DISSERTATION | DOCTORAL THESIS

Titel | Title

Tragödientheorie und -praxis in Ovids Metamorphosen

verfasst von | submitted by

Laurenz Enzlberger BA BA MA

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Doktor der Philosophie (Dr.phil.)

Wien | Vienna, 2025

Studienkennzahl lt. Studienblatt | Degree programme code as it appears on the student record sheet:	UA 792 229
Dissertationsgebiet lt. Studienblatt | Field of study as it appears on the student record sheet:	Klassische Philologie
Betreut von | Supervisor:	Univ.-Prof. Dr. Andreas Heil

Abstract (deutsch):

Die vorliegende Doktorarbeit stellt eine Untersuchung der 15 Bücher von Ovids *Metamorphosen* dar. Dabei gilt ihr Augenmerk hauptsächlich der Frage, in welcher Hinsicht und welchem Ausmaß Ovid in der Gestaltung seines oberflächlich epischen Werks auch von tragischen Texten (i.e. vornehmlich griechischen Tragödien) beeinflusst gewesen ist bzw. inwieweit er auch selbst darin Narrative tragisch gestaltet oder den Einfluss des Theaters auch metatheatralisch reflektiert hat. Ziel der Untersuchung ist dabei die Induktion einer impliziten tragischen Poetik Ovids, die aus den Erkenntnissen derselben abzuleiten ist. Als Vorbildtexte dienen dafür die *Poetik* des Aristoteles sowie die *Ars Poetica* des Horaz, die als einzige erhaltene explizite Poetiken der Antike wichtigen Aufschluss über antike Konzepte und Vorstellungen von Gattungsbegriffen im Allgemeinen und des Tragischen im Speziellen geben können.

Die Arbeit zerfällt dabei in ein theoretisches Einführungskapitel, das sich insbesondere den Vorbildtexten sowie einer Etablierung des tragischen Begriffs für die Antike generell und Ovid im Speziellen widmet; einen Hauptteil, der den Kern der vorliegenden Untersuchung darstellt; sowie ein abschließendes Fazit-Kapitel, das die in der Arbeit gewonnenen Erkenntnisse zusammenfassen und kontextualisieren soll. Den Hauptteil bilden sieben Kapitel, wobei deren erste vier sich mit tragischer Gestaltung von Episoden befassen, in denen eine Interaktion von Göttern und Menschen zentral ist, und damit den ersten Großabschnitt darstellen; den zweiten, der mit einem Überleitungskapitel beginnt, machen zudem weitere drei Kapitel aus, die sich mit tragischem Pathos befassen, das allein (oder zumindest größtenteils) auf (zwischen-)menschlicher Ebene entsteht. Dabei orientiert sich die Kapitelaufteilung möglichst an der internen Werkschronologie der Metamorphosen und jedes Kapitel umfasst mehrere Episoden, die motivisch miteinander eng verbunden sind.

Abstract (English):

This doctoral thesis is an examination of the 15 books of Ovid's *Metamorphoses*. Its main focus is on the question in what respect and to what extent Ovid was also influenced by tragic texts (i.e. primarily Greek tragedies) in the composition of his superficially epic work, or to what extent he himself created tragic narratives or reflected the influence of the theatre metatheatrically, respectively. The aim of the study is to induce an implicit tragic poetics of Ovid, which can be derived from the findings of the same. Aristotle's *Poetics* and Horace's *Ars Poetica* serve as model texts for this, as they are the only surviving explicit poetics of antiquity that can provide important information about ancient concepts and ideas of genre in general and of the tragic in particular.

The work is divided into a theoretical introductory chapter, which is devoted in particular to the model texts and an establishment of the tragic concept for antiquity in general and Ovid in particular; a main section, which represents the core of the present study; and a concluding chapter, which is intended to summarise and contextualise the insights gained in the work. The main part consists of seven chapters, the first four of which deal with the tragic design of episodes in which the interaction of gods and humans is central, and thus represent the first major section; the second, which begins with a transitional chapter, is made up of a further three chapters that deal with tragic pathos which arises solely (or at least largely) on an (inter-)human level. The chapters are organised as closely as possible to the internal chronology of the Metamorphoses and each chapter comprises several episodes that are closely linked to each other in terms of motifs.

Danksagung

Iamque opus exegi, doch kann ich mich wohl nicht gleich dem Verfasser des von mir hauptsächlich behandelten Textes rühmen, dass weder Iuppiters Zorn, noch der Stahl noch das zehrende Alter diesem etwas anhaben könnten: Allenfalls seine materielle Form (bzw. deren Abwesenheit in Hinblick auf das digitale Dokument) könnte diesen Anspruch wohl erfüllen. Nichtsdestoweniger, *quodsi componere magnis parua mihi fas est*, verspüre ich doch ein nicht geringes Maß an Erleichterung ob der Vollendung dieser Doktorarbeit, die vier Jahre sehr intensiver Arbeit beansprucht hat. An dieser Stelle möchte ich dabei all jenen meinen aufrichtigsten Dank aussprechen, die mich (besonders aber nicht nur) in dieser Zeit bzw. bei dieser Arbeit begleitet und unterstützt haben.

Zunächst möchte ich freilich meinen Eltern, meiner Mutter Elisabeth und meinem Vater Johannes, danken, deren grundsätzlich an den schönen Künsten orientierte Erziehung sicherlich einen nicht zu gering einzuschätzenden Einfluss auf den von mir eingeschlagenen Lebens- und Karriereweg hatte; deren Unterstützung, der ich mir zu meiner Freude allzeit sicher sein kann, aber auch darüber hinaus zu meinen bisherigen Errungenschaften einen wesentlichen Beitrag geleistet hat. Danach möchte ich meinem Bruder Ludwig danken, der mich zumindest die ersten 19 Jahre meines Lebens stets sehr eng begleitet hat; doch auch die vergangenen zehn Jahre hat sich trotz der unterschiedlichen Studienwahl und Wohnorte nichts an unserem engen Band geändert und fühle mich geehrt, demnächst auch als sein Trauzeuge fungieren zu dürfen.

Einen sehr großen Dank möchte ich an dieser Stelle meinem Lebensgefährten Markus aussprechen, der die vergangenen zweieinhalb Jahre wohl wesentlich mehr erdulden musste, als ich ihm vernünftigerweise hätte aufbürden dürfen. Insbesondere die doppelte Belastung, neben dieser Dissertation noch ein Bachelorstudium der Informatik zu betreiben (und der Ehrgeiz, dieses innerhalb von sechs Semestern beenden zu wollen), war wohl angesichts meiner Absicht, auch noch eine Beziehung führen zu wollen, ein mehr als gewagtes Unterfangen und es ist gewiss ausschließlich seiner Langmut und seinem guten Willen zu verdanken, dass er diese Zeit mit mir durchzustehen bereit gewesen ist. Es freut mich dabei aber umso mehr, dass ich in absehbarer Zeit auch seiner Promotion entgegenblicken kann.

Dann gelte mein Dank den Freunden, die mich all die Jahre so treu begleitet haben, selbst wenn ich aufgrund meiner allzeit geschäftigen Tätigkeiten wohl nicht das gebührende Ausmaß an Zeit für sie entbehren konnte, das ihnen eigentlich zugekommen wäre. Insbesondere möchte ich mich bei den Antons bedanken, die mir stets die besten und treuesten Freunde sind und waren und hoffentlich noch lange sein mögen.

Zuletzt möchte ich meinen Kolleg:innen am Institut für Klassische Philologie, Mittel- und Neulatein danken, die ich stets sowohl um professionelle als auch emotionale Unterstützung bitten konnte. Dabei seien besonders Matthias Baltas, Katharina Gerhold, Katharina-Maria Schön, Christoph Schwameis, Bernhard Söllradl und Doris Vickers (in alphabetischer Reihenfolge) namentlich erwähnt. Ein großer Dank gebührt zudem Lavinia Enache, die vom ersten Semester meines Bachelorstudiums bis zum Ende meines Doktoratsstudiums eine außerordentliche Hilfe und eine überaus freundliche Kollegin gewesen ist. Das Gros meines Dankes muss aber letztlich einerseits meiner Lateinlehrerin Mag. Christine Hartl gelten, ohne die ich wohl nie ein Studium der Klassischen Philologie begonnen hätte, und andererseits natürlich dem Betreuer meiner Doktorarbeit, Prof. Dr. Andreas Heil, der sich schon bei der Betreuung meiner Masterarbeit als konstruktiv und effizient erwiesen hat, mich dankenswerterweise bei der Einreichung des FWF-Projekts unterstützt hat, das mir diese Arbeit überhaupt ermöglicht hat, und auch während der Abfassung meiner Dissertation stets ein offenes Ohr für meine Anliegen hatte und sich insbesondere durch bemerkenswert schnelle und überaus hilfreiche Korrekturen als große Stütze erwiesen hat.

Ich danke euch allen von Herzen!

- Laurenz M. Enzlberger

Wien, 17.05.2025

Inhaltsverzeichnis

Einleitung viii
I. Ziel der Arbeit xiii
II. Methodische Ansätze xvi
III. Kapitelübersicht xix
IV. Verwendete Texte, Ausgaben und Ausdrucksweisen xxii
1. Theoretischer Unterbau 1
1.1. Tragödientheorie in der *Poetik* des Aristoteles 2
1.1.1. Der *Mimesis*-Begriff bei Platon und Aristoteles 3
1.1.2. Der Tragödienbegriff in der *Poetik* des Aristoteles 5
1.1.3. Die Tragödienteile in der *Poetik* des Aristoteles 14
1.1.4. Konstituenten der Tragödie und der Handlungen in der *Poetik* 19
1.2. Die *Ars Poetica* des Horaz 37
1.2.1. Der Aufbau der *Ars Poetica* 38
1.2.2. Zentrale Aussagen der *Ars Poetica* 40
1.3. Die Tragödie bei Ovid 67
1.3.1. Ovid und die Tragödie in der Elegie 68
1.3.2. Ovids einzige Tragödie: Die *Medea* 79
Teil I: Götter und Menschen 88
2. Iuppiter ex machina 88
2.1. Lycaon 90
2.2. Io 97
2.3. Callisto 106
2.4. Zwischenfazit 113
3. (S)Un-God 116
3.1. Phaethon 117
3.1.1. Daedalus & Icarus 130
3.2. Leucothoe 136
3.2.1. Coronis 143
3.3. Zwischenfazit 147
4. Cadmus tragicus 150
4.1. Actaeon 159
4.2. Semele 166
4.3. Pentheus 171
4.4. Ino 181

4.5. Thebens Ende 188
5. Thebae mutatae 196
5.1. Niobe 197
5.2. Iolaus und die Prophezeiung der Themis 208
5.3. Midas 213
5.4. Picus 219
5.5. Zwischenfazit 223
Teil II: Menschliche Tragik und Pathos 226
Hecabe und die Opferung der Polyxena 226
Die Opferung der Iphigenia 238
6. Medea mutata 244
6.1. Medea 245
6.1.1 Die Peliaden 256
6.1.2 Theseus 262
6.2. Procne 265
6.3. Scylla 276
6.4. Althaea 284
6.5. Deianira 293
7. Phaedra mutata 300
7.1. Byblis 301
7.2. Myrrha 312
7.3. Virbius 323
7.4. Zwischenfazit 328
8. *Coniuge felix* – Tragik und Ehe 332
8.1. Cephalus & Procris 333
8.2. Peleus 343
8.3. Ceyx & Alcyone 351
8.4. Dryope 362
8.5. Zwischenfazit 368
9. Synthese und Ausblick 372
9.1. Tragisches Design in den *Met.* – eine implizite Poetik? 372
9.1.1 Tragische Schuld: *error* – *crimen* – *scelus* 373
9.1.2 Tragischer Konflikt: *pudor* – *amor* und *pietas* – *scelus* 375
9.1.3 Das *dictum Solonis*: Tragische Ironie 377
9.1.4 Ehe und Tragödie: *coniuge felix* 379
9.1.5 Sicht, Wissen, Enthüllung und das Metatheater 380

9.2. Ausblick 381
Bibliografie 383

Einleitung

In noua fert animus mutatas dicere formas
corpora; di, coeptis – nam uos mutastis et illa –
adspirate meis primoque ab origine mundi
ad mea perpetuum deducite tempora carmen. (Ov. *Met.* 1.1-4)

Meine Absicht treibt mich zu erzählen, wie Formen in neue
Körper gewandelt wurden; Götter, seid meinem Vorhaben gewogen
– denn ihr habt auch dieses gewandelt – und spinnt vom Uranfang
der Welt mein Lied ununterbrochen bis zu meinen Lebzeiten herab.

Das Proömium von Ovids Meisterwerk, den *Metamorphosen* (im Folgenden üblicherweise *Met.*) entwirft programmatisch ein gewaltiges Vorhaben: Gewissermaßen soll die gesamte Weltgeschichte bis hin zu den Lebzeiten des Autors wiedergegeben werden und zwar als *carmen perpetuum*, als „ununterbrochenes" bzw. „durchgängiges" Gedicht. Diese Bezeichnung ruft freilich das von Kallimachos verworfene ἓν ἄεισμα διηνεκές in Erinnerung, weswegen die *Met.* grundsätzlich als epischer Text verstanden werden: Zudem treten noch das hexametrische Versmaß, ein Götterapparat, Schlachtenszenen, Kataloge, ein „nullfokalisierter"[1] Erzähler und Ekphrasen hinzu, die das Werk weiter als episch charakterisieren können. Doch diese Einteilung allein würde dem generischen Kaleidoskop, das Ovid mit den *Met.* geschaffen hat, in der Tat nur schwer gerecht: Tatsächlich orientiert sich der Text sicher innerhalb eines gewissen Rahmens am „klassischen" Epos, dehnt aber dessen generische Grenzen durch den reichlichen Einsatz von „Versatzstücken" und macht von einer wesentlich größeren Bandbreite an Genres Gebrauch, als es für ein Epos eigentlich erwartbar wäre. Diese „unorthodoxe" Eigenschaft der *Met.* hat Allison Sharrock (2019) dazu veranlasst, das gesamte Werk in Hinblick auf seine epischen Strukturen als „the naughty boy of the Graeco-Roman epic tradition" zu bezeichnen, da es eine „extensive cross-generic fertilisation"

[1] Der Begriff der Nullfokalisierung ist in jüngerer Zeit in die Kritik geraten, da er zu hypothetisch sei (vgl. Jahn (2007), bes. 100-102). Irene De Jong (2014), 48, bezeichnet diese Art des Erzählers als „external primary narrator-focalizer", wobei für den Erzähler zwischen den Formen „overt" und „covert" unterschieden wird: Ein „overt narrator" tritt als Erzähler deutlich in Erscheinung (etwa durch Kommentare oder Selbstreferenzen), ein „covert narrator" tut dies kaum bis nie. Für das Epos kommen beide Arten des Haupterzählers in Frage: So gilt Vergil in der *Aeneis* als „overt", Homer in der *Ilias* dagegen eher als „covert". Ovid würde demnach in den *Met.* eher als „covert" gelten, da er sich nach dem Proömium kaum noch „sichtbar" in die Handlungen einmischt. Ich verwende dennoch „Nullfokalisierung", da sich kein treffenderer deutscher Begriff etabliert hat, der diesen ablöst, möchte ihn aber im Sinne von De Jongs „external primary narrator-focalizer" verstanden wissen.

(275) aufweise.[2] Diese lässt sich auch bereits in der Themenauswahl der Metamorphosen ausmachen, die – viel eher als für ein Epos – sehr stark für eine Kategorisierung als Lehrgedicht spricht: Eine Aufzählung von über 250 Einzelgeschichten, die jeweils in sich geschlossen sind, aber dennoch eine fortlaufende „Handlung" simulieren und insgesamt eine Art „Weltgedicht" darstellen sollen.[3] Darin lässt sich eine recht starke Parallele zu einem der bedeutendsten Vertreter der Lehrdichtung und geradezu dessen Archetyp erkennen, nämlich zu Hesiods *Theogonie*,[4] die auch von Walther Ludwig (1965) als Vergleichspunkt herangezogen wird, der es geradezu als Ovids Absicht verstanden wissen will, eine „zeitgemäß[e] Erneuerung und Erweiterung des hesiodischen Corpus der Theogonie und der Kataloge" zu betreiben, um letztlich „eine ‚Universaldichtung', wie man sie bisher nicht gekannt hatte"[5] zu erschaffen. Hierin zeigt sich auch, dass einige der generischen Eigenschaften der *Met.*, die für eine Kategorisierung als epischer Text sprechen würden, sich auch recht gut in die Lehrdichtung einfügen würden: Das hexametrische Versmaß, die Häufigkeit von Katalogen und der nullfokalisierte Erzähler sind ebenso konstituierende Merkmale des Lehrgedichts wie des Epos. Zudem spricht für eine Kategorisierung als didaktische Dichtung die Orientierung an hellenistischen Vorbildtexten, die ebenfalls als Lehrgedichte angelegt waren, nämlich die *Ornithogonie* des Boios und die *Heteroioumena* (auch *Metamorphosen* genannt) des Nikander von Kolophon,[6] die leider beide heute nicht mehr direkt zugänglich sind und lediglich durch umschreibende bzw. zusammenfassende Auszüge in der Anthologie des Antoninus Liberalis überliefert sind. Zumindest Nikanders Werk hatte aber zweifellos starke Einflüsse von Kallimachos' *Aitia*, die ebenfalls als Vorbild für Ovids *Metamorphosen* gelten. Jannaccone (1953), 27-43, setzt sich sehr intensiv mit den generischen Vorgängern Ovids bzgl. der „Verwandlungsdichtung" auseinander, vertritt dabei aber insgesamt noch zwei ältere Auffassungen, die heute eher als überholt gelten: Zum einen bemüht sie die Hypothese, Ovid

[2] Dieser Begriff gefällt mir sogar besser als das von Harrison (2007) entworfene *generic enrichment*, auf das ich mich hauptsächlich in dieser Arbeit stütze, weil er im Gegensatz zu diesem (und konkurrierenden weiteren) verhältnismäßig wertungsfrei ist. Zur generellen Methodik und Literaturtheorie vgl. unten in I. Ziel der Arbeit.

[3] Der Einschätzung der *Met.* als Weltgedicht widmet sich in extenso die Monografie von Böttcher (2023), besonders 5-16.

[4] Wilkinson (1955), 144, erkennt dagegen eher Parallelen zu den *Ehoien* und erwähnt die *Theogonie* gar nicht.

[5] Ludwig (1965), 84.

[6] Vgl. Jannaccone (1953), 27-43, und Lafaye (1971), 24-50. Es werden zudem noch einige weitere Autoren genannt, die eine mögliche Vorbildwirkung hatten, so etwa Parthenios von Nicäa, Theodorus, Antigonos von Karystos, Aemilius Macer sowie ein gewisser Kallisthenes, der nur über die Überlieferung des Pseudo-Plutarch (*Par. min.* 5) durch Stobaios (7.69) fassbar ist. Für eine besonders detaillierte Übersicht über mythographische Texte, die z.T. auch Vorbilder der *Met.* Ovids gewesen sein könnten, siehe Cameron (2004), besonders 27-32 und 52-70.

habe keine Quelltexte bei der Komposition seines Werkes verwendet, sondern vielmehr nur auf eine vermutete prosaische hellenistische Mythensammlung zurückgegriffen,[7] wovon man dankenswerterweise in der jüngeren Literatur nichts mehr liest. Bereits Lafaye (1904) distanzierte sich deutlich von der Handbuch-Hypothese: Einerseits kann gut intertextuell gezeigt werden, dass Ovid direkte Textkenntnis seiner Vorbilder besessen haben muss, und andererseits ist es keine gute wissenschaftliche Praxis, einen nebulösen verlorenen Text als Quelle anzunehmen, dessen Existenz zwar hinreichend wahrscheinlich, aber dessen konkrete Instanz nirgendwo nachweisbar ist.[8] Zum anderen argumentiert Jannaccone, Ovid habe sich nahtlos in die Tradition seiner Vorgänger eingefügt und einfach nur mehr oder minder willkürlich zusammengewürfelte Einzelmythen kompiliert und diese vermutlich rein nach chronologischen (und teilweise geographischen) Aspekten gegliedert, wie es zu seiner Zeit etwa bei Diodorus Siculus oder Hygin üblich gewesen sei.[9] Diese Auffassung wurde recht bald nach Jannaccone aufgegeben, denn bereits 1955 hat L. P. Wilkinson erkannt, dass die Übergänge zwischen den einzelnen Episoden nicht etwa beliebig gewählt, sondern kunstvoll komponiert sind: „He might simply have recounted the stories in succession, without connexions or setting; but instead, his ingenious mind, fascinated as ever by puzzles, wove a continuous narrative.“[10] Darüber hinaus distanziert sich Wilkinson auch direkt von der Handbuch-Hypothese, wenngleich er seine Ansicht – anders als Lafaye zuvor – nicht argumentativ untermauert.[11] Ludwig (1965) behandelt dann erstmals das Gesamtkonzept des *carmen perpetuum*, das eine chronologische Ordnung vorsieht, dabei allerdings nicht einfach nur einem plumpen *ab-ovo*-Konzept folgt, sondern stark mit Pro- und Ana- sowie Metalepsen arbeitet, sodass einige Ereignisse in (mehrschichtiger) Figurenrede als Vor- oder Rückgriff dargestellt werden, was sich gegen die strikt chronologische Gliederung richtet, die

[7] Vgl. Jannaccone (1953), 53-55. Freilich kann Ovid eine solche Anthologie auch *zusätzlich* gebraucht haben. Sie stellte jedoch zweifellos nicht seine einzige bzw. unmittelbare Quelle der Stoffe dar.
[8] Vgl. Lafaye (1904), 60-65.
[9] Vgl. Jannaccone (1953), 47-54. Jannaccone dürfte Hyginus Mythographus und Gaius Iulius Hyginus als ein und dieselbe Person identifizieren, expliziert dies aber nicht. Möglicherweise bestand auch kein Bewusstsein, dass es sich um zwei verschiedene Autoren handeln könnte. Im Gegensatz zur Handbuch-Hypothese und der Annahme, Ovids *Met.* folgten keinem größer angelegten Konzept, ist diese Forschungsmeinung allerdings nach wie vor gängig und findet sich etwa auch im *Neuen Pauly* (Schmidt, Peter L.: Hyginus, C. Iulius, I.b & c). Widerspruch findet sich hingegen bei Mascoli (2002) und Cameron (2004), 11, Anm. 36: “The arguments for identifying him as C. Julius Hyginus […] are slender, not to say frivolous”.
[10] Wilkinson (1955), 144. Wilkinson unterstützt damit eine Idee, die sich schon bei Quintilian (*Inst.* 4.1.76-8) findet.
[11] Wilkinson (1955), 145: “But the idea […], though some have supposed he took it from a handbook, seems more likely to have been his own.”

Jannaccone als loses Konzept vermutet. Neben den Aspekten von Epos und Lehrgedicht findet sich im Proömium aber noch ein weiterer metaliterarischer Hinweis auf die generische Einordnung von Ovids Meisterwerk: Während die Stoffe ein Lehrgedicht vermuten lassen und das *perpetuum carmen* über den kallimacheischen Umweg für den *poeta doctus* sofort als epische Dichtung erkennbar ist, die noch dazu den obligatorischen Musenanruf (hier in Form eines Götteranrufs) nicht vermissen lässt, hat die konkrete Aufforderung *deducite* an die Götter in diesem Anruf eine nicht zu unterschätzende weitere Dimension: Dieser Begriff nämlich dient gewissermaßen als *terminus technicus* für feiner gesponnene Dichtung, die eigentlich einen Gegenpol zum groß angelegten Epos darstellt. Eine besonders frappierende Okkurrenz von *deducere* in dieser Bedeutung findet sich bspw. in den *Eklogen* Vergils, und zwar bezeichnenderweise ausgerechnet in der sechsten Ekloge, die wie die ovidischen *Met.* ebenso ein kosmogonisches und mythologisches Konzept verfolgt:

cum canerem reges et proelia, Cynthius aurem
uellit et admonuit: „pastorem, Tityre, pinguis
pascere oportet ouis, deductum dicere carmen." (Verg. *Ecl.* 6.3-5)

Als ich Könige und Schlachten besingen wollte, zog mich
Apollo am Ohr und mahnte: „Tityrus, ein Hirte soll seine Schafe
fett weiden, ein fein gesponnenes Lied soll er singen!"

Hier schickt sich die Persona des Dichters – Tityrus – an, „Könige und Schlachten" zu besingen, was die Stoffauswahl für epische Dichtung darstellt:[12] Allerdings wird er von Apollo höchstpersönlich ermahnt, dass dies keine Dichtung ist, die einem Hirten wie ihm gezieme, weswegen er sich lieber an kleinere Formate halten, diese aber dafür feiner komponieren solle. Dieses von Apollo präferierte Format wird als *deductum carmen* bezeichnet, was sich in Ovids *deducite […] carmen* wortgleich wiederfindet. Der diegetische Dichter erster Stufe[13] ist folgsam und komponiert daraufhin ein Lied nach dem Wohlgefallen des mahnenden Gottes: Zwei Hirten, Chromis und Mnasyllus, finden den schlafenden Silen in einer Grotte und wollen ihn fangen; zu ihnen gesellt sich dabei die Najade Aegle. Ihr Unterfangen gelingt und der Silen

[12] Sharrock (2019), 279-80, diskutiert *in extenso* die Rezeption dieser „shorthand for epic" in Ovids. *Met.* und kommt zu dem Ergebnis, dass *reges* zwar reichlich vorhanden sind, insbesondere *proelia* aber eher Mangelware darstellen, „but always with just enough epic precedent for plausible deniability" (Zitat bei 280).
[13] Gemeint ist Tityrus. Vergil ist kein diegetischer Erzähler, der Silen wird der diegetische Erzähler zweiter Stufe sein.

verspricht ihnen ein Geschenk für seine Freilassung: Dieses gewährt er in der Form eines kosmogonischen und mythographischen Gedichts, das mit der Erschaffung der Welt beginnt und in der Dichterweihe Hesiods kulminiert. Dann endet die Figurenrede des Silen, doch der Dichter erster Stufe geht noch darüber hinaus und erklärt im Schnelldurchlauf, welche weiteren Episoden der Silen zu erzählen hatte: Die Verwandlung der Scylla[14] in ein Seeungeheuer und die Verwandlung von Tereus, Philomela und Procne in Vögel. Anschließend wird noch ganz allgemein erwähnt, dass der Silen *omnia, quae Phœbo quondam meditante beatus/audiit Eurotas iussitque ediscere lauros* gesungen habe (82-83). Bezeichnenderweise besitzt der gesamte Inhalt dieser Ekloge einige auffallende Parallelen zu und Spiegelungen von Ovids *Met.*: Zunächst beginnt die Ekloge mit einer Art Proömium, in dem die Motivation des diegetischen Dichters erster Stufe dargestellt wird, der sich zwar an einem Epos versuchen wollte, aber dann durch eine quasi verkehrte Götteranrufung (der Gott nämlich ruft hier den Dichter an) zum kosmogonischen Lehrgedicht in hellenistischer Manier (*deductum carmen*) übergeht. Umgekehrt kündigt das Proömium der *Met.* zunächst den Stoff eines Lehrgedichts an, wechselt dann zum *perpetuum carmen* als Chiffre für ein episches Gedicht, schränkt das aber zugleich wieder durch *deducite* ein und kulminiert ebenso in einer hellenistischen Kompositionsform. Das Ergebnis ist Programm: Die Ekloge bleibt ein kleines Lehrgedichtchen, die *Met.* werden zum hellenistischen Epos.[15] Beides aber ist inhaltlich kosmogonisch, beginnt mit der Erschaffung der Welt und endet mit einer Dichterkrönung – wenngleich sich diejenige in den *Met.* verhältnismäßig implizit ausnimmt und mehr den Charakter einer Sphragis besitzt, die auf den *eigentlichen* (expliziten) Höhepunkt, die Panegyrik auf Caesar und Augustus, folgt. Über die Krönung hinaus spricht der Tityrus der Ekloge noch zwei Episoden an, die sich ebenso in den *Met.* finden werden (dort allerdings aufgrund der „Trennung" der Scyllafigur auf drei Episoden verteilt, vgl. Anm. 14). Das *deducite* des Proömiums der *Met.* ist jedenfalls

[14] Anders als in Ovids *Met.* wird hier nicht zwischen dem Meerungeheuer und der Tochter des Nisus unterschieden, sondern beide Figuren desselben Namens werden *expressis verbis* zu einer einzigen verbunden: *Scyllam Nisi, quam fama secuta est/ [..]/ Dulichias uexasse rates*. Die exakte Datierung der unterschiedlichen Versionen, besonders anhand der pseudo-vergilischen *Ciris*, die einer ähnlichen Konstruktion folgt wie die Darstellung in Ov. *Met.* 8, ist schwierig und wird von neueren Beiträgen kaum nicht mehr direkt unternommen (Fulkerson (2020), 1: „[…] much of the comparative scholarship […] focuses on *Prioritätsbestimmung*. And […] the majority of them remain unconvincing"). Augoustakis (2020), 24, Anm. 2, gibt einen guten Überblick über die Forschung zur *Cirisfrage*, datiert selbst aber nicht, sondern drückt nur eine gewisse Tendenz aus (25): „[…] I am not unwilling to date the poem to the first century AD after Ovid, and perhaps after Lucan and Seneca." Eine ausführliche Besprechung der Scylla-Episode bei Ovid folgt in Kapitel 6.3.

[15] Zum Verhältnis des Proömiums der *Met.* zum Lied des Silenus bzw. der Aufforderung Apollos in Verg. *Ecl.* 6, vgl. auch Tronchet (1998), 548-555.

programmatisch: Nicht nur soll der Stoff eines Lehrgedichts und der Umfang und die Struktur eines Epos Platz finden, auch die feine Kompositionstechnik der hellenistischen Dichtung soll berücksichtigt werden. Doch neben Elementen der Bukolik finden sich auch solche der dem Dichter der *Met.* bestens vertrauten Elegie in den *Met.* und untrennbar mit dem Liebesleid der Elegie und der *auctoritas* und Erhabenheit des Epos verbunden[16] – solche der Tragödie.

I. Ziel der Arbeit

Die kurze Einleitung, die sich einer Explikation der schwierigen generischen Verortung von Ovids Meisterwerk anhand seiner eigenen programmatischen Ankündigungen im Proömium verschrieben hat, ist freilich nicht zufällig so gewählt: Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich allerdings nur indirekt damit. Es soll nicht untersucht werden, welchem Genre die *Met.* nun eigentlich wirklich angehören (und ich hoffe, in der Einleitung hinreichend gezeigt zu haben, dass eine eindeutige Antwort – sofern möglich – vom Autor zumindest erschwert wird), sondern vielmehr, welche Gattungen, zu denen die *Met.* aus diversen Gründen nicht auf den ersten Blick zählen, Einfluss auf ihre Komposition genommen haben. Der Fokus gilt hierbei vor allem dramatischen Einflüssen und dabei vordergründig tragischen, obwohl es gelegentlich erforderlich sein wird, auch zu Elementen aus der Komödie Stellung zu beziehen, da die *Met.* durchaus nicht sparsam mit komischen, teilweise fast grotesken Darstellungen umgehen, und Ovid ein gewisses Händchen dafür hat, selbst ernste Themen mit einem gewissen Witz auszudrücken.[17] Das Hauptaugenmerk soll aber, wie bereits erwähnt, den Einflüssen der Tragödie auf Ovid gelten. Untersucht werden sollen die folgenden vier Punkte:

1. wie die klassischen attischen Tragödienstoffe und (soweit für uns fassbar) auch deren römische Adaptation durch Ennius, Pacuvius und Accius auf die Komposition der *Met.* gewirkt haben,

[16] Zu den Parallelen und Unterschieden zwischen Epos und Tragödie in der Antike, vgl. Kapitel 1, besonders 1.1 und 1.3.

[17] Zum Thema der Einflüsse der Komödie auf Ovid, siehe Brecke (2024), die sich vor allem mit den intertextuellen Parallelen zwischen Ovid und Terenz beschäftigt. Zwar liegt der Fokus ihrer Arbeit in erster Linie auf dem *Eunuchus* des Terenz und der ovidischen Elegiendichtung, sie enthält aber durchaus einige scharfe Beobachtungen, die sich auf den Einfluss der Komödie auf Ovid generell und zum Teil sogar spezifisch auf die *Met.* beziehen oder zumindest anwenden lassen.

2. welche „Spielregeln“ tragischer Gestaltung Ovid in seinen *Met.* beherzigt, die teils aus der klassischen Tradition durch Aristoteles in seiner *Poetik*, teils aus der hellenistischen Tradition durch Horaz in seiner *Ars Poetica* überliefert sind,
3. welche Vorbilder Ovid im epischen Genre mit tragischen Versatzstücken und Gestaltungselementen hatte,
4. und schließlich, welche Art eigener, implizierter tragischer Poetik Ovid in seinen *Met.* verfolgt, sofern überhaupt eine konsequente Linie ausmachbar ist.

Freilich werden diese vier Punkte nicht getrennt voneinander und schon gar nicht in genau dieser strikten Reihenfolge untersucht werden, da ihre Beantwortung in der Regel deutliche Überlappungen zeigen wird, sodass eine scharfe Grenzziehung weder möglich noch sinnvoll ist. Für die Beantwortung des ersten Punkts ist zunächst einmal die Frage entscheidend, ob Ovid die attischen Tragödien kannte, was sich recht einfach mit „Ja“ beantworten lässt. Der mir vorausgehende Beitrag von Curley (2013) hat dahingehend bereits ganze Arbeit geleistet und konnte unzweifelhaft feststellen, dass Ovid zumindest in den Narrativen um Heracles, Hecabe und Medea einigen Gebrauch attischer Vorbilder gemacht haben dürfte. Auch die (leider nie als eigene Monografie publizierte) Dissertation von Paschalis (2015) hat wichtige Erkenntnisse bezüglich der Kenntnis und Rezeption der attischen Tragödie durch Ovid in den *Met.* hervorgebracht: Der besondere Fokus dieser Arbeit lag vor allem auf der Rezeption der Werke des Euripides. Sowohl Curley als auch Paschalis haben sich aber jeweils mit einzelnen Episoden der *Met.* beschäftigt, anhand derer zwar sehr ausführlich, aber trotzdem nur exemplarisch die tragischen Elemente in den *Met.* behandelt werden: Eine ausführliche Darstellung, die sich allen 15 Büchern der *Met.* widmet, ist bislang ein Desiderat. Curley vermerkt hierzu: “Whoever would make a comprehensive study of Ovid and tragedy has two choices: to address all texts with tragic subject matter, or to select from them in a more illustrative manner. Faced with the daunting task of the former, critics have opted for the latter.”[18] Der von Curley angesprochene „daunting task“ stellt nun das Ziel der vorliegenden Arbeit dar: Die Gesamtheit der *Met.* soll auf tragische Einflüsse untersucht und die daraus gewonnenen Erkenntnisse miteinander zu einem stimmigen Ganzen verknüpft werden. Freilich findet sich nicht in allen Einzelepisoden tragisches Material und gegebenenfalls in

[18] Curley (2013), 8.

teilweise sehr unterschiedlicher Quantität und Qualität.[19] Dennoch erhebt auch diese Arbeit nicht den Anspruch auf vollständige Abgeschlossenheit: Auch wenn es sich um eine umfassende Untersuchung handelt, kann sie nicht erschöpfend sein und es können immer noch neuere Erkenntnisse gewonnen werden, die hier übersehen oder (aus kompositorischen Gründen – es handelt sich ja nicht um einen Stellenkommentar –) übergangen wurden.

Zum zweiten Punkt der Forschungsfrage gilt es zunächst einmal zu klären, wie gut Ovid mit den angesprochenen Texten überhaupt vertraut war. Die *Ars Poetica* des Horaz ist zweifellos noch vor den *Met.* publiziert worden, sodass Ovid ihren Inhalt sicher kannte.[20] Ob Ovid hingegen die *Poetik* des Aristoteles kannte, ist zwar schwieriger zu eruieren, aber durchaus nicht als weniger wahrscheinlich zu bewerten: Das *Corpus Aristotelicum*, auf das die heutige Überlieferung der aristotelischen Schriften zurückgeht, wurde im ersten vorchristlichen Jahrhundert von Tyrannion dem Älteren und vor allem Andronikos von Rhodos kompiliert. Plutarch berichtet, dass Sulla die von Andronikos kompilierten Werke um 84 BCE nach Rom als Teil der Bibliothek des Apellikon von Teos verbracht haben soll. [21] Wann genau Andronikos nach Rom kam, ist ungewiss, aber der ältere Tyrannion wurde 72 BCE von Lucullus gefangen und nach Rom gebracht,[22] wo er mit Sicherheit ein Lehrer des Strabon gewesen ist.[23] Ob auch Andronikos Strabon unterrichtet hat, ist nicht geklärt; Lindsay (1997) hält es aber für sehr wahrscheinlich.[24] Leyra (2013) geht mit einem Verweis auf Vorgänger davon aus, dass die Edition des Andronikos zumindest nicht mehr zu Ciceros Lebzeiten erschienen sein dürfte, da dieser eine solche zweifellos erwähnt hätte, wenn er sie erlebt hätte: Da er dies jedoch nicht tut, dürfte er sie nicht mehr erlebt haben.[25] Es besteht also durchaus die Möglichkeit, dass

[19] Um es direkt vorwegzunehmen: Das fünfte Buch wird in dieser Arbeit nicht eigens behandelt werden, sondern allenfalls nur in kursorischen Verweisen, da es – nach meinen Erkenntnissen – kein brauchbares tragisches Material enthält. Es finden sich zwar einige Einflüsse anderer Genres, v.a. des Hymnus und der Elegie, aber weder klare Parallelen zu existierenden Tragödien noch gestaltende Elemente, die aus der Tragödie stammen.

[20] Zur Datierung der *Ars Poetica* herrscht Uneinigkeit: Der Datierungsrahmen reicht von etwa 19 bis 10 BCE (Rostagni (1930), VIII, schlägt 15 vor, Rudd (1989), 37, 10 mit Fragezeichen), wobei der *Oxford Companion to Classical Literature* von Howatson (2011), 74, sich für die älteste Datierung um 19 BCE entscheidet. Besonders pointiert Brink (1963), 239: Das entsprechende Kapitel (239-244) in der „Appendix III" trägt den Titel „Can the 'Ars poetica' be dated?" und beginnt konzise: „The purpose of this note is wholly negative." Somit liegen zwischen der Publikation der *Ars Poetica* und der *Met.* aber jedenfalls zwischen 18 und 27 Jahre.

[21] Vgl. Plut. *Sulla* 26.1-2.

[22] Vgl. Plut. *Luc.* 19.7.

[23] Vgl. Lindsay (1997), 296.

[24] Lindsay (1997), 297: „A more substantial reason to believe that they were acquainted is the fact that Boethus of Sidon studied Aristotelian philosophy in the company of Strabo. Boethus certainly was a pupil of Andronicus […] It cannot be proved that Andronicus was their mutual teacher, but this seems a probability."

[25] Leyra (2013), 725: „These dates make it impossible for Posidonius to have known Andronicus' edition, for this has been dated after Cicero's lifetime on the grounds that Cicero never mentions it."

Ovid die *Poetik* des Aristoteles kannte und vermutlich sogar in einer Form, die der uns heute zugänglichen gar nicht so unähnlich gewesen sein dürfte.

Davon abgesehen gehen einige Forscher generell implizit davon aus, dass Ovid mit einigen Basiskonzepten der aristotelischen *Poetik* vertraut gewesen sein muss: Tronchet (1998) bspw. macht passim davon Gebrauch, ohne jemals eine chronologische Verbindung zu hinterfragen.[26] Jolivet (2009) untersucht etwa die Konzepte von Anagnorisis und Peripetie in den Heroidenbriefen und der Episode von Philomela und Procne in den *Met.* und stützt sich dabei auf die Annahme, dass die aristotelischen Konzepte ohnehin irgendwie bekannt gewesen sein dürften.[27] Wie sich zeigt, hat er damit sehr wahrscheinlich sogar recht und es ist durchaus legitim anzunehmen, dass Ovid mit diesen Konzepten vertraut gewesen sein dürfte: Möglicherweise allerdings sogar besser und direkter als erwartet. Ich gehe aber jedenfalls nicht davon aus, dass Ovid die Poetiken von Aristoteles und Horaz (oder von sonst irgendeinem Autor) gleich einem Lehrbuch verwendet und die darin vermittelten Konzepte geradezu sklavisch befolgt habe, und habe auch nicht vor, dies zu zeigen: Diese Konzepte dienen lediglich als Gerüst, um eine implizite Poetik Ovids zu erklären – dass er mit denselben vertraut gewesen sein dürfte, ist dafür allerdings um nichts weniger hilfreich.

II. Methodische Ansätze

Um dem Ziel der Arbeit gerecht zu werden, stütze ich mich methodisch vor allem auf das Konzept des *generic enrichment*, das von Stephen Harrison (2007) geprägt wurde und von ihm für Vergil und Horaz, nicht aber für Ovid umgesetzt wurde,[28] was deutlich für einen Versuch

[26] Tronchet (1998) bezieht sich selten direkt auf Aristoteles, sondern meist eher auf dessen Konzepte in der Vermittlung anderer Autoren, wie bspw. Horaz: „Ainsi, […] un véritable manifeste littéraire s'affirme dans ce passage […] qui tend […] à remettre en cause la théorie aristotélicienne de la mimèsis, adoptée en substance par Horace." (563). Horaz wurde – entgegen Tronchets Argumentation – in der Forschung eher nicht als direkter Vermittler des Aristoteles verstanden, sondern ihm wurde in seiner *Ars Poetica* vielmehr ein eigenes Konzept zugestanden, vgl. Howatson (2011), 74: „It [sc. *Ars Poetica*] is in the tradition of Aristotle's *Poetics* and *Rhetoric*, though it does not make use of either." Zur *Ars Poetica* selbst, ihrem Verhältnis zur aristotelischen *Poetik* und ihrer Bedeutung für die vorliegende Arbeit, siehe Kapitel 1.2.

[27] Jolivet (2009), 41: „D'une manière générale, on peut raisonnablement penser qu'au-delà des conditions de diffusion de telle ou telle œuvre, les analyses d'Aristote faisaient l'objet d'une certaine notoriété dans l'antiquité." Jolivet erwähnt durchaus die Bibliothek, die Sulla nach Italien verbrachte, allerdings Andronikos mit keinem Wort, schreibt den Großteil der Überlieferung Tyrannion zu und macht sich keine Mühe, eine chronologische Einordnung vorzunehmen.

[28] Harrison (2007), 18, deutet aber durchaus nicht nur eine Anwendbarkeit des Konzepts auf die Werke Ovids an (explizit die *Met.*), sondern geradezu eine Empfänglichkeit derselben: „It is difficult to argue that the generic enrichment effected in [Vergil and Horace] led to further developments in their respective genres in classical

dieser Anwendung spricht.[29] Dabei wird davon ausgegangen, dass es ein sog. ‚host-genre' und ein ‚guest-genre' gibt, wobei das ‚guest-genre' in unterschiedlichen Weisen in das ‚host-genre' inkorporiert sein kann. Harrison unterscheidet dabei formale und thematische Einflüsse und davon getrennt noch sog. ‚explicit metageneric signals', die ich im Folgenden ins Deutsche übersetzt als *explizit metagenerische Signale* bezeichnen werde.

Zu den formalen Einflüssen zählen vor allem die „technischen" Spezifikationen eines Genres wie etwa typische Titelformen (dass bspw. eine *Aeneis* ein Epos und *Theriaka* ein Lehrgedicht ist, dürfte für antikes Publikum unzweifelhaft gewesen sein), selbstverständlich das Versmaß, die Wortwahl, die Art der Schilderung (handelnd; durch Bericht; als Brief; etc.), der Umfang und das Zielpublikum (oder seltener ein konkreter Widmungsnehmer). Zum thematischen Repertoire zählen eher die ‚soft features', wie etwa das generelle Thema (siehe bspw. *reges et prœlia* für das Epos), konventionelle Handlungsentwicklungen (etwa Verwechslungskomödien) bzw. das allgemeine Niveau an Ernsthaftigkeit. Explizite metagenerische Signale schließlich sind eindeutige Vergleiche, Metaphern, Metonymien oder direkte Verwendungen von Vokabular, das klar einem bestimmten Genre zugeschrieben ist (etwa, wenn Ovid das Gefolge der Diana als *chorus* (*Met.* 2.441, siehe Kapitel 2.3) bezeichnet oder Venus im ersten Buch der *Aeneis* (1.337) im Kothurn auftritt). Das *enrichment* kann also in dreierlei Gestalt auftreten, allerdings wird man in den *Met.* vor allem Vertreter der letzteren beiden finden, obwohl gelegentlich die Art der Schilderung und seltener auch die Wortwahl in dieser Hinsicht relevant sind. Ich möchte allerdings anmerken, dass ich mich zwar dem Konzept des *generic enrichment* verschrieben habe, weil es grundsätzlich für die Zwecke der vorliegenden Arbeit nützlich ist; allerdings hat es durchaus auch Schwächen: Zum einen ist der Begriff *enrichment* klar wertend; zwar ist er aufwertend und nicht wie etwa der Ursprung des generellen Konzepts der „Gattungsmischung", Wilhelm Krolls „Kreuzung der Gattungen",[30] geradezu biologistisch abwertend oder in anderer Form missbilligend gegenüber „unreinen" Gattungen wie das gelegentlich gebrauchte *generic transgression*,[31] allerdings meines Erachtens trotzdem nicht neutral genug (siehe Anm. 2). Zum anderen sehe ich – speziell für

Latin. […] In a few cases, however, this sets an agenda for the genre which is picked up by later texts: the *Aeneid's* model of universal epic inclusivity […] is taken even further by Ovid's *Metamorphoses*."

[29] Ein solcher wurde auch schon erfolgreich von Brecke (2024) für komödiantische Elemente bei Ovid durchgeführt. Zu ihrem Ansatz vgl. Brecke (2024), XX-XXI.

[30] Vgl. Kroll (1924).

[31] Vgl. Morrison (1992), Draper (2015), Seidler (2023). Seidler geht wieder stärker ins Biologistische und spricht auch von *generic hybridity*.

den Fall der *Met.* – die strikte Trennung in ‚guest-' und ‚host-genre' eher kritisch, da bei den *Met.* ist nicht restlos geklärt, was als das ‚host-genre' anzusehen ist (bzw. kann sich dieses je nach Episode verändern). In der vorliegenden Arbeit wird im Allgemeinen das Epos als ‚host-genre' angenommen werden, da – von einem antiken Standpunkt ausgehend – Homer mit dem Epos generell als dessen Erfinder und daraus folgend auch der Tragödie und Komödie gilt,[32] wodurch es dem Epos jedenfalls zukommt, als eine Art „Supergattung" angesehen zu werden, die mit vereinzelten Elementen anderer Gattungen versehen ist. Mir hingegen ein eigenes Konzept zur Erklärung von „Gattungsmischung" einfallen zu lassen, das sehr wahrscheinlich wie die anderen konkurrierenden wieder keinen eigenen Standard setzen würde, hat freilich keine Option dargestellt und hätte auch die Ansprüche dieser Arbeit deutlich überstiegen.[33]

Um wieder zur Methodik zurückzukommen, wird es unumgänglich sein, sich bei einer komparatistischen Arbeit des Konzepts der Intertextualität zu bedienen, zumal wenn der hauptsächlich zu beforschende Autor Ovid heißt, der ohnehin für seine vielfältigen intertextuellen Anspielungen bekannt ist.[34] Zu den Einflüssen auf Ovid und seinem Fortwirken in späteren Werken ist viel geforscht worden, was ein immer dichter werdendes Netz an intertextuellen Verbindungen zu Tage fördert. Dieses Netz hat den großen Vorteil, dass es – weil es ja ein Netz und keine Baumstruktur ist – in alle Richtungen durchlaufen werden kann und somit stets das Verständnis aller verbundenen Texte beeinflusst und im Idealfall sogar verbessert (freilich ist dieser Effekt umso größer, je näher zwei Knoten einander in diesem Netz sind).

---

[32] Vgl. Arist. *Poet*. 1448b34-49a9; ebenso die Ausführung zur antiken Gattungstheorie bei Farrell (2003), bes. 389-91. Ovid scheint die „Gattungsmischung" dabei metaliterarisch selbst als eine Art Verwandlung einzuführen, vgl. Curley (2013): Das Endprodukt der Verwandlung behält dabei aber natürlich die Eigenschaften des Ausgangsprodukts; das Epos kann und darf daher tragisch/komisch sein, weil es das *in nuce* eigentlich immer schon gewesen ist.

[33] Am glücklichsten wäre ich wohl noch mit einer Art *generic amalgamation*, die von einer relativen Gleichberechtigung zwischen den Genres ausginge und einfach nur eine Mischung von Eigenschaften diverser Genres bezeichnen würde. Allerdings fehlt es hierzu an belastbarer Literatur, weswegen ich es aus Gründen besserer wissenschaftlicher Praxis vorgezogen habe, mich in existierende Diskurse einzufügen und keine neuen anzureißen. Außerdem stünde das wiederum im Widerspruch zur antiken Konzeption des Epos als „Supergattung." Die von Sharrock (2019), 275, verwendete „cross-generic fertilisation" (von der schon Beacham (1991), 126, spricht) finde ich zwar gut, habe aber Vorbehalte gegen allzu biologistisch anmutende Metaphern (vgl. Anm. 2 und 31).

[34] Zur Intertextualität bei Ovid vgl. Sharrock (1994), Hinds (1998), Battistella (2011), Holzberg (2013), Janka (2013) Thorsen (2014) und Oberlinner (2022). Generell dürfte Intertextualität ein viel beforschtes Sujet in den Werken Ovids sein: Die kombinierte Suchanfrage aus Ovid und Intertextualität liefert in der Année Philologique stolze 301 Treffer (Suchanfrage vom 14.05.2025).

III. Kapitelübersicht

Die Arbeit ist auf insgesamt neun Kapitel ausgelegt, wovon die mittleren sieben den Hauptteil ausmachen, der wiederum in zwei Teile zerfällt. Das erste Kapitel dient als theoretischer Unterbau, auf den sich der Hauptteil stützt und auf dessen Inhalte ich häufig rekurrieren werde, sooft sich irgendein Konzept wiederholt, das nicht Teil des Konzeptes ist, nach dem sich das entsprechende Kapitel selbst mehrenteils richtet. Darin bespreche ich in erster Linie die *Poetik* des Aristoteles bzw. in Teilen auch ihr Verhältnis zur platonischen Literaturtheorie, ohne die sie nicht ganz auskommen wird. Der Fokus liegt dabei auf den Kapiteln 1, 6-9, 11, 13-17 sowie 23-26,[35] also all jenen Kapiteln, die sich besonders mit den Eigenheiten der Tragödie bzw. ihrem Verhältnis zum Epos beschäftigen. Anschließend werde ich auf die *Ars Poetica* des Horaz eingehen und dabei hauptsächlich deren Gemeinsamkeiten und Unterschiede zur aristotelischen *Poetik* behandeln: Den Abschnitt 295-476 der *AP* werde ich gar nicht behandeln, da Horaz sich darin mit den Qualitäten eines Dichters an sich beschäftigt und die vorliegende Arbeit nicht das Ziel hat, Ovid überhaupt als Dichter zu qualifizieren. Danach werde ich mich mit Ovid als Tragiker beschäftigen, seinen expliziten Aussagen zur Tragödie in seinen Werken (allen voran dem stark literaturtheoretisch ausgelegten *Tr.* 2, aber auch besonders zwei seiner Gedichte aus den *Amores*) und selbstverständlich seiner einzigen expliziten Tragödie, der *Medea*, von der leider nur zwei Fragmente überliefert sind, und die daher vor allem im Kontext des römischen Dramas (bzw. der Tragödie) insgesamt besprochen werden kann: Indes werden auch intertextuelle Parallelen dieser Fragmente mit den *Heroides*, den *Metamorphosen* und attischen Tragödien kurz behandelt werden. Insgesamt dient das erste Kapitel einer Herleitung des Themas der Arbeit und einer Besprechung der generischen Grenzen und Eigenheiten bzw. der antiken Auffassung epischer und tragischer Elemente.

Anschließend beginnt mit dem zweiten Kapitel der Hauptteil, der wiederum in zwei große Teile zerfällt: Die Kapitel 2 bis 5 behandeln Mythen, wo sich tragische Handlungen aus der Interaktion zwischen Göttern und Menschen entspinnen; die Kapitel 6 bis 8 dagegen fokussieren sich auf die Entstehung eines rein menschlichen Pathos. Das zweite Kapitel wird sich dabei eröffnend der Jupiter-Gestalt in den *Met.* widmen. Darin werde ich alle Episoden

[35] Die Abschnitte in Bekker-Zählung sind: 1447a8-b29, 1449b21-1451a15, 1451a36-1452a11, 1452a22-b13, 1452b28-1455a22-b23 und 1459a17-1462b19.

untersuchen, in denen Jupiter als Gott stark in die Handlung eingreift oder sogar selbst zum Protagonisten wird und dabei tragische Konflikte auslöst, selbst aber eher eine komische Figur darstellt: Entscheidend ist dabei, dass er letztlich an der Lösung des entstehenden Konflikts beteiligt sein muss. Das Kapitel wird die Episoden von Lycaon, Io und Callisto besprechen, wobei beiläufig auch andere Mythen (wie bspw. zu Anius und seinen Töchtern) behandelt werden. Generell ist die Arbeit im Hauptteil abstrakt „chronologisch" gegliedert: Zwar entsprechen die Hauptkapitel im Wesentlichen ihrer relativen Reihenfolge in den *Met.*, allerdings muss das bei ihren Unterteilungen nicht mehr zwingend der Fall sein und Unterkapitel zweiter Ordnung orientieren sich gar nicht mehr daran.

Das dritte Kapitel behandelt Mythen, in denen dem Sonnengott eine wesentliche Rolle zukommt bzw. er analog zu Jupiter im zweiten Kapitel an der Konfliktlösung beteiligt sein muss. Ich werde dabei vor allem argumentieren, dass dieser – sei es nun als Sol, sei es als Apollo – gerade auffallend häufig an seiner Rolle als *deus ex machina* scheitert, und auch, welche politische Dimension daraus angesichts der starken Förderung des Apollo-Kultes durch Augustus erwächst, die sich bis hin zu einer Selbstdarstellung in Gestalt des Sonnengottes erstreckte.[36] Konkret besprochen werden die Episoden von Phaethon und Coronis, wobei als Unterkapitel zu Phaethon die Geschichte von Daedalus und Icarus, zu Coronis hingegen die von Clytie und Leucothoe behandelt wird.

Im vierten Kapitel werde ich mich mit Ovids Gestaltung des thebanischen Sagenkreises und seiner Auseinandersetzung mit Theben als Schauplatz attischer Tragödien schlechthin beschäftigen. Das gesamte Kapitel wird sich am alles überspannenden Bogen des Cadmus-Mythos orientieren, der das dritte und die erste Hälfte des vierten Buches umschließt. Das Kapitel selbst wird im Wesentlichen die Einzelmythen von Actaeon, Semele, Pentheus und Ino behandeln, wobei das Kapitel zu Pentheus auch die Verwandlung der tyrrhenischen Schiffer umfasst. Der Narcissus-Mythos wird passim Erwähnung finden, aber ohne einen eigenen Fokus zu erhalten. Dieses Kapitel konzentriert sich am stärksten auf einen einzigen durchgehenden Abschnitt innerhalb von Ovids *Met.* und berücksichtigt auch am ehesten die relativen Reihenfolgen der Einzelmythen.

[36] Zum Verhältnis des Augustus zu Apollo, vgl. v.a. Miller (2009), Stütz (2012) und jüngst Morgan (2022).

Das fünfte Kapitel wird sich als Extension des vierten einer Art thebanischem Nachsatz widmen, nämlich diversen Mythen, die zwar in Theben angesiedelt sind bzw. in dessen erweitertem Sagenkreis spielen, allerdings nicht zum eigentlich thebanischen Block gehören, den Ovid im dritten und vierten Buch der *Met.* entwirft. Dazu gehören vor allem das Unglück der Niobe und die wundersame plötzliche Verjüngung des Iolaus, die überhaupt nur mit der Vorkenntnis des dramatischen Vorbildes verstanden werden kann. Darüber hinaus wird das Kapitel die Mythen von Midas und Picus behandeln, da deren Gestaltungen frappierende Ähnlichkeiten mit denen von Actaeon bzw. Pentheus besitzen, wie dort zu zeigen sein wird.

Mit dem fünften Kapitel endet der erste Teil und der zweite Teil beginnt mit einem Überleitungskapitel zu Hecabe und der Opferung der Iphigenie, ehe das sechste Kapitel den Medea-Mythos in verschiedener Darstellung untersucht. Kurios an der Gestaltung des Medea-Abschnitts in den *Met.* ist seine erstaunliche Länge, wobei die Handlung der berühmten euripideischen Tragödie in knappen vier Versen zusammengefasst und keineswegs tragisch inszeniert wird.[37] Ich werde in diesem Kapitel darstellen, wie Ovid die klassische Medea-Tragödie an dieser Stelle ausgespart und dafür an anderen eingebaut und gewissermaßen „umverteilt" hat. Das Kapitel wird sich hauptsächlich mit den Mythen von Procne, Scylla,[38] Althaea und Deianira beschäftigen. Unterkapitel gelten vor allem bei der Behandlung des eigentlichen Medea-Stoffes in den *Met.* den Mythen der Peliaden und der Begegnung zwischen Medea und Theseus.

Das siebente Kapitel behandelt analog zum sechsten Ovids Umgang mit dem Phaedra-Mythos: Die Phaedra-Figur tritt in den *Met.* selbst nicht auf, sondern wird nur im 15. Buch rückwirkend erwähnt. Ihren größten „Auftritt" hat Phaedra in ihrem entsprechenden Heroidenbrief (*Her.* 4), in dem sie an ihren geliebten Hippolytus schreibt. In den *Met.* hingegen wird dieser Mythos nur retrospektiv in der Erzählung durch den verwandelten Virbius referiert, jedoch gibt es weitere Figuren, deren Mythengestaltung bei Ovid sich stark am Phaedra-Mythos orientiert, wie ich in diesem Kapitel zeigen werde. Neben der expliziten (aber indirekten) Phaedra-Episode mit Virbius als homodiegetischem Erzähler wird sich dieses

[37] Curley (2013), bes. 177-185, spricht dabei von einer „intertextuellen Fußnote." Gemeint ist ein kleiner Hinweis auf eine als bekannt vorausgesetzte Stelle oder einen generellen Mythos, der dann nicht weiter expliziert wird. Curley (2013), 179-180, erklärt dies anhand eines Beispiels eines Fragments der Komödie *Poiesis* des Antiphanes: „The mention of Oedipus' name triggers a synchronic recollection of his myth […]. Much the same can be said of (say) Medea, who is synonymous with […] child-killer, helper-maiden, sorceress, and more."

[38] Der Tochter des Nisus, nicht dem Seeungeheuer. Vgl. Anm. 14.

Kapitel den Figuren Myrrha und Byblis widmen, wobei gerade bei Byblis auch die Verbindungen zu Canace und dem euripideischen *Aiolos* behandelt werden wird.

Das achte Kapitel widmet sich tragischen Ehen in den *Met.* Ich werde darin darstellen, dass besonders ein anfängliches Eheglück in den *Met.* in so gut wie allen Fällen ein tragisches Ende vorankündigt und dafür sogar explizite Formeln von Ovid gebraucht werden. Das Kapitel behandelt insbesondere die Mythen von Cephalus und Procris, Peleus und Thetis, Ceyx und Alcyone sowie den weniger prominenten Mythos von Dryope und Andraemon. Speziell im Fall von Cephalus und Procris wird es erforderlich sein, auch auf die komödiantischen Elemente der Gestaltung einzugehen.

Das neunte und letzte Kapitel wird eine Conclusio der Arbeit darstellen und ein Gesamtresümee ziehen, zumal die einzelnen Kapitel selbst jeweils mit einem Kurzresümee enden werden (Kapitel 4 und 6 werden kein eigenes Resümee erhalten, da sie mit ihren Folgekapiteln gewissermaßen jeweils eine Einheit bilden und ihr Inhalt daher je in einem gemeinsamen Resümee am Ende des jeweils zweiten Kapitels (sc. 5 und 7) erfolgt). Dabei wird ein besonderes Augenmerk der Abstraktion einer „impliziten (tragischen) Poetik“ Ovids gelten, die ich aus den vorliegenden Untersuchungen zu induzieren versuche. Außerdem soll in einem abschließenden Ausblick noch gezeigt werden, was diese Arbeit nicht leisten konnte und wo daher auch weiterhin noch Forschungslücken verbleiben.

IV. Verwendete Texte, Ausgaben und Ausdrucksweisen

Alle Editionen der Primärtexte, die ich für diese Arbeit verwende, sind Ausgaben der Oxford Classical Texts (OCT), sowohl Latein als auch Griechisch, sofern nicht anders gekennzeichnet. Eine Ausnahme stellen hierbei die verwendeten Ausgaben der aristotelischen *Poetik* sowie der *Ars Poetica* des Horaz dar, da ich für diese beiden Text jeweils eine kommentierte Ausgabe verwende: Für die *Poetik* die von Tarán/Gutas (2012), für die *Ars Poetica* die von Brink (1971).

Alle Übersetzungen sind meine eigenen, sofern nicht anders gekennzeichnet. Der Grund dafür liegt zum einen darin, dass es häufig zur Diskussion einzelner Begriffe kommt, wobei es entscheidend ist, dass ein ganz bestimmter Aspekt der Bedeutung getroffen wird, sodass eine einzelne Übersetzung eines Werks selten in jeder Instanz den präferierten Aspekt wählt. Zum anderen ist es dem bedauerlichen Umstand geschuldet, dass es bspw. keine Übersetzung aller

euripideischen Tragödien gibt, die wortgleiche griechische Passagen, die in unterschiedlichen Tragödien auftauchen (wie etwa die Abschlussverse der *Medea* (1417-8), *Andromache* (1286-7), *Helena* (1690-1) und *Bakchen* (1390-1)), auch wortgleich übersetzt, was einen Vergleich dann oft wenig zielführend macht.[39]

Eigennamen schreibe ich so, wie sie im Originaltext verwendet werden, also bspw. „Medea", wenn es sich um die Gestalt bei Ovid handelt, aber „Medeia", wenn die bei Euripides gemeint ist. Zum einen soll damit effizient ausgedrückt werden, auf welche Figur ich mich beziehe, ohne jedes Mal bspw. „Ovids Medea" zur Unterscheidung schreiben zu müssen. Zum anderen beziehen sich die Namen zwar theoretisch auf ein gemeinsames Konzept, allerdings nur ein sehr vages: Beide Figuren werden zwar implizit miteinander identifiziert, sind aber keineswegs dieselbe Gestalt, und da es auch keinen realen Bezugspunkt für beide gibt, beziehen sie sich nicht einmal auf dieselbe Gestalt (wie das etwa bei einer fiktionalisierten Darstellung einer historischen Person wie bspw. Sokrates der Fall sein könnte).

Die Namen von Werktiteln schreibe ich prinzipiell kursiv, auch und besonders um sie von Eigennamen klar unterscheiden zu können (bspw. die Figur Herakles von der Tragödie *Herakles*). Eine Ausnahme zu dieser Regel ist das Unterbleiben der Kursivierung, wenn nicht der eigentliche Werktitel gebraucht wird, bspw. „Heroidenbriefe" anstelle von *Heroides*. Insgesamt schreibe ich die meisten Werktitel aber nicht aus, sondern verwende in der Regel die Abkürzungen des Oxford Classical Dictionary (OCD) (bei der *Nikomachischen Ethik* des Aristoteles sowie der *Ars Poetica* des Horaz verwende ich indes meistens *EN* bzw. *AP*, da mir die im offiziellen Katalog des OCD gelisteten *Eth. Nic.* bzw. *Ars P.* bei häufiger Verwendung unhandlich erscheinen und in der Literatur auch seltener begegnet sind als die bloßen Initialkürzel). Hat ein Werk keine kanonische Abkürzung im OCD, halte ich mich an die Abkürzungen im Liddell-Scott (LSJ).

[39] Dies trifft sogar auf die *Met.* selbst zu, in denen es nur einen einzigen Vers gibt, der zweimal vollständig in derselben Gestalt auftritt (*multorumque fuit spes inuidiosa procorum*, 4.795 (Medusa) und 9.10 (Deianira)), aber trotzdem in den Übersetzungen stets unterschiedlich übersetzt wird: Erstaunlicherweise sind die Prosaübersetzungen durch von Albrecht (1981) einander näher, obwohl man eher bei Breitenbach (1958) vermuten sollte, dass er – weil er ja versmaßtreu übersetzt – nicht zwei verschiedene Hexameter dichten würde.

1. Theoretischer Unterbau

Dieses Kapitel widmet sich den abstrakten Konzepten, die in der Antike mit der Tragödie im Allgemeinen verbunden gewesen sind und die ich daher im Hauptteil dieser Arbeit als Maßgabe verwende, um tragisches Design in den *Met.* Ovids nachzuweisen. Die Beschränkung erfolgt dabei auf die beiden einflussreichsten und vor allem für uns heute am besten erhaltenen und greifbaren expliziten theoretischen Abhandlungen über dramatische bzw. insbesondere tragische Inszenierung, nämlich die *Poetik* des Aristoteles und die *Ars Poetica* des Horaz, die beide Ovid zugänglich und vermutlich bekannt gewesen sein dürften.[1] Mit Sicherheit war Ovid wohl auch noch von anderen Konzepten und Theorien beeinflusst, zumal etwa das hellenistische Konzept der Tragödie oder allgemeiner des „Tragischen" natürlich in Arist. *Poet.* nicht enthalten sein kann (während Tragödie die konkrete generische Instanz darstellt, ist das „Tragische" insofern davon zu unterscheiden, als es sich dabei um ein abstraktes Konzept handelt, das auch unabhängig vom expliziten Drama in anderen Genres auftreten kann – man könnte sozusagen als Ziel dieser Arbeit auch den Nachweis des Tragischen in den *Met.* nennen).[2] Zwar stützt sich Hor. *Ars P.* sicherlich in Teilen auf diese Tradition,[3] doch selbst seine *AP* gibt nur in Teilen die wesentlichsten Inhalte der Poetik des Neoptolemos von Parion wieder,[4] also nicht einmal die Konzepte eines einzelnen hellenistischen Literaturtheoretikers in vollständigem Umfang, wenngleich dessen Ideen vielleicht auch nicht besonders originell gewesen sein dürften und die Auswahl des Horaz daraus mehr als ausreichend.[5] Zweifellos also muss es auch noch theoretische Einflüsse auf Ovid gegeben haben, die für uns nicht oder allenfalls fragmentarisch fassbar sind. Ich werde

[1] Siehe hierzu den entsprechenden Abschnitt in der Einleitung I. Ziel der Arbeit.

[2] Die Unterscheidung zwischen der eigentlichen Tragödie und dem „Tragischen" nimmt Sistakou (2016), bes. 1-10, vor, die einige erhellende Einblicke in die hellenistische Tradition des Tragischen aus den praktischen Evidenzen zieht, also die unmittelbare Anwendung tragischer Konzepte in hellenistischer Literatur. Da allerdings keine expliziten Tragödien aus alexandrinischer Tradition vollständig überliefert sind, stützt sie sich dabei stark auf tragische Einflüsse auf Werke, die sich vornehmlich einem anderen Genre verschrieben haben und induziert daraus wiederum „das Tragische" des Hellenismus. Diese Methode ist zwar etwas zirkulär, dennoch gelingt es Sistakou recht passabel, die Entwicklung des tragischen Konzepts (wenngleich nicht der konkreten Tragödie) nachzuvollziehen. Vgl. zum Begriff des Tragischen allgemein auch die Ausführungen von Most (2000) bzw. zum Tragischen in der hellenistischen Tragödie im Speziellen Kotlińska-Toma (2014), 23-33.

[3] Mit der Tradition der Literaturkritik vor Horaz beschäftigt sich intensiv Brink (1963), bes. 43-152. Auch sein Verhältnis zu den aristotelischen Texten wird darin (79-89) behandelt und insbesondere das des Neoptolemus von Parion (90-134), der laut einer Scholie des Pomponius Porphyrio der Vermittler hellenistischer Poetik-Konzepte für Horaz gewesen sein dürfte. Mehr dazu in Kapitel 1.2.

[4] Vgl. Anm. 3.

[5] Rudd (1989), 26: „It is unlikely, however, that Neoptolemus' work showed much originality. Certainly the ideas preserved in Philodemus' papyrus can be found in earlier writers."

mich in diesem Kapitel auf die beschränken, die mit nachweisbarer Sicherheit zu Ovids Zeiten bekannt und mit großer Wahrscheinlichkeit auch von ihm reflektiert worden sind. Zuletzt sollte man natürlich auch stets im Hinterkopf behalten, dass Ovid – so technisch versiert er als Dichter gewesen sein mag – analog zu Horaz womöglich nicht immer selbst eine ganz spezifische Quelle vor Augen hatte.[6]

1.1. Tragödientheorie in der *Poetik* des Aristoteles

Die *Poetik* des Aristoteles ist wohl eine der einflussreichsten antiken Literaturtheorien, mit Sicherheit ist sie aber die heute am besten bekannte und auch am stärksten beforschte.[7] Als eine der esoterischen Schriften des Aristoteles war sie zunächst nicht dazu gedacht, für „Außenstehende" zugänglich zu sein, sondern richtete sich vor allem an die Schüler des Peripatos. In welcher Art sie das getan hat, oder inwieweit sie überhaupt als vollständige „Schrift" zu bezeichnen ist, ist zweifelhaft; Lucas (1968) bemerkt hierzu korrekt: „They [sc. die esoterischen Schriften] have been thought of as lecture notes […], as sketches for proposed works, or as summaries of works already completed […]. They vary much in degree of finish, and the *Poetics* is among the least finished, being in parts little more than a series of jotting."[8] Freilich ist dieses „jotting" zu einem gewissen Grad auch der heutigen Überlieferung geschuldet: Die arabischen Übersetzungen des Mittelalters, die über die spanischen Gelehrten wieder ins Lateinische übersetzt wurden und erst mit Beginn der Renaissance mit den in Konstantinopel überlieferten griechischen Abschriften verglichen werden konnten, enthalten teilweise andere, oft aber auch zusätzliche Textstellen, die in den meisten griechischen Hss. ausgefallen sind.[9] Zweifellos kann man aber davon sprechen, dass Aristoteles in der *Poetik* ein

[6] Rudd (1989), 27: „Finally, we should bear in mind that before Horace's time Roman writers like Lucilius, Cicero, and Varro had already introduced Greek ideas to Italy. […] In this complex Graeco-Roman tradition, then, we should not assume that Horace had always a specific source in mind."

[7] Die Année Philologique liefert 347 Treffer (Abfrage vom 14.05.2025) in den vergangenen 100 Jahren, die sich spezifisch mit der *Poetik* des Aristoteles beschäftigen. Nimmt man die Einträge der Bibliografie von Cooper und Gudeman (1928) noch hinzu, die recht genau vom Ende der von der Année erfassten Publikationen aus ansetzt, gelangt man zu 1930 Publikationen in der Neuzeit (i.e. seit dem 16. Jhdt., wobei diese Zählung auch unkommentierte Editionen bzw. Übersetzungen umfasst).

[8] Lucas (1968), IX-X.

[9] Ein Beispiel hierfür wäre etwa im 14. Kapitel die Darstellung der Handlungsweisen (1453b27-36), deren vierte in den griechischen Hss. fehlt, aber in arabischen überliefert ist. Vgl. hierzu Tarán/Gutas (2012), 263-5, und Schmitt (2008), 515. Das Thema wird an entsprechender Stelle noch ausführlicher besprochen.

größtenteils[10] konsistentes Konzept einer Literaturtheorie verfolgt, die in erster Linie daran interessiert ist, künstlerische Literatur von Sachliteratur zu trennen, wobei erstere für ihn das wichtigste Kriterium erfüllen muss, um als ποίησις[11] gelten zu dürfen: μίμησις.

1.1.1. Der *Mimesis*-Begriff bei Platon und Aristoteles

Der μίμησις-Begriff ist allerdings in der Tat ein schwieriger, besonders zumal Aristoteles ihn ganz anders verwendet als sein Lehrer Platon, für den dieser Begriff keineswegs ein positives Kriterium für eine bejahende Einstellung zur Literatur bzw. Dichtung darstellte, sondern einen sehr negativen Einschlag besessen hat:

καὶ μὴν, […], ἐννοῶ, ὡς παντὸς ἄρα μᾶλλον ὀρθῶς ᾠκίζομεν τὴν πόλιν, οὐχ ἥκιστα δὲ ἐνθυμηθεὶς περὶ ποιήσεως λέγω […] τὸ μηδαμῇ παραδέχεσθαι αὐτῆς ὅση μιμητική […] ὡς μὲν πρὸς ὑμᾶς εἰρῆσθαι […] λώβη ἔοικεν εἶναι πάντα τὰ τοιαῦτα τῆς τῶν ἀκουόντων διανοίας, ὅσοι μὴ ἔχουσι φάρμακον τὸ εἰδέναι αὐτὰ οἷα τυγχάνει ὄντα. (Pl. *Resp.* 595a-b)

οὐ μέντοι πω τό γε μέγιστον κατηγορήκαμεν αὐτῆς. τὸ γὰρ καὶ τοὺς ἐπιεικεῖς ἱκανὴν εἶναι λωβᾶσθαι, ἐκτὸς πάνυ τινῶν ὀλίγων, πάνδεινόν που. […] οἱ γὰρ που βέλτιστοι ἡμῶν ἀκροώμενοι Ὁμήρου ἢ ἄλλου τινὸς τῶν τραγῳδοποιῶν μιμουμένου […] οἶσθ’ ὅτι χαίρομέν τε καὶ ἐνδόντες ἡμᾶς αὐτοὺς ἑπόμεθα συμπάσχοντες […]. (Pl. *Resp.* 605c-d)

„„Freilich denke ich, dass wir die Stadt nun aufs Beste eingerichtet haben, sage das aber nicht zuletzt in Hinblick auf die Dichtkunst: Dass man sie nämlich niemals aufnehmen dürfe, sofern sie Mimesis betreibt. Unter uns gesagt scheint alles dergleichen eine Schmach für den Verstand seines Publikums zu sein, sofern es nicht das Heilmittel besitzt, zu wissen, wie sich diese Dinge wirklich verhalten.

Aber wir haben ja noch gar nicht den größten Vorwurf gegen sie [sc. die Poiesis*] vorgebracht: Denn ihre Fähigkeit, sogar sehr gute Menschen mit Ausnahme ganz weniger zu besudeln, ist*

[10] Hie und da verwendet Aristoteles denselben Begriff für unterschiedliche Konzepte (etwa, was eine ἁπλη Tragödie ausmacht) oder in umgekehrter Manier für dasselbe Konzept keine eindeutige Bezeichnung (etwa wird ein schlechter Charakter bald als μοχθηρός, bald als σφόδρα πονηρός bezeichnet). Mehr dazu unten.

[11] Ich habe ποίησις hier zunächst als „künstlerische Literatur“ übersetzt und nicht etwa – wie für gewöhnlich – als „Dichtkunst“, weil die Definition des Aristoteles etwas anderes umschließt als das, was man im Deutschen üblicherweise unter Dichtung versteht. So gilt uns bspw. ein Lehrgedicht in aller Regel unzweifelhaft als Dichtung, für Aristoteles ist das aber nicht erfüllt (vgl. Arist. *Poet.* 1447b17-20). Im Folgenden werde ich aber nur *Poiesis* verwenden und den aristotelischen Begriff unübersetzt lassen.

wirklich scheußlich. Denn wenn einmal die besten von uns Homer oder irgendeinem anderen Tragödiendichter, der Mimesis betreibt, zuhören, dann weißt du ja, wie sehr wir uns freuen und uns ihnen hingeben und das Leid folgsam miterleben."

Platon will in seinem Vorzeigestaat um jeden Preis verhindern, dass die *Poiesis* Einzug hält, allerdings nur, sofern sie *Mimesis* betreibt. Im dritten Buch definiert Platon den Begriff genauer und in *Nomoi* 802b lässt er sogar ein wenig Poiesis zu, die allerdings nur einer harmlosen Entspannung dienen darf.[12] Über die Einschränkung, Poiesis nur zu verbannen, *sofern* sie Mimesis betreibt, und die daraus erwachsenden Inkonsistenzen ist einige Literatur verfasst worden,[13] allerdings möchte ich auf die spezifische Frage, ob es denn bei Plato auch andere Poiesis geben kann und welche das gegebenenfalls sein könnte, nicht weiter eingehen, da dies für meine Zwecke keinerlei Relevanz besitzt: Tragödien- und Ependichtung, sofern man diese bei Platon (und womöglich auch Aristoteles) überhaupt als wirklich distinkte literarische Genres wahrnehmen kann, gehören zweifellos in die Kategorie der Mimesis-betreibenden Poiesis. Diese Nachahmung wird allerdings von Platon verworfen, weil sie nämlich nicht wahrheitsgetreu ist, sondern die Wahrheit sogar noch weiter verfälscht – das von Platon gepriesene „Heilmittel" gegen die Vereinnahmung durch mimetische Kunst ist eben das Wissen darüber, wie sich die Welt in Wirklichkeit verhält (vgl. Plat. *Resp.* 595a).[14] Mimesis ist folglich bei Platon per se eine negative Eigenschaft der Poiesis, weswegen diese im Grunde abzulehnen und nicht in einem Idealstaat zuzulassen sei.

Anders verhält es sich nun bei Aristoteles mit der Mimesis. Während man sich bei Plato einigermaßen zurecht die Frage stellen darf, ob denn nun auch Poiesis ohne Mimesis möglich sein könnte, kennt Aristoteles in der *Poetik*, die wesentlich stärker formalistisch als philosophisch angelegt ist,[15] darauf schon ganz zu Beginn eine klare Antwort: Nein. Jede Form von Poiesis betreibt gemäß Aristoteles notwendigerweise Mimesis (vgl. Arist. *Poet.* 1447a12-16). Literaturformen, die gemeinhin als „Dichtung" angesehen werden, aber keine solche

[12] Vgl. Lucas (1968), 260-1, bes. Anm. 1. Dort auch zu weiteren Diskursen, die die Problematik des ὅση μιμητική besprechen.

[13] Unter anderen Lucas (1968), 261, Belfiore (1983a), Halliwell (1988), 3-6 und 105-6, Hose (2022), 67-72. Die Diskurse sind vielfältig und es gibt kaum eine Publikation zum Mimesis-Begriff, der sich nicht in gewisser Weise in einen davon einbringt, darum sei hier nur ein Abriss dargestellt. Die jeweiligen Publikationen enthalten noch erheblich mehr weiterführende Literatur. Vgl. auch Anm. 12.

[14] Vgl. auch die sehr konzise und aufschlussreiche Diskussion zum Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit bzw. Kunst und dem menschlichen Verstanden bei Halliwell (1988), 7-13.

[15] Vgl. Sistakou (2016), 2, und Hose (2022), 72.

Mimesis betreiben, will Aristoteles auch nicht als Poiesis gelten lassen: So hätten Homer und Empedokles etwa außer dem Versmaß nichts gemein, weswegen man Homer zurecht als ποιητὴν, Empedokles aber viel eher als φυσιόλογον bezeichnen müsse (vgl. Arist *Poet.* 1447b17-20). Mimesis stellt nun für Aristoteles zweifellos ein konstituierendes Merkmal für Poiesis dar. Für Platon tut sie das zwar womöglich auch, allerdings ist sie bei ihm jedenfalls das konstituierende Merkmal *verderblicher* Kunst:

Φαύλη ἄρα φαύλῳ συγγιγνομένη φαῦλα γεννᾷ ἡ μιμητική. […] Πότερον, ἦν δ' ἐγώ, ἡ κατὰ τὴν ὄψιν μόνον, ἢ καὶ κατὰ τὴν ἀκοήν, ἥν δὴ ποίησιν ὀνομάζομεν; – Εἰκός γ', ἔφη, καὶ ταύτην. (Plat. *Resp.* 603b)

„Da sie aber verderblich ist, erschafft die mimetische Kunst wiederum Verderbliches, sooft sie mit etwas Verderblichem in Kontakt kommt. Tut sie das allerdings", sagte ich, „nur wenn man sie sieht, oder auch wenn man sie hört, was wir dann eben Poiesis nennen?" – „Es scheint", sagte er, „dass es auch dann so ist."

Im weiteren Gesprächsverlauf versucht der platonische Sokrates dann zu zeigen, dass es nicht nur dem Schein, sondern auch den Tatsachen nach so ist, dass mimetische Poiesis verderblich ist. Bei Aristoteles hingegen besitzt Mimesis diese moralische Dimension nicht,[16] sondern dient nur als entscheidendes Merkmal für Poiesis allgemein und die Tragödie (und gewissermaßen auch das Epos) im Speziellen.

1.1.2. Der Tragödienbegriff in der *Poetik* des Aristoteles

Im sechsten Kapitel der *Poetik* beginnt Aristoteles damit, seine Auffassung der konstituierenden Merkmale der Tragödie zu definieren, nachdem sich die ersten fünf eher dem Mimesis-Begriff gewidmet haben. Dabei fällt ganz zu Beginn (nach einem Hinweis, Komödie und Epos auf einen späteren Zeitpunkt zu vertrösten) der berühmte „Tragödiensatz":

[16] Auch und besonders weil Aristoteles in seiner *Poetik* weniger philosophisch als eher formal argumentiert. Der Umgang des Aristoteles mit Platons Moralismus wird sehr ausführlich von Halliwell (1984) besprochen. Eine eingehende Besprechung von Platons Ablehnung (mimetischer) Poiesis findet sich bei Belfiore (1983a).

ἔστιν οὖν τραγῳδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἑκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν. (Arist. *Poet.* 1449b24-28)

Es ist also die Tragödie eine Mimesis einer ernsthaften und zielgerichteten Handlung von bestimmter Größe, in geziemender Sprache, deren diverse Arten jeweils auf die Einzelteile verteilt sind: Eine Handlung handelnder Personen ohne Bericht, die durch Eleos und Phobos eine Katharsis von solchen Gemütszuständen bewirkt.

Die Tragödie besitzt also mehrere Merkmale. Zunächst einmal ist die Tragödie Mimesis – dies folgt schon logisch aus den bisherigen Ausführungen des Aristoteles, dass grundsätzlich jede Form der Poiesis definitionsgemäß Mimesis betreiben müsse: Insbesondere erwähnt Aristoteles aber bereits im ersten Kapitel (1447a13-14) ganz explizit τραγῳδίας ποίησις im Zuge etlicher weiterer Dichtungsformen οὖσαι μιμήσεις τὸ σύνολον. Diese Qualifikation ist also unzweifelhaft und unproblematisch. Das nächste Merkmal ist die Ernsthaftigkeit: Diese – so ist man sich unter den Kommentaren einig – stellt eine wesentliche Abgrenzung zur Komödie dar. Alternative Übersetzungen sind häufig „gut", „bedeutend" oder gar „heroisch". Im 2. Kapitel unterscheidet Aristoteles die Qualität der Charaktere in Komödie und Tragödie noch mit den Adjektiven χείρους und βελτίους (1448a17-18) im Verhältnis zu real existierenden Menschen, im 5. Kapitel wird die Komödie explizit eine μίμησις φαυλοτέρων (1449a32-33), Epos und Tragödie dagegen gemeinsam eine μίμησις […] σπουδαίων genannt (1449b9-10).[17] Das nächste Merkmal ist nach meiner Interpretation die Ausrichtung auf ein Telos, die in der Forschungsliteratur leicht anders interpretiert wird: Die Übersetzungen[18] verwenden in der Regel ausnahmslos Begriffe wie „abgeschlossen", „vollständig", oder „begrenzt."[19] Dies ist darauf zurückzuführen, dass das Adjektiv τελείας zwar korrekt auf τέλος zurückgeführt, dieses aber ungenau mit dem in der *Poetik* gebrauchten τελευτή völlig synonym

[17] Eine gute Zusammenfassung für die Begriffserklärung bietet Rapp (2009), 87-88.

[18] Fyfe (1932), Fuhrmann (1976), Dupont-Roc (1980), Gigon (1981), Lanza (1987), Hammond (2001), Schmitt (2008), Hose (2022).

[19] Eine kuriose Ausnahme stellt die Behandlung durch Kokkos (2021), 48, dar: Dort wird der Begriff zwar mit „complete" übersetzt, allerdings leitet Kokkos ihn korrekt vom τέλος her und verbindet ihn auch nicht mit dem in Kapitel 7 besprochenen „Ende", sondern erklärt: „A 'complete action' in this sense refers to an action that accomplishes its purpose, that is, it has the appropriate internal coherence and diligence that allows the achievement of its purpose." Das ist korrekt, allerdings ist unklar, warum Kokkos sich nicht einfach für „purposeful" oder „targeted" entschieden hat: Dass das Begriffsverständnis zudem nicht mit der *communis opinio* kongruiert, wird von Kokkos ebenso nicht thematisiert.

verstanden wird.[20] Dies geht so weit, dass Rapp (2009) sogar schreibt: „beide hier benutzten Begriffe ‚abgeschlossen (*teleios*)' und ‚eine Größe aufweisend (*megethos echôn*)' werden zu Beginn des siebten Kapitels wörtlich aufgegriffen (7, 1450b23-25)."[21] Tatsächlich wird zwar μέγεθος wörtlich wiederholt, im siebenten Kapitel findet man aber eben nur eine Erklärung für τελευτή („Schluss"), nicht τέλος („Ziel"). Der Unterschied ist ein feiner, aber entscheidender: Denn den Schluss definiert Aristoteles in der *Poetik* recht technisch als das Gegenteil zum Anfang und damit etwas, das auf etwas folgt und auf das selbst nichts mehr folgt (1450b29-30).[22] Das Ziel oder Telos ist bei Aristoteles aber davon zu unterscheiden: Es handelt sich dabei stets um die Absicht einer praktischen und überlegten Handlung.[23] Rapp (2009) argumentiert weiter, die „Abgeschlossenheit" ziele darauf ab, die Tragödie vom Epos abzugrenzen, und verweist auf eine entsprechende Stelle im fünften Kapitel (1449b13-15), wo es heißt, die beiden Genres würden sich ἔτι δὲ τῷ μήκει („außerdem im Umfang") unterscheiden. Das ist aus zwei Gründen unwahrscheinlich: Zum einen nennt Aristoteles kurz davor einen anderen Unterschied zwischen Epos und Tragödie, nämlich dass das Epos nur ein Versmaß besitze und ἀπαγγελία („Bericht") sei. Die Unterscheidung zwischen Epos und Tragödie erfolgt also im Tragödiensatz schon dadurch, dass die Tragödie eine Mimesis „οὐ δι' ἀπαγγελίας" sein müsse. Zum anderen geht Aristoteles im siebenten Kapitel auf die Größe ein (s.o.), und setzt dort μῆκος (also den Begriff aus dem fünften Kapitel) in Hinblick auf den Plot einer Dichtung mit μέγεθος (also dem Begriff aus dem Tragödiensatz) gleich (1451a3-6).[24] Somit würden sowohl τελείας als auch μέγεθος ἐχούσης dasselbe bedeuten.[25] In jedem Fall würde Aristoteles in seiner Definition entweder die Unterscheidung von Epos und Tragödie oder den Hinweis auf den Umfang der Tragödie doppelt erwähnen, was kaum in seiner Absicht gelegen haben dürfte. Zudem hat die Auffassung von τελείας als „zielgerichtet" noch einen

[20] Vgl. Nyusztay (2002), 84

[21] Rapp (2009), 88.

[22] Zu meiner Enttäuschung geht der ansonsten fast schon übergenaue und von Informationen sprudelnde Kommentar von Schmitt (2008) in der entsprechenden Sektion (324-360 für Kapitel 6, 361-365 zu Kapitel 7) mit keinem Wort auf die Deutung von τελείας ein. Auch Hose (2022), 240, bezieht sich nicht darauf, sondern verweist nur ungefähr darauf, wo entsprechende Inhalte in den vorangegangenen Kapiteln bereits angesprochen worden sind.

[23] Vgl. Szaif (2012), 35-41 und Rühl (2011), bes. 62; jeweils mit Verweis auf Arist. *EN* 1135a23-24.

[24] Lucas (1968), 114: „μῆκος in plots corresponds to μέγεθος in objects." Lucas erklärt daraufhin noch, dass es beim Umfang weniger darum geht, dass die Handlung einen gewissen Zeitrahmen nicht sprengen darf (sc. „erzählte Zeit"), als vielmehr darum, dass die Aufführung diesen so weit einhalten muss (sc. „Erzählzeit"), dass man sich anschließend noch an alles erinnern kann.

[25] Lucas (1968), 96: „B[ywater] was probably wrong in taking τελείας with μέγεθος ἐχούσης, 'complete as having magnitude' […]." Bedauerlicherweise führt Lucas nicht weiter aus, warum er diese Annahme für wahrscheinlich hält, aber ich nehme an, dass er einen ähnlichen Gedankengang verfolgt haben dürfte.

weiteren Vorteil: Im achten Kapitel führt Aristoteles vom siebenten ausgehend noch einen zentralen Teil in seinem Handlungsbegriff aus. Ein einzelner Plot sei nämlich nicht dadurch beschränkt, dass er sich um eine einzige Person drehe, sondern dass er nur einer einzigen πρᾶξις (sc. „Handlung“) folge (1451a16-19 und 1451a30-35). Eine πρᾶξις aber hat in der *Nikomachischen Ethik* kein eigenes τέλος, sondern ist vielmehr sogar mit diesem zu identifizieren (1140b5-7).[26] Somit ist es ein zentrales Erfordernis an die Handlung sowohl des Epos als auch der Tragödie, auf ein τέλος ausgerichtet zu sein, was wiederum mit dem Tragödiensatz übereinstimmt, dass dessen πρᾶξις τελεία sein müsse. Eine Schwierigkeit in der Deutung von τέλος mit Blick auf die πρᾶξις in der *Poetik* ergibt sich aus der leicht inkonsistenten Begriffsverwendung im sechsten Kapitel (1450a15-23): Dort nämlich wird es einerseits mit der πρᾶξις gleichgesetzt, andererseits aber dann als Absicht der Tragödie insgesamt verwendet und somit mit dem *Mythos* (s.u.) identifiziert. Mit Blick auf die *EN* ist die Verwendung im Tragödiensatz aber zweifellos im ersteren Sinn zu verstehen.[27] Zuletzt muss noch ergänzt werden, dass der Anspruch des Aristoteles, Epos und Tragödie distinkt voneinander zu scheiden, sich eher auf eine Art Dihairesis beschränkt: Das Epos sei laut der abschließenden Feststellung von Kapitel 5 der *Poetik* (1449b18-20) eine Unterkategorie der Tragödie, da nämlich die Tragödie alles umfasse, was das Epos besitze, umgekehrt könne aber das Epos nicht alles leisten, was die Tragödie vermag. Somit ist klar, dass die die Handlung einer Tragödie eine bestimmte Größe haben und auf ein Ziel ausgerichtet sein muss, diese beiden Dinge aber keineswegs dasselbe sind: Die Größe unterscheidet die Tragödie vom Epos, die Ausrichtung auf ein Ziel verbindet sie mit ihm.

Die geziemende Sprache als nächstes Merkmal ist wieder weitgehend unproblematisch, ebenso dass deren unterschiedliche Arten auf die einzelnen Teile der Tragödie verteilt auftreten, da Aristoteles diese Dinge im direkten Anschluss an den Tragödiensatz selbst erklärt und somit keine Verweise auf entlegenere Stellen erforderlich sind (1449b28-31): Es geht

---

[26] Arist. *EN* 1140b5-7: τῆς μὲν γὰρ ποιήσεως ἕτερον τὸ τέλος, τῆς δὲ πράξεως οὐκ ἂν εἴη· ἔστι γὰρ αὐτὴ ἡ εὐπραξία τέλος. (*Denn das Ziel des Schaffens ist vom Schaffensprozess selbst verschieden, das des Handelns aber nicht: Die erfolgreiche Handlung ist selbst das Ziel.*)

[27] Vgl. auch Lucas (1968), 102, *ad loc.*, der die doppelte Verwendung von τέλος als „awkward“ bezeichnet. In der Ausgabe von Lucas (1968) ist der gesamte Absatz athetiert: Eine Konvention, der sich auch Belfiore (1983b) anschließt. Ich folge allerdings der Ausgabe von Tarán/Gutas (2012), die den Absatz für echt hält trotz der Verwendung von κακοδαιμονία, die – wie Lucas (1968), 102 – korrekt festhält, sonst bei Aristoteles nicht belegt ist. Die Gleichsetzung von τέλος mit τελευτή könnte auch ein Produkt der englischen Literatur sein, die üblicherweise beides als „end“ bezeichnet, was im Englischen zwar korrekt, aber doch unpräzise und missverständlich ist.

dabei darum, dass die Sprache in der Tragödie Rhythmus, Harmonie und Klang haben muss (was der Vorgabe aus 1447b24-27 entspricht). Dass die Handlung durch handelnde Personen und nicht durch Bericht erfolgen muss, ist ebenso klar und eines der wesentlichen Merkmale, durch die Aristoteles die Tragödie vom Epos formal unterscheidet, das eben aus Bericht besteht (s.o.). Zuletzt folgt das in der Forschung wohl umstrittenste und meistdiskutierte Tragödienmerkmal (und wohl auch die umstrittenste und meistdiskutierte Passage der *Poetik* überhaupt), das nach wie vor einer endgültigen Interpretation harrt: Die Tragödie solle durch Eleos und Phobos eine Katharsis von derartigen Gemütszuständen bewirken. Die traditionelle Übersetzung der beiden ersten Begriffe ist „Mitleid und Furcht", die sich auch nach wie vor in aktuelleren Publikationen findet und zwar mitnichten auf Lessing zurückgeht, aber von diesem am einflussreichsten formuliert wurde, sodass diese Übersetzung heute in der Regel mit seinem Namen verbunden ist.[28] Die spätere Übersetzung von Schadewaldt (1955), „Jammer und Schaudern", besaß zunächst großen Einfluss und wurde seinerzeit vorerst allein von Pohlenz (1956) in Frage gestellt und von Friedrich (1963) entschieden abgelehnt. Den entscheidenden Faktor bei der Beantwortung nach der korrekten Interpretation hat Hose (2022) gut formuliert: „Die Frage, was [die Begriffe] bedeuten und wie der Genitiv […] aufzufassen ist, gehören [sic!] zu den in der Forschung nicht gelösten (und nicht lösbaren) Problemen, die die *Poetik* stellt."[29] Schmitt (2008) hingegen bietet einen über die Maßen ausführlichen Exkurs zur Katharsis, der von der aristotelischen Auffassung vom Denken und Erkennen über eine Handlungs- und Absichtstheorie, deren Anwendung auf Epos und Tragödie bis hin zu einem Ausblick auf die Folgen für das allgemeine Literaturverständnis vor diesem Hintergrund reicht – allerdings bleibt er letztlich ebenso eine definitive Deutung der „Katharsis-Formel" schuldig wie alle anderen Kommentatoren. Um es ihm nicht gleichzutun, werde ich hier weder einen ausführlichen Literaturüberblick wie Hose (2022) geben[30] noch mich an einer Gesamtdarstellung aristotelischer Handlungstheorie wie Schmitt (2008)

[28] Bspw. verwenden Rapp (2009), Schmitt (2008) und Hose (2022) alle diese Variante, wobei Hose an dieser Stelle parallel auch das von Schadewaldt (1955) geprägte „Jammer und Schaudern" als Alternative präsentiert: Konsequent ist bei ihm „Mitleid und Furcht" mit dem Genitivus obiectivus, „Jammer und Schaudern" aber mit dem separativus verbunden. Im Kommentar *ad loc.* (240-242) erfolgt dazu ein Verweis auf die entsprechenden Ausführungen in der Einleitung (52), wo eine Kompilation verschiedener Forschungsmeinungen in vier Kategorien geteilt ist und letztlich nur diese beiden Kombinationen zulässt, wobei es für die „Jammer und Schaudern"-Variante nur eine Interpretation gibt, für „Mitleid und Furcht" dagegen drei.

[29] Hose (2022), 240.

[30] Vgl. Hose (2022), 51-59.

versuchen,[31] sondern eine möglichst kurze Darlegung meines Verständnisses der Katharsis-Formel bieten, auf der meine weiteren Ausführungen aufbauen werden. Zunächst orientiere ich mich an den vier von Hose (2022) dargestellten Deutungsmöglichkeiten:[32]

1. Jammer und Schaudern bewirken eine Reinigung *von den* Affekten.
2. Mitleid und Furcht bewirken eine Reinigung *der* Affekte (im Sinne einer Veredelung).
3. Die Erregung von Mitleid und Furcht bewirkt eine intellektuelle Läuterung.
4. Die Befreiung von Mitleid und Furcht (separativ) bewirkt eine Erleichterung und dadurch ein Lusterleben.

Die erste Deutung möchte ich am entschiedensten zurückweisen. Zunächst besteht kein Grund zu der Annahme, Aristoteles halte es in irgendeiner Weise für sinnvoll oder angebracht, von Affekten frei zu sein: Weder hält er Affekte insgesamt noch Jammer und Schaudern bzw. Mitleid und Furcht im Speziellen für verwerflich.[33] Darüber hinaus krankt diese Deutung aber vor allem an einem logischen Problem: Wenn das inhärente Ziel der Tragödie ist, das Publikum von den Affekten zu befreien, so müsste es genügen, eine einzige Tragödie zu sehen und man wäre geläutert. Welcher Grund bestünde dann also noch, sich eine weitere Tragödie anzusehen? Hätte die Tragödie aber nur den vorübergehenden Effekt der Affektbefreiung, sodass man Anlass zu einer Wiederholung des Prozederes hätte, so würde sie ihrem Ziel nicht gerecht und wäre somit konsequenterweise von vornherein keine Tragödie (da es ja wesentlich für die Tragödie ist, diese Affekte zu beenden).[34] Daher scheidet diese Deutung aus.

Die zweite Interpretation krankt an einem ähnlichen Problem wie die erste: Zwar wird hier nicht davon ausgegangen, dass die Affekte so schädlich seien, dass man sich dauerhaft von ihnen befreien und dadurch eine geradezu stoische *tranquillitas animi* erlangen müsste,[35]

---

[31] Vgl. Schmitt (2008), 333-348 sowie 476-510. Einerseits reicht dazu meine Kenntnis des aristotelischen Gesamtwerks offen gestanden zweifellos nicht aus, andererseits wäre ein solches Unterfangen zum einen den Zwecken dieser Arbeit weder dienlich noch dafür erforderlich und darüber hinaus auch insgesamt unnötig, da diese Leistung ja bereits von Schmitt erbracht wurde.

[32] Vgl. Hose (2022), 52. Siehe Anm. 28. Ich habe die dortigen Formulierungen dahingehend vereinfacht, als ich jeweils Eleos und Phobos zu den gemeinten Affekten schlechthin umgedeutet habe und sie nicht als speziellere Form allgemeiner Affekte sehe. Einerseits weil Aristoteles auch in den folgenden Teilen der *Poetik* immer nur explizit von diesen spricht und andererseits weil ich (mit Rapp (2009), 90) den Einwand, es seien zunächst allgemeinere Affekte gemeint, grammatisch nicht zwingend finde.

[33] Vgl. Rapp (2009), 100.

[34] Als Analogie denke man sich ein Heilmittel: Ein solches ist nur dann ein Heilmittel, wenn es bspw. Krankheit oder Vergiftung beendet. Bewirkt es dagegen lediglich Symptombekämpfung oder Schmerzlinderung, so erreicht es keine Heilung und ist somit von vornherein nie ein tatsächliches Heilmittel gewesen.

[35] Vgl. Schmitt (2008), 342.

aber trotzdem setzt sie immer noch voraus, dass diese Affekte in irgendeiner Weise „besudelt" oder „unrein" sein müssten, denn widrigenfalls könnten sie nicht gereinigt, geschweige denn „veredelt" werden – eine Auffassung, die im Widerspruch zum ethischen Affektbegriff des Aristoteles steht. Darüber hinaus ist diese Deutung aufgrund der Bedeutung von „Veredelung" problematisch: Eine Veredelung dient bei Rohstoffen in der Regel dazu, aus einem Gemisch verschiedener Stoffe die überflüssigen abzuscheiden und einen einzelnen möglichst ohne Einflüsse zu gewinnen. Auf Affekte wie Mitleid oder Furcht appliziert würde dies bedeuten, die Tragödie ziele darauf ab, etwa einen besonders reinen Furchtzustand hervorzurufen, der von keinen anderen Affekten durchsetzt sein sollte. Dies wäre zwar durchaus im Einklang mit der aristotelischen Auffassung, dass Affekte per se nichts Schlechtes sind, aber wirklich etwas gewonnen wäre dadurch auch nicht. Zudem ergibt sich wiederum ein logisches Problem: Ein „reiner" Furchtzustand würde bspw. bedeuten, dass die Furcht ohne Einflüsse anderer Affekte empfunden würde. Dies kann aber nur der Fall sein, wenn die Furcht ohne das gleichzeitige Auftreten eines anderen Gefühls empfunden würde. Träte nun ein zweiter Affekt wie bspw. Mitleid hinzu, könnte keiner von beiden mehr „rein" empfunden werden, wodurch der Anspruch zum Widerspruch wird.

Die dritte Deutung, die in der angloamerikanischen Literatur mehr oder minder den Status einer *communis opinio* genießt[36] und in wesentlichen Teilen auch von Schmitt (2008) vertreten wird, soll hier nur kurz umrissen sein: Eine sehr ausführliche Darstellung gibt, wie bereits erwähnt, Schmitt (2008) (vgl. Anm. 31). Grundsätzlich geht diese Deutung davon aus, dass der separative Genitiv jedenfalls abzulehnen sei: Die Tragödie soll also keinesfalls *von* diesen Gefühlen reinigen, „und zwar weder in einem physiologischen noch in einem moralischen Sinn."[37] Es sollen also weder besonders heftige Gefühle erregt werden noch besonders „veredelte" in einem Sinne, dass sie durch keine anderen „verunreinigt" sein sollten (wie immer man sich diese Verunreinigung letztlich vorzustellen habe).[38] Schmitt präferiert die Lessing-Schule „Mitleid und Furcht" und will nur diese als während des Schauspiels erregte Affekte zulassen: Dies sei Voraussetzung, dass am Ende der Tragödie gerade kein „irrational

[36] Vgl. Hose (2022), 52.
[37] Schmitt (2008), 125.
[38] Eine in diesem Zusammenhang interessante Deutung findet sich bei Munteanu (2012), 245: Da Aristoteles das Wort μιαρόν mit „untragisch" gleichsetze (*Poet.* 1452b35-6 und 1453b36-9), könne dessen Antonym καθαρόν als Synonym für „tragisch" verstanden werden: μιαρόν ist dabei „lacking emotion", καθαρόν dagegen „arousing emotion." Eine ähnliche Interpretation findet sich schon bei Janko (1992), 341, auf die auch Munteanu verweist, sich allerdings teilweise dagegen ausspricht bzw. diese in anderen Teilen erweitert.

exzessives Schaudern und Jammern“ entstehe,[39] was auch der Grund dafür sei, dass Aristoteles die Tragödie als die beste empfindet, die haarscharf noch ein gutes Ende nimmt (Arist. *Poet.* 1454a4-9). Grundsätzlich halte ich diese Deutung für gut und nachvollziehbar, allerdings scheint mir die Erklärung, Mitleid und Furcht müssten in ihrem „besten“ Zustand vorliegen – also einem, der mit der *Mesotes*-Lehre[40] in Einklang zu bringen ist – für etwas nebulös: Freilich sollten diese Affekte nicht exzessiv vorliegen, aber für das „rechte Maß“ in das „bereinigt“ werden sollten, gibt es keine diskrete Metrik.

Die vierte Interpretation ist letztlich die, die mir am meisten zusagt und von Rapp (2009) argumentiert und vertreten wird (allerdings weder apodiktisch noch ohne auch begründete Zweifel an ihrer alleinigen Korrektheit anzumelden).[41] Diese bezieht sich im Wesentlichen auf eine ähnliche Stelle im siebenten Kapitel des achten Buchs der *Politik* (1342a11-16):

ταὐτὸ δὴ τοῦτο ἀναγκαῖον πάσχειν καὶ τοὺς ἐλεήμονας καὶ φοβητικοὺς καὶ τοὺς ὅλως παθητικοὺς, τοὺς ἄλλους καθ’ ὅσον ἐπιβάλλει τῶν τοιούτων ἑκάστῳ, καὶ πᾶσι γίγνεσθαί τινα κάθαρσιν καὶ κουφίζεσθαι μεθ’ ἡδονῆς.

Dasselbe muss aber notwendigerweise denen widerfahren, die von Mitleid und Furcht ergriffen insgesamt in einer leidvollen Verfassung sind, und den anderen in dem entsprechenden Maß, in dem sie etwas Derartiges davon betrifft. Allen aber widerfährt eine gewisse Reinigung und Erleichterung, die mit Vergnügen einhergeht.

In diesem Abschnitt spricht Aristoteles eigentlich von einer Wirkung, die die Musik auf die Menschen haben sollte und vergleicht diese am Ende mit einer medizinischen Reinigung (die er ebenfalls als κάθαρσις bezeichnet (1342a1-10)). Dann folgt der eben zitierte Vergleich, der eine frappierende Ähnlichkeit mit dem Vokabular der *Poetik* aufweist: Die Katharsis widerfährt nämlich jenen, die von Eleos und Phobos ergriffen sind und eine Veranlagung zum Pathos haben, was exakt die Begriffe sind, die Aristoteles im Tragödiensatz bzw. später im elften Kapitel (1452b9-10: Pathos neben Anagnorisis und Peripetie) erwähnt. Zudem geht die

[39] Schmitt (2008), 125.
[40] Vgl. Arist. *EN* 1106b-1007a. Zu einer von der Mesotes beeinflussten Deutung des Katharsis-Begriffs vgl. auch Janko (1992) und Rapp (2009), 100-101.
[41] Implizit schließt sich dieser auch Hose (2022), 53-57, an, wendet allerdings gegen Ende ein, dass sie freilich nicht endgültig zu überzeugen vermag und vor allem die Frage nach dem Wesen des Genitivs nicht lösen kann. Zudem erklärt er zwar, diese Deutung werde wesentlich von Rapp (2009) vertreten (Hose (2022), 52, Anm. 208), stellt aber bei seiner anschließenden Argumentation, die sich in Teilen derselben Belege wie die Rapps bedient, keine Bezüge zu dessen Arbeit her.

Katharsis μεθ' ἡδονῆς einher, was sich im Einklang mit der Forderung im 14. Kapitel (1453b10-11) befindet, man müsse die der Tragödie eigene ἡδονή anstreben. Daraus geht nun hervor, dass die Katharsis mit der Erleichterung zu identifizieren ist, die letztlich diese Lust hervorbringt. Eleos und Phobos werden also von der Tragödie hervorgerufen und ihre Lösung durch die Katharsis verschafft eine lustvolle Erleichterung, was sich auch gut mit der für Schmitt (2008) entscheidenden Stelle vereinbaren lässt, dass Aristoteles die Tragödie bevorzuge, die gerade noch gut ausgeht: Hier nämlich ist die Erleichterung am stärksten spürbar.

Rapp (2009) wendet gegen die Stelle in der Politik ein, dass eine gewisse „Disanalogie" vorliege, denn der „Effekt der Tragödie soll primär durch die Handlung und nicht durch die musikalischen Elemente zustande kommen; insofern lässt sich die Wirkweise der Musik nicht direkt auf die Situation in der Tragödie übertragen."[42] Hiergegen lässt sich allerdings einwenden, dass Aristoteles in der *Politik* die Analogie selbst herstellt und anmerkt, dass diese Katharsis, die durch die Musik zustande kommen kann, dort *ebenso* zustande kommt wie in den Fällen, wo sie durch Eleos, Phobos bzw. Pathos ausgelöst wird. Dass sie in der *Poetik* also nicht durch die Musik zustande kommen soll, ist folglich nur als Aufforderung zu verstehen, sich nicht zu sehr nur auf die Wirkung der Musik zu verlassen bzw. dieser keinen Vorrang zukommen zu lassen.

Hose (2022) wendet gegen die Stelle ein, dass Aristoteles in der *Politik* und *Poetik* in bestimmten prinzipiellen Hinsichten eine andere Methodik verwendet „und methodisch keine Möglichkeit besteht, gerade in der Behandlung der Katharsis *keine* Differenz zwischen den beiden Texten zu postulieren."[43] Dem schließe ich mich prinzipiell an und kann dem nichts entgegensetzen, weswegen ich auch Hoses (2022) Meinung teile, die Beantwortung der Katharsis-Frage sei letztlich nicht möglich. Dennoch halte ich die Erklärung über die Stelle in der *Politik* für erstaunlich stimmig: Eine solche Dichte an wortgleichen Formulierungen findet man so selten, dass ich einen Zufall hier für fast ausgeschlossen halte. Und da ich die Frage für unlösbar halte, muss ich mich ohnehin notwendigerweise an der besten approximativen Lösung orientieren, für die ich eben die vorliegende halte.

[42] Rapp (2009), 99.
[43] Hose (2022), 57, Anm. 222. Kursivierung im Original.

1.1.3. Die Tragödienteile in der *Poetik* des Aristoteles

Im weiteren Verlauf des sechsten Kapitels geht Aristoteles darauf ein, aus welchen Teilen sich eine Tragödie zusammensetzt, die nach ihrer Wichtigkeit geordnet die folgenden sind:

1. *Mythos*: Hierunter versteht Aristoteles die „Zusammenstellung der Handlungen" (σύστασις τῶν πραγμάτων), also das, was man gemein im Deutschen als die „Handlung" eines Stückes bezeichnet. Ich werde mich in dieser Arbeit allerdings auf den Begriff *Mythos*[44] beschränken, da „Handlung" ebenfalls als Übersetzung für die aristotelischen Begriffe πράγμα und πρᾶξις in Frage käme, was die Terminologie inkonsistent gestalten würde. Das Erschaffen von *Mythoi* ist für Aristoteles ein definierendes Merkmal eines Dichters und nicht das Verwenden von Versen (1451a38-b5): Entscheidend für einen *Mythos* ist dabei, dass er Handlungen beschreibt, die allgemein nach den Gesetzen von Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit eintreten,[45] wobei auch Unerwartetes und Unwahrscheinliches eintreten darf, da auch dies gewissermaßen wahrscheinlich ist. Auf dieses „Wahrscheinlichkeitsparadoxon" geht Aristoteles in den Kapiteln 18 und 25 ein. In Kapitel 18 (1456a23-25) wird die Aussage, es sei auch wahrscheinlich, dass Unwahrscheinliches eintrete, als eine Aussage des Tragödiendichters Agathon bezeichnet, in 25 dieses Paradoxon als Erklärungsmöglichkeit für vermeintliche Ungereimtheiten (ἄλογα) im Handlungsverlauf ins Spiel gebracht (1461b9-15) und soll dieselben hinsichtlich der Publikumserwartung klären. Daneben gebe es noch solche mit Blick auf die Aufgabe der *Poiesis*: Hierbei sei es allerdings vor allem erforderlich, dass das Eintreten eines Ereignisses überzeugend ist, und weniger, dass es zwingend möglich ist.[46] Zuletzt auch solche mit Blick auf die Gestaltung des *Mythos*: Dieser soll zunächst Überzeugendes zeigen und daher empfiehlt es sich, dass es sich dabei um Dinge handelt, die auch tatsächlich eingetreten sind, da deren Möglichkeit unzweifelhaft ist.[47] Daneben sind

[44] Und ihn kursiv setzen, um ihn von einem Mythos im Sinne einer mythologischen Erzählung zu unterscheiden.
[45] Vgl. 1451a12-15: Im siebenten Kapitel erwähnt Aristoteles das erste Mal die Begriffe εἰκός und ἀναγκαῖον als die entscheidenden Faktoren, nach denen der Handlungsverlauf gestaltet sein muss: Die richtige Größe eines *Mythos* ist dadurch gegeben, dass sich in dieser die *Metabasis* (s.u.) gemäß Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit exakt ausgeht.
[46] Vgl. 1461b11-12: Gemäß Aristoteles ist es besser, wenn ein Handlungsverlauf überzeugend, aber unmöglich, als zwar möglich, aber nicht überzeugend ist.
[47] Vgl. 1451b16-19: Idealtyp ist also, dass der *Mythos* überzeugend und möglich ist. Allerdings kann auch nur eines von beiden Kriterien erfüllt sein (vgl. Anm. 46).

allerdings auch „erfundene“ *Mythoi* möglich, die entweder Dinge darstellen, die nur vermutlich auf Tatsachen beruhen, oder überhaupt nur idealisierte Dinge abbilden (1460b8-11). Letzteres ist dann als mögliche Erklärung für eine etwaige Ungereimtheit heranzuziehen. Die erste Kategorie hingegen, die Darstellung von Tatsachen, bietet sich laut Aristoteles zwar deswegen an, weil sie aufgrund ihrer Tatsächlichkeit sowohl möglich als auch überzeugend ist, allerdings muss hierbei sehr wesentlich darauf geachtet, werden, dass nicht wie in der Geschichtsschreibung einfach tatsächliche Geschehnisse (γενόμενα), sondern mögliche Geschehnisse (οἷα ἂν γένοιτο) geschildert werden: Dazu muss die Zusammenstellung der Handlungen spezifisch nach Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit erfolgen, damit sich einzelne Handlungsteile *aufgrund* eines anderen ereignen und nicht einfach nur *nacheinander*.[48] Wahllos aneinandergereihte Episoden laufen Gefahr, nicht wesentlich für den Handlungsverlauf zu sein und wären daher keine echten Teile der *Mimesis* und somit korrekterweise aus der Zusammenstellung zu streichen, da etwas, dessen An- oder Abwesenheit keinen Einfluss auf das Gesamtergebnis hat, nicht als echter Teil eines Ganzen anzusehen ist.[49] Dieses „Problem“ mit historischen Stoffen erklärt Aristoteles damit, dass manche Dichter die Einheit des *Mythos* mit der Einheit des Protagonisten gleichsetzen, was allerdings ein Fehler sei, da ein *Mythos* sich durch die Einheit der πρᾶξις auszeichne und nur auf ein τέλος abzielen dürfe (1451a16-30).[50] Ein *Mythos* ist folglich (a) eine Zusammenstellung von Handlungen, (b) die nur auf eine Gesamthandlung abzielt, (c) deren Ergebnis nach Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit möglich, (d) aber wenn unmöglich, so auf jeden Fall überzeugend sein muss, und (e) deren Einzelhandlungen kausal und nicht nur temporal miteinander verknüpft sein müssen.

2. *Ethos*: Das *Ethos* ist in der *Poetik* die charakterliche Beschaffenheit einer Figur, aufgrund derer sie zu bestimmten Handlungen tendiert (vgl. 1450a5-6), die genaue Begriffsdefinition bei Aristoteles insgesamt ist aber freilich auch ein eigenes Problem.[51] Im Gegensatz zu Belfiore (1983b), die sich vordergründig den *moralischen* Aspekten des *Ethos*-Begriffs widmet, werde ich mich hier stärker auf den *technischen* Aspekt

[48] Vgl. 1452a18-21
[49] Vgl. 1451a30-35
[50] Vgl. oben 1.1.2. die Ausführungen zum Begriff τελείας im Tragödiensatz des sechsten Kapitels.
[51] Belfiore (1983b), 112, Anm. 7 bespricht einige wichtige Beiträge zur Diskussion des *Ethos*-Begriffs bei Aristoteles. Sie diskutiert auch selbst relativ zu Anfang ihres Beitrags (110-1) die Implikationen von *Ethos* und *Praxis* in der *EN*, geht dann aber in eine Thematisierung der Begriffe in der *Poetik* ein.

konzentrieren.[52] Dazu sind vor allem zwei Aussagen in der *Poetik* zentral: Zum einen die Feststellung, dass sich am *Ethos* die Absicht[53] der handelnden Figur erzeigt (1450b8-9), zum anderen die, dass die *Praxis* nicht ausgeübt wird, um das *Ethos* zu zeigen, sondern dass sich das *Ethos* sekundär aus der *Praxis* ableiten lässt (1450a19-22). Damit ergibt sich der *Mythos* aus einer Serie von Handlungen, die die Charaktere aufgrund ihrer *Ethe* setzen: Das *Ethos* ist dabei natürlich für das Publikum nur rückwirkend aus der entstandenen Handlung nachzuvollziehen. Im 15. Kapitel (1454a16-36) beschreibt Aristoteles einige Merkmale von *Ethe*: Zunächst sollen die Figuren χρηστοί sein, was im Grunde nur eine Umformulierung der Forderung darstellt, dass die Tragödie „ernsthafte" Charaktere darstellen soll.[54] Diese Forderung gilt für sämtliche Charaktere der Tragödie gleichermaßen, unabhängig von sozialen Kategorien (1454a19-22). Dann sollen sie ἁρμόττοντες sein, also für ihre jeweilige soziale Kategorie angemessen und typisch – Männer sollen sich also bspw. nicht wie Frauen verhalten, Freie nicht wie Sklaven oder Götter nicht wie Menschen. Die dritte Kategorie ist nicht ganz geklärt, v.a. weil Aristoteles es entweder versäumt, dafür ein Beispiel zu geben, oder weil dieses nicht überliefert ist:[55] Eine Figur muss ὅμοιος sein. Dies wird in zwei Möglichkeiten aufgelöst: Entweder soll die Ähnlichkeit zu realen Menschen im Publikum bestehen, sodass eine Identifikation für das Publikum und somit auch ein Erwecken von Mitleid und Furcht möglich ist. Oder aber es soll eine Ähnlichkeit zur traditionell überlieferten Figur bestehen, sodass die Figur als solche auch erkennbar wäre, auch wenn sie keinen Namen hätte.[56] Zuletzt muss eine Figur die Kategorie des ὁμαλόν erfüllen, also in sich konsistent und „charaktertreu" sein. Hier ergibt sich wiederum ein Paradoxon, das dem Wahrscheinlichkeitsparadoxon in der Gestaltung des *Mythos* nicht unähnlich ist: Ein Charakter darf sich inkonsistent verhalten, weil das

[52] Dies ist einerseits der Absicht dieser Arbeit geschuldet, die Inhalte der *Poetik* für die technische Erklärung von generischen Einflüssen heranzuziehen. Andererseits gehe ich auch davon aus, dass die *Poetik* ohnehin stärker technisch als moralisch motivierter Text ist, vgl. Kapitel 1.1.1, bes. Anm. 16.

[53] Ich schließe mich Belfiores (1983b), 112, Kritik an Butcher (1961) an, dass προαίρεσιν definitiv nicht als „moral purpose" zu deuten ist, sondern ein generelles Absichtskonzept meint.

[54] Zur Interpretation von χρηστός und dem Verhältnis der Darstellung von Heroenfiguren zur Meinung Platons in *Resp.* 391c, vgl. Lucas (1968), 157.

[55] Zu meinem Bedauern gehen die Kommentare nicht auf dieses fehlende Beispiel ein, dessen Abwesenheit frappierend ist, auch Tarán/Gutas (2012) nicht, die sonst sehr beflissentlich v.a. die Textkritik kommentieren. Lucas (1968), 158-159 ergeht sich sehr wortreich zur Bedeutung von ὅμοιος, geht aber ebenfalls nicht auf das fehlende Beispiel von Aristoteles ein.

[56] Vgl. Lucas (1968), 158. Lucas hält zwar die erste Option für die wahrscheinlichere, die zweite aber für die bessere, weil sie präziser feststellbar ist. Aristoteles wiederholt den Begriff später im ersteren Sinne (1453a5-6).

auch bei realen Menschen vorkommen kann,[57] allerdings muss er sich auf konsistente Weise inkonsistent verhalten (1454a26-28), darf also nicht konsequent in jeder Szene ein völlig neues *Ethos* besitzen. Schließlich muss auch die Gestaltung der *Ethe* wie die des *Mythos* den Gesetzen von Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit genügen.

3. *Dianoia*: Die *Dianoia* ist in Arist. *Poet.* sehr eng mit dem *Ethos* verbunden und während sich dieses vor allem aus den Handlungen der Charaktere nachvollziehen lässt, lässt sich jene eher aus ihren Aussagen rekonstruieren (1450a7-8). Während *Ethos* also das Handeln der Figuren beschreibt, ist *Dianoia* ihr generelles Denken.[58] Der Begriff entstammt hauptsächlich der Rhetorik und wird auch direkt mit zwei rhetorischen Funktionen definiert: In Kapitel 19 (1456a34-36) geht Aristoteles noch einmal knapp auf die *Dianoia* ein, verweist aber sogleich auf die *Rhetorik*, in welcher sich eine ausführlichere Darstellung befindet, und bemerkt abschließend (1456b15-19), dass es sich dabei um eine Angelegenheit handelt, die nicht zur *Poetik* im engeren Sinne gehöre.[59]
4. *Lexis*: Unter der *Lexis* versteht Aristoteles generell die Sprache, auf die er im 20. Kapitel noch einmal ausführlicher eingeht (1456b20-1457a30) und dort sehr formalistisch-sprachwissenschaftlich von den kleinsten Einheiten der Morphologie über die Eigenheiten der Syntax bis hin zu größeren semantischen Zusammenhängen behandelt und somit quasi in der *Poetik* in den Kapiteln 20-22 eine Art Proto-Grammatik einfließen lässt.[60] Prinzipiell sieht Aristoteles aber in der *Lexis* die „sichtbare" Offenbarung der *Dianoia*, weswegen er auch mit den Inhalten des 19. Kapitels zu denen des 20. hinführt. Über die – sehr ausführliche – grammatische Erklärung der *Lexis* hinaus findet sich aber sonst recht wenig in der *Poetik* bezüglich ihrer spezifischen Rolle als Teil der Tragödie, abgesehen freilich von der prägnanten Ausführung zum ἡδυσμένῳ λόγῳ, der geziemenden Sprache, in direkten Anschluss an den Tragödiensatz (s.o.).

---

[57] Lucas (1968), 160: „people in real life are sometimes wayward; their ἦθος is such that they do not on all occasions react as their general behaviour would lead a reasonable person to expect."

[58] Zur Gegenüberstellung von *Ethos* und *Dianoia* in *Poet.* und *EN*, vgl. Hose (2022), 245, und eine generelle Besprechung bei Hose (2022), 38-51.

[59] Rätselhaft ist allerdings die Unterscheidung des Aristoteles zwischen den „unterschiedlichen" Redestilen, die angeblich vormals und zu seiner Zeit verwendet worden sein sollen (1450b7-8): Was genau eine „politische" von einer „rhetorischen" Rede unterscheidet oder wann die zeitliche Grenze anzusetzen ist, ist nicht abschließend geklärt. Für eine vermutende Überlegung vgl. Hose (2022), 251-252, dort auch mit dem entsprechenden Verweis auf die längere Diskussion bei Lucas (1968), 106-108.

[60] Zum Verhältnis dieses Abschnitts zu den späteren Grammatikern vgl. Hose (2022), 329-30

5. *Melopoiia*: Die musikalische Ausgestaltung nimmt den fünften Platz in der Wichtigkeit ein und gehört für Aristoteles somit gerade noch so zu den eigentlichen Teilen der Tragödie. Sie ist lediglich μέγιστον τῶν ἡδυσμάτων, die wichtigste unter den Zierden, und hat sonst keine weitere Funktion für die δύναμις, also den eigentlichen und wesentlichen Effekt der Tragödie. Im Gegensatz zur *Lexis*, die zumindest später noch eine zwar sehr allgemeine, aber durchaus beachtliche ausführliche Behandlung erfährt, schweigt sich der Text im Folgenden zur Rolle der Musik beredt aus. Hose (2022) weist auf die Ironie hin, dass ἡδύσμα hier wohl so zu verstehen sei, dass es sich lediglich um ein „akzidenzielles" Element handelt, während das entsprechende Adjektiv für die Sprache (ἡδυσμένῳ λόγῳ) als konstituierend im Tragödiensatz erscheint: Besonders pointiert daran erscheine, dass „sich demgegenüber gerade die attischen Tragiker […] auch um die musikalische Seite ihrer Dramen kümmerten (und zu kümmern hatten) […]."[61]
6. *Opsis*: Die *Opsis* ist zuletzt die „Veranschaulichung" eines Stücks, also im Grunde all das, was zur Aufführung gehört und nicht zum Text. Da die Opsis laut Aristoteles nicht nur der unwichtigste, sondern sogar gar kein eigentlicher Teil der Tragödie ist,[62] wird ihr auch in der vorliegenden Arbeit keine besondere Aufmerksamkeit zukommen, außer wenn gewisse explizite metagenerische Signale darauf verweisen. Tatsächlich kommt die Einschätzung, die Opsis sei nur schmückendes Beiwerk, und eine Tragödie müsse denselben Effekt auch ohne sie erzielen können,[63] dem Ziel dieser Arbeit überaus gelegen: Daraus folgt logisch, dass das Tragische relativ leicht seine volle Wirkung entfalten kann, selbst wenn es nicht Teil einer Aufführung in einem Theater ist, sondern eben nur gelesen wird – wie es der Fall wäre, wenn es nicht in die explizite

[61] Hose (2022), 253.

[62] Vgl. Anm. 49 zur Definition eines eigentlichen Teils. Zu Aristoteles Ablehnung der *Opsis* als eigentlichem Teil der Tragödie bzw. genauer als eigentliche Aufgabe der *Poiesis* vgl. 1450b16-20, 1453b7-8 und 1462a2-8; vgl. auch Sifakis (2013), 54-8, zur Bedeutung von ἄτεχνος in Arist. *Poet.* und *Rhet.*

[63] Vgl. 1450b18-19 und 1453b3-6: Die Tragödie muss ihre volle Wirkung auch ohne optische Komponente (d.h. ohne Schauspieler, Aufführung oder überhaupt, ohne irgendetwas zu sehen) entfalten können. Das bedeutet aber für Aristoteles nicht, dass die *Opsis* gänzlich verzichtbar sei: Auch durch sie können natürlich die der Tragödie eigenen Effekte erreicht werden und es sei sogar eine verbreitete Meinung, dass die Tragödie auf diese angewiesen sei (1461b26-62a4); allerdings sei es eine bessere Gestaltung, wenn Eleos und Phobos sich schon allein aus Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit in der Zusammenstellung der Handlungen ergeben und nicht auf die Opsis angewiesen sind (1453b1-7). Aristoteles lehnt den Effekt der Opsis auch nicht ab, sondern will ihn nur technisch präzise als Aufgabe der Bühnentechnik und nicht der Poiesis verstanden wissen; zum „Missverständnis" der Opsis in der *Poetik* (nämlich, dass Aristoteles diese ganz ablehne) vgl. Sifakis (2013), bes. 48-51; überhaupt liefert der Sammelband von Harrison/Liapis (2013), 45-148, einige sehr erhellende Beiträge zum Thema der Opsis in Arist. *Poet.*

Literaturform der Tragödie gegossen, sondern nur hie und da in Einzelteilen in einem Epos auftritt. Was allerdings das Epos an *Opsis* nicht leisten kann, versucht es in der Regel, mit *Enargeia* auszugleichen.[64]

1.1.4. Konstituenten der Tragödie und der Handlungen in der *Poetik*

Neben der Definition des ἔργον der Tragödie im Tragödiensatz und der Beschreibung ihrer sechs Teile (wovon nur vier auch im engeren Sinne zum Aufgabengebiet der *Poiesis* gehören), erwähnt Aristoteles im sechsten Kapitel der *Poetik* erstmals – geradezu beiläufig – die Begriffe „Anagnorisis" und „Peripetie", die für seine weiteren Ausführungen zur Wirkung und Qualität der Tragödie noch einen wesentlichen Beitrag leisten. Die Beiläufigkeit der ersten Erwähnung veranlasste Lucas (1968) zu der Vermutung, dass die Begriffe keine originale Erfindung des Aristoteles in dieser Bedeutung, sondern zum Verfassungszeitpunkt der *Poetik* bereits wohl etablierte Fachtermini gewesen sind.[65] Jedenfalls werden Anagnorisis und Peripetie im sechsten Kapitel (1450a33-35) bereits als bekannte Begriffe vorausgesetzt, denn sie werden urplötzlich als „die wichtigsten Teile des *Mythos*, anhand derer die Tragödie die Gemüter erregt" eingeführt,[66] ohne dass sie zuvor jemals definiert worden wären. Auch im Rest des sechsten Kapitels folgt eine solche Definition nicht mehr, die bis ins elfte Kapitel auf sich warten lässt. Kurioserweise treten sie davor bereits ein zweites Mal im zehnten Kapitel auf, wo sie erneut nicht erklärt werden, dafür aber ihr Vorhandensein zur Unterscheidung „einfacher"[67] von „komplexen" *Mythoi* dient (1452a14-18):

---

[64] Das Verhältnis von Epos und Tragödie hinsichtlich der Opsis behandelt Arist. *Poet.* 1459b7-16 und 1461b26-62a4. Zu diesem vgl. auch Drumond (2008), bes. 68-70. Besonders ausführlich zur Opsis (aber weniger im Kontext des Epos) auch Da Rocha Pereira (2001).

[65] Lucas (1968), 104: „Probably they were already recognized technical terms."

[66] „die Gemüter erregt", sc. im Original ψυχαγωγεῖ. Lucas (1968), 104, bemerkt dazu, dass der Terminus eigentlich aus der Nekromantie stamme, hier aber „little more than 'attract'" meine. Hose (2022), 250, stellt über die Herkunft dasselbe fest, erklärt allerdings zusätzlich, dass der Begriff „auch allgemeiner ‚Verführung' […] oder abgeschwächt lediglich ‚Unterhaltung' […] bedeuten kann." Wichtig ist die Bemerkung von Hose, dass „hier […] nicht die spezifische Tragödien-Wirkung [sic!] bezeichnet wird […], sondern die allgemeine Wirksamkeit […] von bestimmten besonders eindrücklichen Teilen des Mythos."

[67] An dieser Stelle ist die Terminologie des Aristoteles auffallend inkonsistent, denn das Kriterium ἁπλοῦς wird im 13. Kapitel noch einmal auftreten, dort allerdings zur Unterscheidung nicht von πεπλεγμένος, sondern von διπλοῦς. Lucas (1968), 124, kritisiert, dass bereits die erste Verwendung von ἁπλῶν in Kapitel 9 (1451b33) ohne Definition bleibt und danach zwei verschiedene folgen: Hose (2022), 269, erklärt zur Stelle im neunten Kapitel, dass der Begriff dort wie in Kapitel 10 zu verstehen sei. Eine auch textkritische Besprechung der Bedeutungsfrage hat Schmitt (2008), 399-401.

λέγω δὲ ἁπλῆν μὲν πρᾶξιν ἧς γινομένης […] ἄνευ περιπετείας ἢ ἀναγνορισμοῦ ἡ μετάβασις γίνεται, πεπλεγμένην δὲ ἐξ ἧς μετὰ ἀναγνωρισμοῦ ἢ περιπετείας ἢ ἀμφοῖν ἡ μετάβασίς ἐστιν.

„Einfach" nenne ich die Praxis, nach deren Erfolgen die Metabasis ohne Peripetie oder Anagnorisis eintritt, „komplex" aber die, in deren Zuge die Metabasis mit Anagnorisis oder Peripetie oder beidem eintritt.

Auch der Begriff *Metabasis* ist zuvor noch nicht eindeutig definiert worden, jedenfalls nicht in der Bedeutung, in der er in den folgenden Abschnitten der *Poetik* verwendet werden wird, insbesondere in den Kapiteln elf und dreizehn. Allerdings meint er mit Sicherheit (und im Kontext der späteren Verwendung völlig unzweifelhaft) das in Kapitel sieben genannte μεταβάλλειν vom Glück ins Unglück oder vice versa (1451a13-14). Ich werde mich in diesem Kapitelabschnitt der Erklärung der Begriffe der Anagnorisis, Peripetie und Metabasis widmen und am Ende noch einmal kurz auf allgemeinere Aussagen hinsichtlich des Handlungsentwurfs eingehen.

(a) Peripetie

Die *Peripetie* wird zugleich mit der *Anagnorisis* im sechsten Kapitel erstmals und im zehnten ein zweites Mal erwähnt, ihre Definition folgt allerdings erst im elften. Dort heißt es von diesem Phänomen:

ἔστι δὲ περιπέτεια μὲν ἡ εἰς τὸ ἐναντίον τῶν πραττομένων μεταβολὴ καθάπερ εἴρηται, καὶ τοῦτο δὲ ὥσπερ λέγομεν κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ ἀναγκαῖον. (1452a22-24)

Die Peripetie *ist also ein Umschwung ins Gegenteil der Handlung, wie gesagt, und dies muss, wie ich meine, gemäß den Gesetzen von Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit eintreten.*

In der Forschung hat man sich hauptsächlich an der genauen Auslegung der Begriffe πραττομένων und μεταβολή gerieben: Letzterer Begriff wurde im Allgemeinen als bedeutungsgleich mit der in Kapitel zehn genannten μετάβασις verstanden,[68] allerdings kann

[68] Lucas (1968), 128: „μεταβολή cannot be distinguished from μετάβασις" und Hose (2022), 272: „Während μεταβολή im Sinn von ‚Wandel' bedeutungsäquivalent zum in Kap. 10, 1452a 16 verwendeten μετάβασις ist […]." Kurioserweise stellen aber beide Kommentatoren in ihrer anschließenden (und zumindest bei Lucas (1968) äußerst ausführlichen) Besprechung fest, dass die *Peripetie* gerade *nicht* den Umschlag von Glück ins Unglück (bzw. v.v.) meint: Dies allerdings nicht explizit, sondern das Ergebnis von beiden ist lediglich implizit nicht mit dem Umschlag aus Kapitel zehn ident.

ich mich dieser Interpretation nur insoweit anschließen, dass zweifellos ebenfalls ein ‚Wandel' damit gemeint ist: Indes handelt es sich an dieser Stelle bei der *Peripetie* kaum um dieselbe Art des Wandels wie bei dem Wandel, der auch ohne weitere Einflüsse oder nur mit *Anagnorisis*, also auch ganz ohne das Wirken der *Peripetie* eintreten kann – die bloße Annahme erscheint widersinnig. Um die Bedeutung dieses Begriffs im Kontext zu erfassen, muss freilich zunächst dieser genau erfasst werden und dazu ist es erforderlich, die Bedeutung von τῶν πραττομένων zu hinterfragen: Hier ist entscheidend, ob es sich dabei um (a) die Geschehnisse insgesamt handelt oder lediglich (b) die Intention der handelnden Figuren. Dies lässt sich recht gut anhand der Beispiele klären, die Aristoteles im Folgenden gibt: Zunächst ist da der Bote aus Korinth in Soph. *OT*, der Oidipous die vermeintlich negative Nachricht vom Tod des dortigen Königs Polybos überbringt. Für Oidipous ist diese Nachricht allerdings zunächst erfreulich, kann er doch aufgrund dieses Todesfalls nicht mehr zum Mörder seines Vaters werden. Allerdings berichtet ihm daraufhin der Bote nun vermeintlich erbauend, dass Polybos gar nicht sein tatsächlicher Vater sei. Für Oidipous ist diese Nachricht nun wiederum desaströs, setzt sie doch erst die weiteren Geschehnisse in Gang, die letzten Endes dazu führen werden, dass er sein Schicksal erkennt und sich blendet, nachdem seine Mutter-Gattin Iokaste sich bereits erhängt hat. Das zweite Beispiel von Aristoteles ist leider für uns nicht nachvollziehbar, da die besprochene Tragödie (ein *Lynkeus* des Theodektes) bedauerlicherweise verloren ist.[69] Das dritte Beispiel stammt aus der *Odyssee*, in der Odysseus – um nicht zu schnell erkannt zu werden – erbittet, nicht von Penelope gewaschen zu werden, sondern von einer alten Dienerin. Ausgerechnet diese aber wird ihn dann an seiner Narbe erkennen, während Penelope selbst dann noch Zweifel an seiner Identität haben wird, als er sich ihr bereits explizit zu erkennen gegeben haben wird. In der *Odyssee* wird (wie auch im *OT*) jeweils ein gewisses Ergebnis einer Handlung erwartet, die allerdings dann exakt das Gegenteil der Absicht herbeiführt. Im *OT* ist dies sogar doppelt der Fall, weil die jeweiligen Informationen, die der korinthische Bote Oidipous zukommen lässt, beide die gegenteilige Wirkung seiner Absicht haben. Zusätzlich erfolgt im *OT* dadurch im weiteren Verlauf auch noch der Umschlag vom Glück ins Unglück, was die Interpretatoren zu der Deutung veranlasst haben dürfte, τῶν πραττομένων sei auch im Sinne von (a) zu verstehen, weswegen Hose (2022) bspw. schließt:

[69] Lucas (1968), 130, bemüht sich dennoch um eine Interpretation, bei der er sich auf Sykutris (1937) stützt. Die geht aber nur vom bekannten Mythos und nicht der spezifischen Bearbeitung durch Theodektes aus. Zu dieser bespricht Hose (2022), 274, kurz ein entsprechendes Fragment.

„Es scheint daher geraten […], das Aristotelische Verständnis von περιπετεία als so breit angelegt zu verstehen, dass es beide Möglichkeiten des ‚Umschwungs' enthält, hierbei – soweit erkennbar – sich dieser Umschwung jedenfalls innerhalb des Plots ereignet."[70] In der Odyssee findet allerdings *ausschließlich* eine Handlung statt, die das Gegenteil ihrer Absicht herbeiführt – ganz ohne nennenswerten Einfluss auf den weiteren Handlungsverlauf. Der kleinste gemeinsame Nenner beider Beispiele ist also die ins Gegenteil verkehrte Absicht, *nicht* hingegen der Umschlag von Glück in Unglück (bzw. v.v.). Zunächst bin ich aus diesem Grund überzeugt, dass die Interpretation der „Vahlenisten", wie Schrier (1980) sie bezeichnet,[71] die tatsächlich korrekte ist. Allerdings gibt es dafür noch weitere Gründe:[72]

1. Abgesehen davon, dass man eine gewisse Konsistenz in den vorgelegten Beispielen erwarten darf und somit davon auszugehen ist, dass alle Beispiele denselben Begriff auch mit demselben Inhalt illustrieren sollen, ist auch davon auszugehen, dass Aristoteles für den Umschlag von Glück in Unglück (bzw. v.v.) nicht zwei verschiedene Begriffe verwendet hätte, nämlich *Peripeteia* und *Metabasis*, sondern eben nur einen, weswegen der andere etwas anderes bedeuten müsse.
2. Darauf aufbauend erwüchse aus der gegenteiligen Annahme, er habe für denselben Inhalt zwei Begriffe gebraucht, eine massive Inkonsistenz: Die *Metabasis* kann nämlich laut Kapitel zehn völlig unabhängig von der *Peripetie* eintreten, allerdings auch von ihr abhängig sein. Dies ist allerdings logisch völlig unmöglich, wenn man davon ausginge, dass es sich dabei um ein und dasselbe Konzept handeln sollte.[73]
3. Die Argumente gegen die Lesung Vahlens sind m.E. nur schwer haltbar: So ergänzt bspw. zum einen Schrier (1980) zu der knappen Bemerkung Elses (1957), μεταβολή sei hier mit dem μεταβάλλειν aus Kapitel sieben zu identifizieren,[74] dass Aristoteles in Kapitel 13 auf die Aussagen aus Kapitel 10 rückverweise und deswegen sei es „the

[70] Hose (2022), 272. Hose stützt sich in dieser Ansicht besonders auf die sehr ausführliche Besprechung dieses Problems bei Schrier (1980), der die Positionen und Interpretationen der „Vahlenisten" (also derer, die der Absichtsdeutung und somit der von Vahlen (1914) folgen) und „Traditionalisten" (also derer, die dem Umschwung als klaren Handlungsumschwung verstanden wissen wollen) eingehend behandelt und zu einem recht diplomatischen Ergebnis gelangt, indem er beiden Parteien ein Teilrecht zuerkennt.
[71] Vgl. Anm. 70.
[72] Auf die diversen Ausführungen der Traditionalisten, dass im Beispiel aus Soph. *OT* von gar keiner Absicht die Rede sei, werde ich hier nicht weiter eingehen, da diese sich teilweise nur gegenseitig an Absurdität überbieten. Einen guten Überblick gewährt Schrier (1980), 100-110.
[73] Mathematisch ausgedrückt: Wenn für x und y gilt, dass x=y, dann muss x eine Teilmenge von y sein *und* y eine Teilmenge von x. Es ist unmöglich, dass nur y eine Teilmenge von x ist, x aber zugleich auch ohne y auftreten kann.
[74] Vgl. Anm. 68 im Kontext.

change of the situation that Aristotle has in mind in this passage."[75] Dass gerade aus der Identifikation mit der Begriffsdefinition in Kapitel 10 eine massive Inkonsistenz erwächst (siehe 2), scheint Schrier nicht zu bemerken.

4. Zum anderen wird gelegentlich die vermeintliche Bedeutungslosigkeit des Boten im *OT* als „Beweis" angeführt, warum sich das Beispiel auf Oidipous beziehen müsse und daher die Interpretation Vahlens inkorrekt sei.[76] Freilich scheint dies auf den ersten Blick etwas befremdlich, allerdings ist der *OT* geradezu das Referenz-Stück der *Poetik* schlechthin,[77] weswegen Aristoteles wohl sämtliche Beispiele daraus beziehen würde, sofern es welche darin gibt. Ferner wird auch noch darauf hingewiesen,[78] dass die *Peripetie* eng mit der *Anagnorisis* verknüpft sei und letztere im *OT* durch Oidipous erfolge: Die Beobachtung ist zwar korrekt, allerdings macht Aristoteles zum einen im zehnten Kapitel explizit, dass das Auftreten des einen nicht zugleich das des anderen impliziert (obwohl das von Aristoteles im Fall des *OT* expliziert wird, 1452a32-33),[79] zum anderen aber wird an keiner Stelle in der *Poetik* die Behauptung aufgestellt, *Peripetie* und *Anagnorisis* müssten durch dieselbe Figur erfolgen. Die *Anagnorisis* ist durchaus die des Oidipous, sie entsteht aber als Folge der *Peripetie* des Boten. So hat Iokaste sogar selbst schon vor Oidipous dieselbe *Anagnorisis*, weswegen sie sich suizidieren kann, ehe Oidipous sie töten kann. Es ist also ein Irrtum, dass es im *OT* (oder einem anderen Stück) nur je eine *Peripetie* und *Anagnorisis* geben kann und diese auch noch dazu von derselben Person ausgehen muss. Im Kontext des zweiten Beispiels, dem der *Odyssee*, wird das Argument vollends entkräftet: Dort geht die *Peripetie* freilich von Odysseus aus, die *Anagnorisis* erfolgt aber durch die alte Dienerin, womit komplementär zum *OT* ein Beispiel gegeben ist, wo eines der beiden Phänomene das des Protagonisten, das andere aber das eines „unbedeutenden" Dieners ist.

Summa summarum fasse ich die *Peripetie* daher mit Vahlen (1914) ausschließlich als eine ins Gegenteil verkehrte Absicht auf und werde den Begriff in dieser Arbeit daher auch nur in dieser

[75] Schrier (1980), 111.
[76] So u.a. Bywater (1909), 201; Turner (1959), 208-11; und Lucas (1968), 129-30.
[77] Vgl. Hose (2022), 273: „Diese Tragödie hat für die *Poetik* einen ‚Referenz-Status' […]." Daran anschließend gibt Hose einen Überblick über all die Instanzen, für die Aristoteles das Stück jeweils als Beispiel heranzieht.
[78] Vgl. Else (1957), 343, und Schrier (1980), 112.
[79] Die Formulierung μετὰ ἀναγνωρισμοῦ ἢ περιπετείας *ἢ ἀμφοῖν* (1452a17) unterscheidet ganz klar, dass durchaus nur eines von beiden auftreten kann und dass das gemeinsame Auftreten sogar einer speziellen eigenen Erwähnung bedarf, um nicht davon auszugehen, dies sei selbstverständlich.

Bedeutung verwenden: Eine Identifikation mit der *Metabasis* ist zum einen redundant, zum anderen widersprüchlich.

(b) Anagnorisis

Nach einigen Erwähnungen des Begriffs der *Anagnorisis* durch Aristoteles[80] erfolgt die erste explizite Definition dieses Konzepts im elften Kapitel (1452a29-32) neben dem der Peripetie:

ἀναγνώρισις δὲ, ὥσπερ καὶ τοὔνομα σημαίνει, ἐξ ἀγνοίας εἰς γνῶσιν μεταβολή,[81] ἢ εἰς φιλίαν ἢ εἰς ἔχθραν, τῶν πρὸς εὐτυχίαν ἢ δυστυχίαν ὡρισμένων.

Wiedererkennung hingegen ist, wie das Wort schon sagt, ein Wandel von Unkenntnis in Erkenntnis, entweder hin zu einem freundschaftlichen oder einem feindlichen Verhältnis bei Figuren, die zu Glück oder Unglück bestimmt sind.

Im Folgenden geht Aristoteles noch genauer darauf ein, in welcher Hinsicht eine *Anagnorisis* noch erfolgen kann (abgesehen von Freund- und Feindschaft) und bemerkt speziell ihre enge Bindung an Eleos und Phobos, wenn die *Anagnorisis* zugleich mit einer *Peripetie* auftritt – dann nämlich sei die *Anagnorisis* καλλίστη, wie es eben im Soph. *OT* auftrete.[82] Wichtig ist ferner die Unterscheidung zwischen (a) *Anagnoriseis*, bei denen nur das Verhältnis der Figuren geklärt wird, ihre Identitäten aber schon bekannt sind, und (b) solchen, bei denen überhaupt erst die Identität geklärt werden muss. Erstere tritt dann auf, wenn zumindest eine Figur die Identität der anderen bereits kennt. Nach dieser Definition widmet sich Aristoteles das erste Mal den verschiedenen Arten bzw. Mittel der Anagnorisis jedenfalls ganz explizit im 16. Kapitel der *Poetik* (1454b19-55a21), die er ihrer Kunstfertigkeit nach aufsteigend behandelt:

1. Durch Zeichen: Die Verwendung von bezeichnenden Dingen missfällt Aristoteles am meisten und er schreibt ihren Gebrauch der ἀπορία zu, also dem Unvermögen, eine

[80] Die Begriffe ἀναγνώρισις und ἀναγνωρισμός werden von Aristoteles synonym verwendet, letzterer allerdings nur im zehnten Kapitel, weswegen ich mich für *Anagnorisis* als die allgemeinere Form entschieden habe.
[81] Um die Unsinnigkeit der Gleichsetzung von *Peripetie* und *Metabasis* noch einmal zu unterstreichen, sei darauf hingewiesen, dass Aristoteles auch hier von einer μεταβολή spricht und zudem noch explizit von εὐτυχία und δυστυχία, allerdings m. W. niemand bislang versucht hat, auch die *Anagnorisis* mit der *Metabasis* zu identifizieren.
[82] Lucas (1968), 131-132, stellt hier zurecht die Frage: „how long does a *peripeteia* last?“, denn im *OT* liegen in der Tat über 30 Verse zwischen dem Botenbericht und Iokastes *Anagnorisis*, die des Oidipous lässt aber noch weitere 110 auf sich warten. Vermutlich genügt Aristoteles die logische Folge einer *Anagnorisis* aus einer *Peripetie* grundsätzlich als gemeinsames Auftreten – Gleichzeitigkeit ist dazu nicht erforderlich.

anderweitige Anagnorisis herbeizuführen.[83] Insofern wäre es quasi die *ultima ratio* für dieses Mittel. Dabei unterscheidet Aristoteles zwei Arten von Zeichen:

   a. angeborene: Die von Aristoteles genannten Beispiele sind wohl Muttermale in einer bestimmten Form,[84] anhand derer eine Anagnorisis stattfindet.
   b. erworbene: Als Beispiele führt Aristoteles Narben oder getragene Gegenstände an.

   Darüber hinaus unterscheidet Aristoteles bei dieser Kategorie noch, wie die Anagnorisis anhand der Zeichen erfolgen kann und zwar erneut qualitativ:

   a. erkennend: Das Zeichen wird durch Zufall erkannt und die Anagnorisis ergibt sich logisch aus dem Handlungsverlauf.
   b. vorzeigend: Das Zeichen wird extra zum Zwecke der Beglaubigung gezeigt. Diese Variante wird von Aristoteles als die schlechtere verworfen.

2. Durch Erklärung: Aristoteles missbilligt diese Variante, da sie sich nicht aus dem *Mythos* ergibt, sondern willkürlich vom Dichter eingeführt werden könnte. Sie steht der Variante 1.b.b. sehr nahe, da die Figur ebenso gut ein Attribut tragen und dieses vorweisen könnte.
3. Durch Erinnerung: Schon eher gebilligt wird eine Variante, in der jemand aufgrund einer Erinnerung auf etwas reagiert und anhand dieser Reaktion von anderen erkannt wird, wie etwa bei der Schilderung der Reaktionen des Odysseus auf den Gesang des Demodokos in der *Odyssee.*
4. Durch Schlussfolgerung: Bei der Schlussfolgerung unterscheidet Aristoteles zwei verschiedene Varianten, die sich auf die diegetische Ebene beziehen:

   a. intradiegetisch: Eine Figur kombiniert Informationen, die sie entweder im Laufe des Stückes sammelt oder bereits besitzt, und folgert daraus entweder die abstrakte Anwesenheit einer Person oder deren konkrete Identität.

[83] Lucas (1968), 167, merkt zu dieser Stelle mit einem Verweis auf Gudeman (1934) an: „In view of the use made of this type of recognition by poets of the highest distinction it is, as G[udemann] points out, rather sweeping to attribute the choice to ἀπορίαν, lack of resources intellectual or technical." Dem ist grundsätzlich zuzustimmen, indes ist diese Einschätzung des Aristoteles durchaus stimmig mit einer anderen „Ungereimtheit", auf die Hose (2022), 275, hinweist, nämlich bzgl. der *Anagnorisis* mittels lebloser Gegenstände in 1452a34: „es ist bemerkenswert, dass Aristot. hier – in der Konsequenz seiner Abwertung der opsis (Kap. 6) – die Bühnenwirksamkeit der Wiedererkennung durch Requisiten gänzlich ausblendet." Da Eleos und Phobos für Aristoteles zwar auch mithilfe der Opsis zustande kommen können, es aber vorzugsweise ohne diese sollten, ist es für ihn folgerichtig, eine Anagnorisis als weniger kunstvoll zu betrachten, wenn sie dieser bedarf.

[84] Ausführlicher hierzu Hose (2022), 304-5.

b. extradiegetisch: Diese Art der Anagnorisis beruht auf einem Fehlschluss des Publikums, allerdings ist die Ausführung völlig obskur. Lucas (1968) argumentiert länger und versucht sich an einer Rekonstruktion,[85] Hose (2022) befindet es für „nicht auszuschließen, dass hier eine schwerer Textstörung vorliegt“,[86] hält sich aber mit Tarán/Gutas (2012) an die Einschätzung, dass es wohl keine Interpolation ist.[87]

5. Durch die Handlungsfolge: Am besten findet Aristoteles die Art der Wiedererkennung, die sich den Gesetzen von Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit folgend aus dem *Mythos* selbst ergibt und nicht herbeigeführt werden muss. Als Beispiel dient erneut Soph. *OT*, das dadurch weiterhin in seiner Referenzrolle bestärkt wird.

Anagnorisis ist im Wesentlichen ein wenig umstrittener Begriff und ich werde ihn auch entsprechend der allgemeinen Auffassung in dieser Arbeit verwenden. Von größerer Bedeutung ist lediglich die Aufschlüsselung der verschiedenen Arten sowie ihr Naheverhältnis zur *Peripetie*, mit der sich im Idealfall zumindest kausal verquickt[88] auftritt.

(c) Pathos, Hamartia & Metabasis

Nach der Definition von *Peripetie* und *Anagnorisis* folgt am Ende des elften Kapitels noch eine dritte Konstituente der tragischen Handlung, nämlich das *Pathos* (1452b9-13):

δύο μὲν οὖν τοῦ μύθου μέρη ταῦτ’ ἐστί, περιπετεία καὶ ἀναγνώρισις· τρίτον δὲ πάθος. τούτων δὲ περιπετεία μὲν καὶ ἀναγνώρισις εἴρηται, πάθος δέ ἐστι πρᾶξις φθαρτικὴ ἢ ὀδυνηρά, οἷον οἵ τε ἐν τῷ φανερῷ θάνατοι καὶ αἱ περιωδυνίαι καὶ τρώσεις καὶ ὅσα τοιαῦτα.

Zwei Teile des Mythos *sind nun diese, nämlich* Peripetie *und* Anagnorisis*: Das dritte ist das* Pathos*. Von diesen wurde aber über* Peripetie *und* Anagnorisis *bereits gesprochen, das* Pathos

[85] Vgl. Lucas (1968), 171-172.
[86] Hose (2022), 308.
[87] Tarán/Gutas (2012), 396: „The Arabic translates a Greek sentence that is very similar, it not exactly identical to the text in B. The main difference is that […] the translation punctuates differently and may have read a variant differently.“ Dass der Satz quasi unverändert in den arabischen Hss. aufscheint, ist Beweis, dass er schon in den frühesten Hss. vorhanden gewesen sein muss.
[88] Vgl. Anm. 82.

ist aber eine Verderben oder Leid bringende Handlung, wie beispielsweise bekanntwerdende[89] *Todesfälle, Peinigungen, Verwundungen und alles dieser Art.*

Das *Pathos* ist also eine Handlung, die letzten Endes Verderben und/oder Leid herbeiführt, folglich also ein *Mythos*, der durch die Gesetze von Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit mit einer *Metabasis* vom Glück ins Unglück endet – dies ist wohl sehr exakt die Tragödienauffassung, die sich vor allem in der Moderne durchgesetzt hat. Grundsätzlich bedient sich Aristoteles mit *Pathos* zwar eines Begriffs, der ein relativ breites Bedeutungsfeld abdeckt,[90] im überwiegenden Teil der *Poetik* beschränkt sich die Bedeutung jedoch auf die in dieser Definition gegebene. Wie jedoch letztlich diese *Metabasis* zustande kommt, bzw. ob und ggf. wie das *Pathos* letztlich eintritt oder abgewehrt wird, hängt wesentlich von der Handlungsgestaltung (sc. *Praxis*) ab, anhand derer wiederum das *Ethos* der handelnden Figuren ersichtlich wird. Und abhängig von diesen *Ethe* ergeben sich im 13. Kapitel der *Poetik* vier mögliche Konstellationen, was eine Tragödie theoretisch zeigen kann. Diesen sei vorab eine wichtige Bemerkung von Else (1957)[91] vorangestellt: Prinzipiell würde man davon ausgehen, bei zwei möglichen Ausgängen und zwei möglichen Charakterarten vier mögliche Konstellationen erwarten zu können und zwar (a) eine gute Person gerät ins Unglück, (b) eine gute Person gerät ins Glück, (c) eine schlechte Person gerät ins Unglück oder (d) eine schlechte Person gerät ins Glück. Nun wird es bei Aristoteles aber keine Zerlegung in diese vier Kategorien geben und besonders auffällig ist, dass er Option (b) überhaupt nicht erwähnt. In den Kommentaren ist man sich über den Grund weitgehend einig: Die Option wäre zwar erfreulich, aber enthielte kaum etwas Tragisches.[92] Besonders bemerkenswert ist noch die Deutung von Gudeman (1934) in dieser Hinsicht: Eine solche Konstellation sei im Prinzip gar

[89] So übersetzt Schmitt (2008), 16, und führt dazu aus, dass Todesfälle „im Offenbaren" eine gewisse Unklarheit darstellen, da offen gezeigte Tode eigentlich untypisch für die griechische Dramenbühne sind und es auch für die römische blieben (siehe Hor. *AP* 179-188), vgl. Schmitt (2008), 433. Ebenso argumentiert auch Hose (2022), 276, ist aber neutraler in der Deutung und tendiert nicht wirklich zu einer von beiden.

[90] Vgl. Hose (2022), 275, für eine übersichtliche Darstellung. Zum Pathos generell siehe den umfassenden Beitrag von Munteanu (2012).

[91] Vgl. Else (1957), 367.

[92] Lucas (1968), 142-143, gibt einen guten Überblick über die älteren Kommentare und deren Interpretationen. Schmitt (2008) spricht die fehlende Möglichkeit in seinem sonst sehr ausführlichen Kommentar zum 13. Kapitel nicht an. Hose (2022), 281, vermutet vor allem, dass diese Handlung „nicht mitleid- und furchterregend ist." Als Beispiel für Tragödien mit diesem Handlungsverlauf nennt er von Eur. *Alc.* und *Or.*, die von der „spätere[n] Literaturkritik […] sogar in eine andere Gattung verwiesen" worden seien, nämlich ins Satyrspiel, da ein positives Ende aus einem negativen Beginn eher zur Komödie gehöre. Siehe hierzu auch den Beitrag von Jendza (2020), der dafür den Begriff der *Paracomedy* geprägt hat, also Tragödien, die sich wesentlicher Elemente der Komödie bedienen.

nicht möglich, da es ein konstituierendes Merkmal eines Charakters ist, der ἐπιεικής ist, in völliger εὐτυχία zu leben; daher könne ein Stück gar keinen ἐπιεικής zeigen, der zu Beginn in δυστυχία lebt, da diese beiden Positionen einander inhärent widersprechen.[93] Jedenfalls führt Aristoteles zunächst drei Konstellationen aus, die er aus unterschiedlichen Gründen verwirft, nur um letztlich zur einzig vom ihm gebilligten zu gelangen (1452b34-53a5):

1. Ein guter Mensch (ἐπιεικής) gerät vom Glück ins Unglück: Aristoteles lehnt diese Variante prinzipiell ab, da sie nicht mitleid- noch furchterregend ist, sondern völlig verwerflich (μιαρόν).[94] Das Verständnis von ἐπιεικής an dieser Stelle hat sich als einigermaßen problematisch erwiesen, zumal es im 15. Kapitel (1454b11-15) so verwendet wird, dass ein Tragödiendichter die Figuren in der Tragödie gerade ἐπιεικεῖς gestalten solle: Es muss daher eine gewisse Inkonsistenz zwischen den beiden Stellen vorliegen. Lucas (1968) weist auf die übliche Begriffsnähe zu anderen Adjektiven wie σπουδαῖος oder χρηστός hin,[95] die sogar wörtlich von Aristoteles in der *Poetik* als erforderliche Qualitäten von tragischen Figuren genannt werden:[96] Dieses allgemeine Verständnis von ἐπιεικής kann hier also nicht vorliegen (allerdings im 15. Kapitel schon). Die Definition von ἐπιείκεια in der *EN* wird von Hose (2022) für das Verständnis akzeptiert,[97] von Lucas (1968) aber ebenso abgelehnt:[98] Allerdings beziehen sie sich nicht auf dieselbe Stelle der *EN* (vgl. Anm. 97 und 98). Beide hingegen argumentieren weiter mit dem Beitrag von Adkins (1966),[99] dass ein ἐπιεικής jemand ist, „dessen ‚Gut-Sein' darin besteht, dass er nach den Prinzipien der Gerechtigkeit lebt und handelt und selbst dort, wo die Gesetze Lücken haben, gleichsam aus dem Geist des Gesetzes extrapolierend das erforderliche ‚Richtige' tut. Man kann daher ἐπιείκεια als eine ‚kooperative Tugend' einstufen."[100] Der Sturz einer solchen Figur erregt also keine

[93] Vgl. Gudeman (1934), 238.
[94] Vgl. zum Begriff des μιαρόν die Ausführungen bei Janko (1992), 341, und Munteanu (2012), 245; vgl. Anm. 38.
[95] Vgl. Lucas (1968), 140.
[96] Für σπουδαῖος zum einen die Verwendung im Tragödiensatz und zum anderen die Bezeichnung der Tragödie in Kapitel 5 als μίμησις […] σπουδαίων (1449b9-10). Für χρηστός gleich zu Beginn des 15. Kapitels als wichtigstes *Ethos* einer tragischen Figur.
[97] Vgl. Hose (2022), 280. Bezieht sich auf *EN* 1137a31-1138a3.
[98] Vgl. Lucas (1968), 140. Bezieht sich auf *EN* 1169a16. Dieselbe Stelle behandelt auch Vinje (2021), s.u.
[99] Vgl. Adkins (1966), 78-80.
[100] Hose (2022), 280. Lucas (1968), 141, der einen sehr guten Überblick über die Positionen der Kommentatoren vor ihm gibt, ist allerdings auch mit der Erklärung von Adkins (1966) nicht zufrieden, dass Aristoteles deshalb diese Option für die Tragödie ablehnen sollte, denn „one would have thought that the friend of Hermeias [sic!] knew that such things happen." Dieser Einwand von Lucas ist allerdings unbegründet: Es ist ja für Aristoteles nur bedingt relevant, ob solche Vorfälle tatsächlich vorkommen (können). Entscheidend ist einerseits eine

Furcht, da sich das Publikum mit einer solchen Person nicht identifizieren kann,[101] und kein Mitleid, weil der Sturz nicht nur unverdient wäre, sondern völlig willkürlich: Ein solch willkürlich eintretendes Unglück, das nicht den Gesetzen von Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit folgen muss, nennt Aristoteles in der *EN* (1135b16) ein *Atychema.*[102]

2. Ein schlechter Mensch (μοχθηρός) gerät vom Unglück ins Glück: Diese Variante bezeichnet Aristoteles als ἀτραγῳδότατον, denn ganz offensichtlich hat diese Konstellation absolut nichts an sich, was den Ansprüchen der Tragödie in irgendeiner Weise gerecht würde: Es erweckt nämlich weder Mitleid noch Furcht, noch ist es φιλάνθρωπον. Bedarf nun die generelle Einschätzung keiner Erklärung, so ist zumindest der letzte Begriff durchaus neu: Nie zuvor hat Aristoteles diesen in der *Poetik* als Kriterium für die Tragödie oder überhaupt erwähnt. Noch wird jemals eine Definition folgen. Else (1957) interpretiert das φιλάνθρωπον als ein elaboriertes Empathiegefühl gegenüber seinen Mitmenschen, das über ein simples Gerechtigkeitsverständnis hinausgeht.[103] Lucas (1968) und Hose (2022) sind sich darin einig, dass es sich um eine Art menschliches Bedürfnis nach ‚poetischer Gerechtigkeit' handeln müsse (wobei Lucas (1968) erneut weniger überzeugt von dieser Deutung und vorsichtiger in ihrer Anwendung ist), was der Interpretation von Else (1957) nicht allzu fern ist.[104] Übersetzt wird der Begriff schließlich von Hose (2022) als „dem menschlichen Bedürfnis entsprechend", von Schmitt (2008) wesentlich knapper, aber auch ungenauer, einfach als „human".[105] Die konkrete Bedeutung dieses Begriffs ist jedenfalls bislang ungeklärt geblieben und auch die vorliegende Arbeit wird das nicht

überzeugende Darstellung der Ereignisse und andererseits eine möglichst allgemeine und idealisierte Version derselben. Dass Ereignisse wie der Sturz des Hermias von Atarneus natürlich vorkommen *können*, macht sie als Gegenstand der Tragödie nicht weniger ungeeignet oder μιαρόν.

[101] Vgl. Lucas (1968), 141. Auch dort findet sich ein Verweis auf die spätere Bestätigung dieses Grundes durch Aristoteles selbst in 1453a4.

[102] Vgl. Schmitt (2008), 437, zum Thema des *Atychema* in der *Poetik* und anderen Werken. Anders als bspw. im Falle des ἐπιεικής legt Aristoteles bei diesem Begriff eine außerordentlich konsistente Verwendung an den Tag.

[103] Vgl. Else (1957), 368-370. Else setzt sich recht intensiv mit dem Begriff auseinander und kommt zu dem Schluss, dass er dem *Eleos* nahestehen muss, aber distinguierter als die Auffassung „Die Guten gewinnen, die Bösen verlieren" sein dürfte.

[104] Vgl. Lucas (1968), 142, und Hose (2022), 282-283.

[105] Vgl. Schmitt (2008), 17, und Hose (2022), 283. Hose räumt selbst ein, dass sein Übersetzungsversuch „zugegebenermaßen ungelenk" ist, wobei nach seiner Ansicht auch „eine adäquate Übersetzung […] freilich kaum möglich ist." Die Variante von Schmitt ist deutlich konziser und orientiert sich an der Interpretation von Lucas (1968), 142, der dazu bemerkt: „The word […] comprises kindliness, benevolence, mercifulness: cf. Lat. *humanus*" (Kursivierung im Original). Hose (2022), 282, findet hingegen: „Gleichwohl ist es in diesem Sinn hier kaum passend", denn es sei ja auf derselben Ebene wie Mitleid und Furcht anzusiedeln, stelle aber ihr Gegenteil dar.

ändern: Sie wird allerdings auch nicht darauf angewiesen sein, da der Begriff ohnehin keine weitere Relevanz für die Inhalte der *Poetik* hat.

3. Ein schlechter Mensch (σφόδρα πονηρός) gerät vom Glück ins Unglück: An dieser Stelle verwendet Aristoteles zwar einen anderen Begriff als im Fall 2, es dürfte aber mit Sicherheit dasselbe Konzept gemeint sein.[106] Der 3. Fall wird nun von Aristoteles abgelehnt, weil er zwar φιλάνθρωπον sei, aber trotzdem weder Mitleid noch Furcht errege, eben weil Furcht nur erregt wird, wenn sich das Publikum mit der Figur identifizieren kann, Mitleid aber nur, wenn das Unglück als unverdient angesehen wird. Das kann aber nicht sein, wenn der Charakter seinem *Ethos* nach μοχθηρός ist, da gemäß Aristoteles die Schlechtigkeit eine freiwillige Entscheidung ist.[107] Die Handlung, die einen solchermaßen beschaffenen Menschen also ins Unglück stürzen könnte, müsste ihrem Wesen nach etwas sein, das Aristoteles in der *EN* (1135b25) *Adikema* nennt.[108]

Keine der zuvor genannten Konstellationen ist nach Aristoteles' Ansicht geeignet, um das *Ergon* der Tragödie zu bewirken (und die vierte Option wird überhaupt gar nicht erst angesprochen); die Lösung findet sich schließlich in einem Abrücken von den extremen Polen, die bisher die Beschaffenheit der Figuren ausgezeichnet haben, und einer stärkeren Hinwendung zur von Aristoteles bevorzugten *Mesotes*.[109] Der wahre Protagonist der Tragödie darf also nun nicht vollends gut oder vollends schlecht sein:

ὁ μεταξὺ τούτων λοιπός. ἔστι δὲ τοιοῦτος ὁ μήτε ἀρετῇ διαφέρων καὶ δικαιοσύνῃ μήτε διὰ κακίαν καὶ μοχθηρίαν μεταβάλλων εἰς τὴν δυστυχίαν ἀλλὰ δι' ἁμαρτίαν τινά, τῶν ἐν μεγάλῃ δόξῃ ὄντων καὶ εὐτυχίᾳ. (Arist. *Poet.* 1453a7-10)

Es bleibt also einer dazwischen: Das ist einer, der sich weder durch Vortrefflichkeit und Gerechtigkeit auszeichnet noch durch Schlechtigkeit und Verkommenheit ins Unglück gerät, sondern durch einen Fehler, unter denen, die viel Ruhm und Wohlstand besitzen.

[106] Vgl. Hose (2022), 281, mit einer ausführlicheren Darstellung zur weitgehend synonymen Verwendung dieser beiden Begriffe.
[107] Vgl. *EN* 1113b16-17.
[108] Vgl. Schmitt (2008), 439, zum Begriff des *Adikema* bei Aristoteles insgesamt und besonders seinen viel technischeren und differenzierteren Umgang mit dem Begriff im Vergleich zu Platon.
[109] Vgl. Anm. 40.

Es ist nun hieraus klar, dass der zunächst genannte ἐπιεικής offensichtlich die ersten beiden Kriterien erfüllt, also jemand ist, der sich durch Vortrefflichkeit und Gerechtigkeit auszeichnet. Demgegenüber steht der schlechte Mensch, der sich eben durch Schlechtigkeit und Verkommenheit auszeichnet. Von entscheidender Bedeutung ist hier allerdings nun, *wie* ein solcher „dazwischenstehender" Mensch vom Glück ins Unglück gerät. Beim vortrefflichen Menschen war dies nur durch ein *Atychema* möglich, beim verkommenen Menschen durch eine *Adikia*. Der ideale Protagonist der Tragödie soll aber an keinem von beiden scheitern, sondern eben an einer *Hamartia*, einem „Fehler". Neben dem Begriff der Katharsis gehört der der Hamartia vermutlich zu den in der Forschung meistdiskutierten Begriffen der *Poetik* und wohl auch im aristotelischen Gesamtwerk.[110] Zunächst einmal ist es wichtig, darauf hinzuweisen, dass Aristoteles den Begriff nicht als klar umrissenen Fachterminus einführt, sondern ihn als „normalsprachlichen" Begriff verstanden wissen will, wie aus dem angefügten τινά erkennbar ist: Es handelt sich nämlich nicht um *den* Fehler, sondern eine beliebige Art, einen Fehler zu begehen. Denselben Begriff verwendet Aristoteles auch mehrfach selbst in der *Poetik* in keinem technischen, sondern normalsprachlichen Sinn. Ebenso tritt er auch in den erhaltenen Werken der Tragiker auf: Bei Aischylos 15-mal, Sophokles 27-mal und Euripides 48-mal.[111] Es ist folglich grundsätzlich nicht davon auszugehen, dass Aristoteles den Begriff sehr scharf umrissen verstanden wissen wollte: Es geht also um ein ganz allgemeines Konzept. Hose (2022) erklärt den Begriff anhand eines Umweges über eine geradezu als parallel anzusehende Stelle in der *EN* (1135b16-22), in der Aristoteles zwischen den Stufen *Adikema, Hamartema* und *Adikema* unterscheidet.[112] Die beiden Randbegriffe bzw. ihre Korrespondenz sind oben bereits erklärt, die mittlere Stufe ist offensichtlich bedeutungsgleich mit der in der *Poetik* angesprochenen Hamartia. Dieses *Hamartema* ist nun in der *EN* so definiert, dass es genau

[110] Vinje (2021), 582: „Few lines in Greek philosophy have caused more sustained controversy than the famous ἁμαρτία passage in Aristotle's *Poetics* (1453a7-22)." Vinje gibt einen exzellenten (und überaus konzisen) Überblick über die Forschungsgeschichte zum *Hamartia*-Begriff. Auch ihre Ausführungen zur Definition des Begriffs sind überaus gelungen. Ich werde mich hier und überhaupt in dieser Arbeit im Wesentlichen auf ihre Definition(en) stützen.

[111] ἁμαρτάνω: Aesch. 9-mal (*Ag.* 213, 535, 1194, 1664; *PV* 262, 262, 268, 579; *Supp.* 915), Soph. 23-mal (*OT* 621, 1149; *OC* 439, 968, 1269; *Ant.* 744, 914, 926, 927, 1025, 1250, 1260; *Phil.* 231, 1249; *Aj.* 155, 1094, 1096; *El.* 1207, 1320; *Trach*. 483, 1123, 1127, 1136), Eur. 36-mal (*Or.* 576, 596, 1207, 1630; *Hel.* 80; *Phoen.* 874; *Ion* 1327; *HS* 21, 320, 323, 323, 464, 507, 615, 916, 1195; *Med.* 191, 498, 800, 867; *Her.* 1319; *El.* 1036; *Andr.* 318, 373, 373; *Hec.* 594; *Tro.* 644, 1028; *Supp.* 250; *Alc.* 144, 327, 342, 616, 850, 879, 1099); ἁμαρτία: Aesch. 6-mal (*Ag.* 502, 537, 1197; *Lib.* 519; *PV* 9; *Pers.* 676), Soph. 4-mal (*OC* 967; *Phil.* 1224, 1248; *Trach.* 483), Eur. 12-mal (*Or.* 76, 694; *Ion* 426; *HS* 320, 690, 1334, 1409; *Ba.* 29, 1121; *Andr.* 317, 840, 1106). Hier nicht gezählt sind zusammengesetzte Begriffe wie etwa ἐξαμαρτάνειν, das bspw. in Eur. *Med.* zweimal (292,324) vorkommt.

[112] Vgl. Hose (2022), 285-287.

dann vorliegt, wenn ein Unglück zwar nicht entgegen jeder vernünftigen Erwartung, aber doch jedenfalls ohne böse Absicht eintritt. Wäre das erste Kriterium erfüllt, wäre es ein *Atychema*, wäre das letztere erfüllt, so wäre es ein *Adikema*. Die alles entscheidende Frage, die allerdings auch diese Parallelstelle in der *EN* nicht zu beantworten vermag, ist letzten Endes die Schuld- bzw. Verantwortungsfrage: Wie sehr lag das Ergebnis einer Handlung in der Verantwortung des ins Unglück stürzenden Protagonisten bzw. in welchem Ausmaß kann ihm dafür eine Schuld zugewiesen werden? Zur Beantwortung derselben haben sich mehrere „Schulen" gebildet, die aber jeweils als Gemeinsamkeit haben, dass sie akzeptieren, dass der Protagonist jedenfalls keinen schlechten Vorsatz in seinem Handeln verfolgt und sich daher im Unwissen um den Schaden befindet, den er herbeiführt.[113] Vinje (2021) teilt diese Schulen in drei Kategorien:[114]

a) Der Protagonist ist verantwortlich und zur Rechenschaft zu ziehen
    1. Die Hamartia ist ein charakterlicher Mangel
    2. Die Hamartia ist eine moralisch verwerfliche Tat
b) Der Protagonist ist nicht verantwortlich und auch nicht zur Rechenschaft zu ziehen
    1. Die Hamartia ist grundsätzliches Unwissen
    2. Die Hamartia ist eine Tat aus völligem Unwissen
c) ‚offene' Interpretationen

Die Interpretationen der Schule a) stützen sich im Wesentlichen auf das Konzept der ἀκρασία, der Unbeherrschtheit.[115] Allerdings widerspricht dem recht deutlich die Definition derselben durch Aristoteles in der *EN* (1148a2-4), wo sie mit der κακία identifiziert wird, wodurch sie eigentlich der Definition in der *Poetik* widerspricht, was Vinje (2021) zu dem Schluss führt, dass unqualifizierte Akrasia keine ausreichende Erklärung für die Hamartia ist. Gegen die Ausführungen der Schule b) wendet Vinje (2021) hauptsächlich ein, dass eine völlige Exkulpierung des Protagonisten diesen nicht ausreichend vom vollkommen guten Menschen unterscheidet, was aber nach der Definition des Aristoteles zwingend erforderlich ist. Die Schule c), die beide Schulen teilweise ablehnt, teilweise akzeptiert und sich so zwischen ihnen

[113] Dazu siehe später die Ausführungen zu den verschiedenen Handlungsarten in Kapitel 14 der *Poetik*.
[114] Vgl. Vinje (2021), 585-589
[115] Die *Akrasia* wird von Nugent (2008), 155, definiert als eine „paralysis of the will, in which a moral agent correctly perceives the ‚better' course but fails to act on it." Die Bedeutung der Akrasia wird insbesondere bei den Kapiteln zu Medea (6) und Phaedra (7) noch wichtig werden. Vgl. auch Curley (2013), 144.

bewegt, erklärt Vinje (2021) hauptsächlich anhand der Argumente von Stinton (1975):[116] Gegen diese wendet sie ein, dass es laut Stinton immer noch möglich wäre, dass auch ein ἐπιεικής eine solche ungewollte Hamartia begehe, was aber dann wiederum dessen Unterscheidung vom mittleren Protagonisten unscharf mache – denn laut Stinton werde der ἐπιεικής nur deswegen ausgeschlossen, weil sein Sturz als viel zu unerhört wahrgenommen würde: Stinton beachte dabei indes nicht, dass es für den ἐπιεικής völlig unmöglich sein müsse, eine Hamartia zu begehen.[117] Im Weiteren argumentiert Vinje (2021) also, dass die korrekte Deutung der Hamartia die sei, dass es sich durchaus um eine Schwäche im moralischen Charakter einer Figur handle, die ihn überhaupt erst dazu *befähigt*, Fehler in ihrem Handeln zu machen, und dass diese Schwäche zwar durchaus mit der Akrasia zu identifizieren sei, allerdings nicht uneingeschränkt: Es handle sich dabei nicht um eine völlige Unbeherrschtheit, sondern lediglich eine *momentane* Unbeherrschtheit, „which is triggered either by temper or by a pursuit for excellent, fine and desirable things."[118] Deshalb sei der ideale Tragödienprotagonist nur *graduell* zur Rechenschaft zu ziehen, wohingegen der vollkommene Mensch das *gar nicht* sei und der verkommene Mensch *vollständig*. In dieser Arbeit werde ich insgesamt dieser Deutung des *Hamartia*-Begriffs folgen: Eine momentane Abweichung eines ansonsten guten Charakters, der dadurch einen Fehler begeht, für den er zum Teil selbst verantwortlich ist, allerdings im Vergleich zum Maß seiner Rechenschaft unverhältnismäßig großes Leid dadurch erfährt – also aus einem Zusammenspiel von Unwissenheit und Verantwortungslosigkeit einen Fehler begeht und dadurch eine *Metabasis* herbeiführt, woraus schließlich das vollendete *Pathos* entsteht. Jedenfalls erklärt Aristoteles zum Abschluss des 13. Kapitels noch, dass die *Metabasis* entweder einfach oder doppelt

[116] Auch Hose (2022), 285-286, bezieht sich teilweise auf Stinton (1975) und erklärt anhand dessen Ausführungen, das Bedeutungsspektrum des *Hamartema* der *EN*, das laut Stinton „von ‚ignorance of fact' bis ‚moral error/defect'" reiche.

[117] Vgl. Vinje (2021), 588-589. Diese Argumentation (und auch die weitere von Vinje) berücksichtigt in der Tat die Unterscheidung zwischen *Atychema* und *Hamartema*, dass nämlich ein ἐπιεικής zu letzterem gar nicht in der Lage sein und *ausschließlich* durch ein *Atychema* zu Fall gebracht werden könne. Auch lässt sich dies gut mit Gudemans (1934), 238, Interpretation vereinbaren, dass Aristoteles den Fall, dass ein ἐπιεικής vom Unglück ins Glück gerät, deshalb gar nicht behandle, weil ein ἐπιεικής nicht von vornherein im Unglück sein *kann*, da sich diese beiden Positionen nicht miteinander vereinbaren lassen (vgl. Anm. 93).

[118] Vinje (2021), 599. Der Hinweis auf „temper" ist insofern bedeutsam, als er sich gut in die Argumentation von Schmitt (2008), 438, einfügt, die Medea des Euripides gehöre zu solchen Charakteren, „die im allgemeinen [sic!] das, was für sie wirklich gut ist, zu tun bestrebt sind, sich aber in besonderen Fällen von dieser Tendenz abbringen lassen." Der besondere Umstand wäre in ihrem Fall der explizit im Stück von Medea selbst angesprochene θυμός (Eur. *Med.* 1056-1058 & 1078-9), eben ihr „temper", gegen den sie machtlos ist: Diese Haltung Medeas entspricht auch dem aristotelischen Begriff der Akrasia, die Nugent (2008), 155, sehr ähnlich beschreibt wie Schmitt Medea charakterisiert (vgl. Anm. 115). Für eine ausführliche Besprechung von Medeas Akrasia siehe Curley (2013), 144-7, und weiter unten Kapitel 1.3.2; zu Medea generell siehe Kapitel 6.

vorkommen kann: Entweder gerät nur der Protagonist vom Glück ins Unglück – das ist die beste Variante – oder die Guten geraten ins Glück und die Schlechten ins Unglück – das ist die zweitbeste Variante.[119] Euripides wird in diesem Zusammenhang als der „tragischste" Tragiker bezeichnet, weil die meisten seiner Tragödien eben dem Schema der „besten" Tragödie genügen (1453a23-30).[120]

(d) Hamartia und Handlung

Zuletzt verdient in diesem Zusammenhang noch ein Abschnitt des 14. Kapitels der *Poetik* eine gebührende Betrachtung, nämlich die Ausführungen zu den verschiedenen Arten, wie eine Figur in einem Drama handeln kann und zwar abhängig davon, ob und gegebenenfalls wann eine Erkenntnis hinsichtlich des Kontextes bzw. der Tragweite dieser Handlung stattfindet: Hieran lassen sich denn auch die Möglichkeiten auflisten, *wie* eine solche Hamartia eintreten kann und in welchem Verhältnis sie zur Anagnorisis bzw. der Peripetie steht. Die vier von Aristoteles angeführten Zusammenhänge ergeben sich daraus, ob eine Handlung ausgeführt wird oder nicht und ob die Erkenntnis vor oder nach der Handlung eintritt (1453b26-1454a9):

1. Wissen vor ausgeführter Handlung: Diese Option befindet Aristoteles als die drittbeste. Sein Beispiel ist Medea im eponymen Stück des Euripides. Medea weiß um die Tragweite ihrer Handlung und setzt sie trotzdem um, weil sie ihrem θυμός nicht widerstehen kann.[121]
2. Wissen vor unterlassener Handlung: Diese Option befindet Aristoteles als die schlechteste, da überhaupt kein Leid entstehen kann, wenn die Handlung nicht ausgeführt wird, und durch das vorhandene Wissen auch weder Mitleid noch Furcht erregt werden. Auffallend ist, dass sie sich nicht im eigentlichen Text befindet, sondern

[119] Aristoteles verwendet hier für die „beste" Variante wiederum das Adjektiv ἁπλοῦς, hier jedoch nicht im Gegensatz zu πεπλεγμένος, sondern διπλοῦς, eben weil entweder nur eine Metabasis eintritt oder gleich zwei. Die Verwendung von ἁπλοῦς ist hier aber eben eine andere als in Kapitel 10. Vgl. Anm. 67.

[120] Diese Wertung wird allerdings von der qualitativen Reihung der möglichen Handlungen in Kapitel 14 (s.u.) ernsthaft in Zweifel gezogen. Lucas (1968), 155-156, schenkt diesem Widerspruch einige Beachtung, kann ihn aber nicht lösen. Hose (2022) spricht den Widerspruch gar nicht an, obwohl er 288-291 sehr ausführlich die Einschätzung des Euripides als tragischstem aller Dichter Rechnung trägt und sogar eine Liste der euripideischen Tragödien erstellt gemäß den Kriterien, die Aristoteles für die καλλίστη Tragödie aufstellt: Eine solche wäre aber wohl nicht möglich, würde man den Widerspruch berücksichtigen.

[121] Vgl. Anm. 118.

nur als erste nach der Auflistung von Aristoteles besprochen wird.[122] Als Beispiel nennt er das Handeln des Haimon gegenüber Kreon in Soph. *Ant.* Insgesamt dürfte diese Variante generell nicht allzu häufig in Tragödien beobachtbar sein.[123]

3. Wissen nach ausgeführter Handlung: Diese Variante sieht Aristoteles als die zweitbeste an, denn hier tritt eine Anagnorisis nach einer Hamartia ein und führt letzten Endes zu einem Pathos. Als Beispiel führt er Oidipous in Soph. *OT* an, allerdings mit dem Hinweis, dass Oidipous seine Hamartia außerhalb der Bühnenhandlung begehe – nach der Auffassung des Aristoteles handelt es sich dabei also um die Tötung des Laios und die Ehe mit Iokaste.[124]
4. Wissen zur Unterlassung der Handlung: Diese Option hält Aristoteles an dieser Stelle für die beste. Ein Charakter befindet sich gerade dabei, aus Unwissenheit eine furchtbare Handlung zu begehen, erlangt aber gerade noch rechtzeitig das erforderliche Wissen, um von der Tat abzusehen. Als Beispiel nennt er Iphigenie in Eur. *IT*, die rechtzeitig die Identität ihres Bruders erkennt, um ihn doch nicht zu opfern. Anders in der zweiten Form herrscht hier kein grundsätzliches Wissen, das von vornherein das Ausführen der Handlung verunmöglicht, die *Pathos* herbeiführen würde: Dieses entsteht, weil das Publikum schon der Überzeugung ist, es sei unabwendbar – erst im allerletzten Moment kann die Katastrophe abgewendet werden. Die qualitative Wertung des Aristoteles an dieser Stelle ist allerdings widersprüchlich. Zudem widerspricht dieser Ausgang dem der καλλίστη Tragödie aus dem 13. Kapitel, deren Ausgang eher dem der dritten Form entspräche, für welche Aristoteles außerdem den *OT* als Beispiel heranzieht, den er sonst in der *Poetik* stets als die gelungenste aller Tragödien betrachtet. Wieso Aristoteles hier plötzlich eine andere Form bevorzugt, die mit sonstigen qualitativen Bewertungen in der *Poetik* so eklatant inkonsistent ist, ist m.W. nicht abschließend geklärt.[125]

[122] Zur Textgenese bezüglich dieser Stelle vgl. Schmitt (2008), 515; Tarán/Gutas (2012), 263-5 und Hose (2022), 296.
[123] Aristoteles selbst nennt ihr Vorkommen ὀλιγάκις. Lucas (1968), 154, bemerkt überhaupt: „there are no examples in extant tragedies. Orestes' intended slaughter of Helen is incidental. […] Had Medea spared her children it would have been an example."
[124] Lucas (1968), 153, ergänzt hierbei noch, dass auch einige Ungereimtheiten, die Aristoteles im 24. Kapitel anspricht (1460a30), im *OT* „korrekt" außerhalb der Handlung stattfinden.
[125] Vgl. Anm. 120.

(e) Handlungsentwurf, Desis & Lysis

Nachdem die wesentlichen Konstituenten der Tragödie – *Peripetie, Anagnorisis, Metabasis, Pathos* und *Hamartia* – nun begrifflich geklärt sind, bleibt lediglich eine knappe Besprechung des Handlungsentwurfs in der *Poetik*, wie er im 17. und 18. Kapitel von Aristoteles vorgenommen wird: Zunächst müsse man nämlich eine Grundskizze der Handlung entwerfen und diese erst anschließend mit akzidentiellen Eigenschaften ausstatten (1455a34-1455b2). Hier ist die Empfehlung des Aristoteles recht nahe am Konzept des *modello-codice*, das Conte (1981) vorgeschlagen hat: Zunächst müsse man ein abstraktes Grundgerüst entwerfen und dieses erst danach mit konkreten Instanzen (also dem *modello-esemplare*) versehen. Beispielsweise findet man wesentliche Teile der Konzeption des Eur. *HS* auch in anderen Mythen und deren Bearbeitungen, dort aber tragen die Figuren andere Namen bzw. leben an anderen Orten: Das Handlungskonzept und die Verbindungen der Figuren untereinander haben starke Ähnlichkeiten.[126] Die Reduktion von Dramen auf ihr abstraktes Konzept, um sie mit anderen Mythen vergleichbar zu machen, wird sich für diese Arbeit als wichtig erweisen, da die in den *Met.* geschilderten Mythen freilich nicht explizit als Tragödien komponiert sind. Um ihren *Mythos* trotzdem als tragödientauglich zu qualifizieren, wird es gelegentlich vonnöten sein, ihn auf ein ebensolches Gerüst zurückzuführen, um die Ähnlichkeit mit dem Aufbau expliziter Tragödien zu zeigen. Aristoteles führt die Idee ebenfalls durch eine Reduktion vor Augen, indem er diese bspw. für Eur. *IT* und sogar für Hom. *Od.* durchführt: Dadurch ist ein idealer Grundstein dafür gelegt, dass dieses Konzept jedenfalls für einen epischen Text gelingen kann und sinnvoll anwendbar ist.[127]

Zuletzt seien noch die Konzepte von *Desis* und *Lysis* (1455b24-29) kurz angesprochen, die ich im Zuge dieser Arbeit immer wieder analog auf die *Mythoi* der Episoden in den *Met.* anwenden werde (so sie vorhanden sind): Unter der *Desis* versteht Aristoteles die Handlungen eines Dramas bis unmittelbar vor der *Metabasis*. Die *Lysis* ist dann der Rest ab dem Einsetzen der *Metabasis* bis zum Ende des Stücks. Diese Unterteilung des Dramas verleiht der *Metabasis*

[126] Vgl. Curley (2013), 14-18. Curley führt am Beispiel von Eur. *HS* aus, wie man Tragödie „dekodieren" kann, also das bereits instanziierte Stück wieder auf sein abstraktes Baugerüst reduzieren kann. Aristoteles empfiehlt in der Konstruktion des Stücks eben den umgekehrten Weg zu gehen.

[127] Zurecht bemerkt allerdings Lucas (1968), 180, dass Aristoteles' Reduktion der *Odyssee* ein wenig zu abstrakt ist, sodass sich leichte Unstimmigkeiten ergeben. Allerdings würde ich meinen, dass Aristoteles den „Beweis" seiner Theorie auch schon dadurch forciert, dass er den gesamten Plot der *Odyssee* in nur einem einzigen Satz zusammenfasst, der dadurch grotesk lang wird und vor einer unnatürlichen Zahl an Partizipien nur so strotzt; Aristoteles übertreibt hier etwas, um seinen Standpunkt zu untermauern.

noch eine zusätzliche technische Dimension, nämlich als Wendepunkt zwischen den beiden (ungleichen) Hälften des Bühnenstücks.

1.2. Die *Ars Poetica* des Horaz

Im Folgenden werde ich mich mit dem einzigen Text beschäftigen, der ein hellenistisches Dichtungsideal beschreibt und in seiner vollen Länge erhalten ist, das sich zumindest im mittleren Drittel besonders mit der Dramentheorie beschäftigt, darunter gegen Ende auch mit dem spezifisch römischen: der *Ars Poetica* des Horaz (im Folgenden in der Regel *AP*).[128] Dessen Qualifikation als tatsächlicher Fachtext ist allerdings strittig und er kann wohl nicht als vergleichbar „ernsthaft" angesehen werden wie die *Poetik* des Aristoteles – das von Horaz gewählte Format bietet allerdings andere Vorteile (s.u.). Zwar würde das verwendete Versmaß – der Hexameter – freilich auch zu einem Lehrgedicht passen, allerdings ist schon aufgrund des Alternativtitels *Epistula ad Pisones* zweifelsfrei von einer Versepistel auszugehen, also in Horaz' Fall von einer Satire bzw. einem Satire-ähnlichen Text. Das Vorwort der Loeb-Edition von Fairclough (1926) hat zur generischen Bewertung die folgende Einschätzung: „the composition is a letter rather than a formal treatise […]. It has the discursive and occasionally personal tone of an Epistle, whereas it lacks the completeness, precision, and logical order of a well-constructed treatise. It must therefore be judged by the same standards as the other *Epistles* and *Sermones*,"[129] und von dieser Einschätzung weicht auch Brink (1963) nicht signifikant ab.[130] Es ist sicherlich korrekt, die *AP* als Versepistel zu lesen und zu rezipieren, allerdings kann gerade diese Form einiges leisten, was ein in Traktatform verfasster Text nicht kann:

1. Zunächst einmal ist die *AP* ein expliziter Beleg dafür, dass ein Dichter sich mit Poetologie beschäftigt hat – im Gegensatz zu Aristoteles muss Horaz wesentlich mehr

[128] Der Titel *Ars Poetica* ist mitnichten authentisch: Der originale Titel dürfte wohl *Epistula ad Pisones* gewesen sein, der auch gelegentlich in der Fachliteratur verwendet wird. *Ars Poetica* geht im Wesentlichen auf die spätere Bezeichnung durch Quintilian (8.3.60.) zurück und hat sich seither eingebürgert. Ob es tatsächlich einen authentischen Originaltitel gab, der auf Horaz selbst zurückgeht, ist unsicher, da nicht einmal abschließend geklärt ist, ob das Werk überhaupt noch zu seinen Lebzeiten publiziert wurde, vgl. Rudd (1989), 19-21. Ich werde das Werk jedoch im Folgenden stets als *Ars Poetica* bzw. gekürzt als *AP* bezeichnen. Das generelle Verhältnis zwischen Hor. *AP* und Arist. *Poet.* über diverse hellenistische Vermittler stellt Kotlińska-Toma (2014), 16-23, sehr übersichtlich dar.

[129] Fairclough (1926), 442.

[130] Vgl. Brink (1963), 213-238. Brink setzt sich in diesem Teil seiner *Prolegomena* mit den Prinzipien der Literaturkritik in den *Episteln* und *Sermones* insgesamt auseinander und bewertet die in der *AP* verwendeten nach denselben Maßstäben.

„praktische“ Kenntnis des Dichterberufs besessen haben. Für die vorliegende Arbeit besonders relevant ist dabei, dass es sich um einen Dichter aus der Zeit Ovids gehandelt hat und demgemäß erwartbar ist, dass es für Dichter der augusteischen Periode zumindest nicht ungewöhnlich gewesen sein dürfte, poetologische Konzepte zu reflektieren.

2. Sie belegt zudem die Verbreitung derselben: Die Konzepte, die Horaz in seiner *AP* bespricht, müssen jedenfalls in den kontemporären Dichterkreisen bekannt gewesen sein – was Horaz kennt, kann auch Ovid gekannt haben. Die Frage, ob diese nun über den Umweg des Hellenismus oder direkt von Aristoteles auf die augusteischen Dichter gekommen sind, ist in dieser Angelegenheit zweitrangig.
3. Zuletzt behandelt die *AP* stärker als die *Poetik* auch die gegenseitige Beeinflussung verschiedener Gattungen bzw. auch die spezifischen Merkmale derselben – vor allem aber erweist sich auch hier die große Nähe zur Schaffensperiode Ovids als vorteilhaft, da davon auszugehen ist, dass von Horaz behandelte Diskurse hinsichtlich der Gattungsbegriffe Ovid zumindest bekannt gewesen sein dürften (ob er sich ihnen nun angeschlossen haben mag oder nicht).

Es handelt sich somit bei der *AP* um einen der wenigen erhaltenen literaturkritischen Texte aus der Frühphase des Prinzipats und damit um eine Reflexion der vermutlich allgemein vorherrschenden Standards „guter“ Dichtung aus der Schaffenszeit Ovids, weswegen es nützlich ist, ihre Inhalte ebenfalls gebührend zu behandeln. Das wird sich allerdings in erster Linie auf die ersten beiden Drittel der *AP* beschränken, da sich diese stärker mit Dichtung auseinandersetzt – im dritten und letzten steht der Dichter selbst im Vordergrund, der für die vorliegende Arbeit von geringerer Bedeutung ist.[131]

1.2.1. Der Aufbau der *Ars Poetica*

Wohl in erster Linie aufgrund ihrer eher überschaubaren Länge, aber auch nicht zuletzt aufgrund ihrer literarischen Form als eine durchgängige Versepistel besitzt die *Ars Poetica* des Horaz im Gegensatz zur aristotelischen *Poetik* keine einhellige Kapiteleinteilung, nach der sich

[131] Zur Einteilung der *AP* in drei Teile siehe das folgende Kapitel 1.2.1. Sehr ausführlich mit der Frage nach dem Aufbau und der entsprechenden Partition der *AP* beschäftigt sich Brink (1963), 3-14.

einzelne Stellen leichter herausfiltern lassen: Alle Kommentare zu Hor. *AP* nehmen dabei recht unterschiedliche Unterteilungen vor, die sich sowohl hinsichtlich der Grenzen der einzelnen Abschnitte, vor allem aber auch in der Feinheit der Einteilungen unterscheiden.[132] Die Abschnittseinteilung bei Rostagni (1930) gliedert sich in insgesamt drei Stufen,[133] wobei leider eine Grobeinteilung fehlt, wie sie bei Brink (1971) und Rudd (1989) durchaus vorhanden ist: Brink (1971) teilt die *Ars Poetica* in fünf grobe Kapitel ein, wobei das dritte aufgrund seiner Kürze nur in Parenthese als eigenes Kapitel geführt wird: 1. *Unity and Art* (1-41), 2. *The Arts of Arrangement and Diction in Poetry* (42-118), 3. *Subject-matter and character in Poetry* (119-52), 4. *Drama* (153-294) und 5. *The Poet* (295-476). Bei Rudd (1989) hingegen gibt es in der obersten Stufe nur insgesamt drei Kapitel, wobei er die ersten drei Kapitel von Brink zu einem einzigen zusammenfasst, nämlich 1. *A poem's composition: general precepts* (1-152). Die verbleibenden beiden Abschnitte werden von beiden Forschern kongruent eingeteilt und sogar ident benannt: Bei Rudd (1989) treten nur jeweils noch Untertitel hinzu, sodass er zu den Titeln 2. *Drama: precepts and history* (153-294) sowie 3. *The poet: his aims and his calling* gelangt. Ich werde mich in dieser Arbeit an der Abschnittseinteilung von Rudd (1989) orientieren, weil ich die Einteilung von Rostagni (1930) zu unübersichtlich und nicht klar genug finde, die von Brink hingegen teilweise unnötig genau, besonders was die Einteilung von 1-152 in drei verschiedene Kapitel angeht. Im Folgenden wird daher Rudds Kapitelübersicht zur Anwendung kommen, nach der die *AP* in drei große Abschnitte zerfällt:

1. Allgemeine Lehren zur Komposition von Dichtung (1-152)
2. Gestaltung des Dramas (153-294)
3. Qualitäten und Ziele des Dichters (295-476)

Auch bei den kleinteiligeren Abschnitten werde ich mich an Rudd (1989) orientieren, sodass das erste Kapitel in acht, das zweite in neun und das dritte in elf Unterkapitel zerfällt.[134] Wie

[132] Hier seien exemplarisch nur die Einteilungen bei Rostagni (1930), Brink (1971) und Rudd (1989) angeführt, da diese sich bereits hinreichend voneinander unterscheiden und die Gegenüberstellung schon mehr als genug Platz einnimmt – zudem sind diese drei Kommentare auch diejenigen, derer ich mich hier hauptsächlich bediene.

[133] Von einer vierten Stufe – nämlich der feingranularen Ebene, auf der jeder einzelne Vers eigens kommentiert wird – will ich hier nicht sprechen, da diese für alle Kommentare ident und in ihrem Wesen trivial ist: Gemeint sind folglich nur Stufen nichttrivialer Abschnitte bzw. Gruppierungen von Versen.

[134] Vgl. Rudd (1989), 21-3 bzw. 58-74 (Überschriften hier in deutscher Übersetzung; Übersetzung alle meine eigenen): 1. Harmonie, Übergang, Zusammenstellung, Ausdruck und Zusammenstellung, Ausdruck und Alter, Ausdruck und Genre, Ausdruck und Psychagogie, Auswahl und Präsentation des Stoffes; 2. Glaubwürdigkeit der Charaktere, Eigenschaften von Bühnenaufführungen, Dramaturgie, Musik im Drama, Satyrspiele, Jambus im Drama, griechische Dramenmodelle, griechische Dramengenese, römisches Drama; 3. Verrückter Dichter und vernünftiger Kritiker, Pflichtgefühl und Charakter, Griechen streben nach Ruhm und Römer nach Reichtum,

bei Arist. *Poet.* wird allerdings größtenteils auch hier nicht nach Kapiteln zitiert werden, sondern nach den Versen, an denen die jeweiligen Aussagen zu finden sind.

1.2.2. Zentrale Aussagen der *Ars Poetica*

Anders als in der aristotelischen *Poetik* ist schon aufgrund des Werkscharakters bei Hor. *AP* die Besprechung zentraler „Konzepte" wesentlich schwieriger, weswegen ich mich hier in der Überschrift für „Aussagen" entschieden habe: Horaz entwirft kein allgemeines präskriptives Konzept, das mit technischen Begriffen arbeitet, die die Arbeit des Dichters beschreiben sollen bzw. auf die er immer wieder rekurriert (wie z.B. *Anagnorisis* oder *Peripetie*). Er wendet sich eingangs an drei sehr konkrete Widmungsnehmer (*pater et iuuenes patre digni*, 24) – den älteren der beiden Söhne spricht er sogar explizit im Abschnitt 366-90 an – und bespricht dann in kleineren Abschnitten verschiedene Konzepte, die er vor allem anhand von praktischen Beispielen illustriert: Anders als Aristoteles definiert er keine einzelnen Begriffe, anhand derer er Aufgabe und Wirkung der Dichtung – insbesondere der Tragödie – erzeigen will, sondern schreibt selbst Dichtung, in der er bald belehrend, bald spottend, aber jedenfalls immer in einem eher kolloquialen Stil[135] seine Ansichten zur Qualität von Dichtung und Dichtern[136] darlegt. Rudd (1989) beschreibt sehr treffend: „The *AP*, then, is not a systematic handbook of literary theory; nor, in spite of the respect accorded to it in later centuries, was it ever meant to be. It is a lively, entertaining, verse-epistle, written by a well-read man for his friends, who shared his love for poetry and whose company we are invited to join." [137] In diesem Sinne ist

Dichter wollen nützen und erfreuen, Nachsicht bei Fehlern, Dichtung und Malerei, Dichterberuf als herausfordernd, Dichterberuf als lohnend, Talent und Ausbildung, Bedarf an Kritik, Karikatur des verrückten Dichters; für die konkreten Abschnittsgrenzen nach Versen s. Rudd (1989), 21-3.

[135] Hor. *AP* macht gelegentlichen Gebrauch von rhetorischen Fragen und auch mit Neologismen spart Horaz nicht – oder zumindest Begriffen, die man sonst in klassischer Literatur sonst nicht findet, wie etwa *delitigat* (94), *dilator* (172), *iuuenentur* (246); auch krass unpoetische Begriffe wie *ignominiosa* (247) oder *assentatores* (420) kommen vor. Brink (1971), 445, bemerkt allerdings, dass Horaz prinzipiell einen poetischen Stil pflegt: „H. accomodates a small, carefully controlled, amount of colloquial language, usually in debate, which, as a tribute to the spirit of *sermo*, includes even an occasional verbal impropriety. The quantity may be small; but, I suspect an optical illusion has made it *look* large. A colloquial tone is of course not infrequent." (Kursivierungen im Original). Ich schließe mich Brinks Ansicht an.

[136] Die Kombination der Reflexionen über sowohl die *ars* als auch den *artifex* in ein und derselben Schrift ist ein hellenistischer Zug an Horaz: In der attischen Klassik sind solche Werke in der Regel getrennt verfasst worden, vgl. hierzu Brink (1971), 325-6, der u.a. Aristoteles als Beispiel heranzieht, der eine solche Trennung mit Περὶ ποιητικῆς und Περὶ ποιητῶν vollzieht.

[137] Noch konziser Brink (1971), vii: „Yet the *Ars* will not make sense in purely conceptual terms; ist poetry rebuffs the conceptualist."

es im Gegensatz zur *Poetik* des Aristoteles, die ja eben ein solches systematisches Handbuch darstellt, bei Hor. *AP* einigermaßen herausfordernd, daraus Konzepte abzuleiten bzw. diese zu besprechen. Ich werde mich hier also eher darauf beschränken, einzelne Verse bzw. Abschnitte zu filtern und deren Bedeutung für Horaz' Poetik zu beschreiben, da ja im Allgemeinen keine verbindlichen technischen Termini wie etwa eine *Hamartia* oder *Peripetie* bei Horaz zu finden sind: Auf den dritten Teil der *AP*, die sich dem Dichterberuf generell verschreibt, wird in der vorliegenden Arbeit nicht allzu spezifisch eingegangen werden, da sich seine Thematik den Zielen dieser Arbeit eher entzieht, zumal ja nicht untersucht werden soll, inwieweit Ovid ein Dichter ist bzw. die *Met.* Dichtung sind, sondern welche poetologischen Ansichten zum Gattungsbegriff an sich bzw. den Eigenheiten bestimmter Gattungen – insbesondere des Dramas – aus den erhaltenen Poetiken der Antike abzuleiten sind (s.o.).

(a) Gattungsbewusstsein in der *Ars Poetica*

Recht ähnlich wie Aristoteles in seiner *Poetik*, der sich schon im vierten Kapitel der Entstehung und Klassifikation der von ihm besprochenen Dichtungsformen widmet, geht auch Horaz vergleichsweise früh auf die für ihn relevanten Gattungen ein und klassifiziert diese der Tradition nach zunächst nach dem für sie typischen Metrum.[138] Hierbei beschreibt er zuerst den Hexameter und dessen hauptsächliches Einsatzgebiet – das Epos. Er benennt allerdings weder den Vers selbst noch expliziert den Namen der Gattung, für welche er typisch ist:

res gestae regumque ducumque et tristia bella
quo scribi possent numero, monstrauit Homerus. (Hor. *AP* 73-4)

In welchem Versmaß man die Taten von Königen und Heerführern
und grimmige Kriege beschreiben soll,[139] *hat Homer gezeigt.*

[138] Entscheidend zum Verständnis der Werksabsicht ist hierbei vor allem, *welchen* Gattungen Horaz sich an dieser Stelle widmet. Brink (1971), 163, bemerkt hierzu korrekt: „Some commentators have missed references to Roman poetic genres – mistakenly, for H. is concerned to point to the original Greek genres for the benefit of his Roman readers. […] We need to note what H. omits, not only what he acknowledges."

[139] Rudd (1989), 163, zu *possent*: „this does not, of course, imply there were other possibilites; the hexameter was the right metre for the purpose." Ebenso auch Brink (1963), 164: „‚is (to be) achieved', not ‚might be achieved', an idiom not always recognized." Die Bedeutung ist hier so zu erschließen, dass diese Stoffauswahl nicht fakultativ, sondern *exklusiv* mit dem Hexameter beschrieben werden kann. Sehr pointiert hierzu Rostagni (1930), 22: „e come (sottinteso) *non potessero* in nessun altro metro all'infuori di questo." (Kursivierung im Original gesperrt.)

Vergleichsweise verklausuliert ist auch die Beschreibung des elegischen Distichons, dem Horaz allerdings bereits ganze vier Verse einräumt und somit auch ein wenig mehr Hinweise gibt, welches Metrum gemeint ist, sodass er hier nicht ganz so enigmatisch spricht: Vom (Doppel-)Maß selbst spricht er als *uersibus impariter iunctis* (75a), seinen Anwendungsbereich legt er fest als *querimonia primum/post etiam inclusa est uoti sententia compos* (75b-6) – das elegische Distichon findet also zunächst in der Elegie qua Klagelied Anwendung, wird später aber vor allem für Weiheinschriften verwendet. Darüber hinaus geht Horaz noch in zwei Versen auf die Urheberfrage des Distichons ein,[140] die wohl zu seinen Lebzeiten eine unter Grammatikern beliebte Streitfrage gewesen sein dürfte (*et adhuc sub iudice lis est*, 78), lässt aber auffällig die Verwendung des Distichons für narrative Dichtung und insbesondere die Liebeselegie völlig unerwähnt, wiewohl diese sich gerade zu seinen Lebzeiten großer Popularität erfreut hat: Dies dürfte wiederum dem Umstand geschuldet sein, dass Horaz sich vornehmlich der Vermittlung *griechischer* Literatur bzw. Gattungstradition verschrieben sieht und dezidiert *römische* Traditionen (bzw. in diesem Fall – da es sich ja um eine kontemporäre und neue Anwendung handelt – vielleicht eher Modeerscheinungen) ausblendet.[141]

Auf die beiden daktylischen Versmaße folgt nun die bekannte Erfindung des Jambus durch Archilochos – dieser wird auch als erster Versfuß direkt beim Namen genannt:

Archilochum proprio rabies armauit iambo;
hunc socci cepere pedem grandesque coturni
alternis aptum sermonibus et populares
uincentum strepitus et natum rebus agendis. (Hor. *AP* 79-82)

Die Wut bewaffnete Archilochos mit dem ihr eigenen Jambus;
diesen Versfuß griffen der Soccus und die hohen Kothurne auf,
der für Wechselrede geeignet ist, den Lärm der Menge übertönt

[140] Es kommen laut Rudd (1989), 164, nach dem alexandrinischen Gelehrten Didymos Chalkenteros, einem Zeitgenossen des Horaz, dafür nur drei Kandidaten in Frage: Archilochos, Mimnermos von Kolophon und Kallinos von Ephesos.

[141] Vgl. Anm. 173. Brink (1971), 165-6, bemerkt zu dieser Stelle außerdem: „A contemporary note is […] implied in H's. […] exclusion, here as well as at 402, of narrative and amatory elegy. Considering the attention paid to love *lyric* a few verses below (85) and the popularity of love *elegy* at the time, the omission can scarcely be accidental." Etwas sonderbar ist Rudd (1989), 163, der lediglich anmerkt: „Love is not brought in until 85.", wobei er völlig ausblendet, dass es sich bei 85 um eine andere Gattungsform handelt, und damit auch nicht Horaz' geradezu beredtes Schweigen zur kontemporär wohl populärsten Anwendung der Elegie problematisiert. Wichtig erscheint in diesem Zusammenhang vielleicht auch, dass Horaz ja auch nicht erwähnt, dass sich der Hexameter auch für Satiren, Versepistel bzw. als solche verfasste Poetologien eignet.

und überhaupt dafür geschaffen ist, Handlung zu präsentieren.

Neben der Erwähnung des Archegeten dieses Versfußes kommt Horaz sogleich auch auf seine weitere Anwendung in der Literatur zu sprechen, hier wieder in metonymisch-enigmatischer Form: Das Schuhwerk der Schauspieler steht stellvertretend für das Genre, nämlich die flachen *socci* für die Komödie, die hohen *coturni*[142] dagegen für die Tragödie. Zudem erhält die Beschreibung der *coturni* als *grandes* noch eine zusätzliche metonymische Ebene, da dies ebenso auf den erhabenen Charakter der Tragödie hinweist – eine Metonymie, die sich aus der praktischen Anwendung ergibt, da diese Plateauschuhe von den Schauspielern getragen wurden, um größer zu erscheinen,[143] um so wiederum dem Charakter des Genres auch optisch gerecht zu werden. Die Deutung von Rostagni (1930), *grandesque* effektiv zu *cepere* zu verstehen, und dadurch zu implizieren, erst der Jambus habe die Tragödie, die sich zuvor des trochäischen Tetrameters bedient habe, erhaben gemacht,[144] muss ich mit Brink (1971) zurückweisen: Es gibt weder grammatikalische noch inhaltlich Aspekte, die eine solche Lesung wahrscheinlich machen würden. Indes halte ich auch die Bemerkung Brinks (1971), 168, für problematisch, die sich mit der Reihenfolge der Genres auseinandersetzt, wie sie in der *AP* auftauchen: „The order comedy-tragedy is one of the features distinguishing this passage from the more cut-and-dried accounts of most of the later handbooks, in which the major genre of tragedy precedes comedy." Aus der bloßen Reihenfolge der Erwähnung der Genres eine zeitliche Seniorität oder gar eine Vorrangstellung einer Gattung vor der anderen abzuleiten, halte ich eher für gesucht: Horaz dürfte die bloße Nähe der (alten) Komödie zum angriffslustigen Iambus als Überleitung von Archilochus zum Drama genutzt haben – freilich gibt Brink direkt im Anschluss noch weitere Beispiele, in denen die Komödie vor der Tragödie genannt wird, leitet daraus aber ab, es gäbe deswegen keine zwingende „primacy of tragedy":[145] Dass diese zumindest bei Horaz vorliegt, ergibt sich schon aus dem Epitheton *grandes*, für welches eine analoge Schmückung bei der Komödie fehlt. Bei Aristoteles wird zunächst die Tragödie genannt – wobei für ihn der entscheidende Punkt ist, dass beide Genres

[142] Ich habe mich für die Schreibung ohne behauchtes *t* entschieden (gegen die deutsche Umschrift „Kothurn"), entsprechend den Ausführungen bei Brink (1971), 168-9, der sich an den Hss. orientiert. Die Varianten in den Hss. zeigt Borszák (1984) in der Teubner-Ausgabe.

[143] Rudd (1989), 164: „*coturni* were thick-soled boots worn by tragic actors to increase their height."

[144] Vgl. Rostagni (1930), 25

[145] Vgl. Brink (1971), 168. Als Beispiele für die Abfolge Komödie-Tragödie nennt er Pollux 4.53 und Marius Victorinus, *GL* 6.50.10. Worin ich Brink allerdings zustimme, ist die abschließende Bemerkung, dass die Komödie hier schlicht deswegen zuerst steht, weil sie sich harmonischer aus dem ‚Angriff' des Archilochos ergibt, s.o.

letzten Endes auf Homer zurückzuführen seien, und auch hier wird gewissermaßen eine gleichzeitige Entstehung beider Dramenformen angenommen: Der vermeintliche ‚Ursprungstext' der Komödie, der pseudo-homerische *Margites*,[146] wird sogar namentlich zweimal vor *Ilias* und *Odyssee* als Vorbilder der Tragödie genannt. Wie auch immer ihre zeitliche oder soziale Stellung aufgefasst werden mag, Horaz beschreibt in den beiden Folgeversen (81-2) jedenfalls die entscheidenden Vorzüge des Jambus: Seine Eignung für Dialoge, zur Übertönung des Publikums und zur Darstellung von Handlung, womit er sich optimal für die Verwendung im Drama qualifiziert – besonders die beiden Randpunkte findet man häufig auch in anderen Quellen wie Quintilian (*IO* 9.4.136), Cicero (*De Or.* 3.182) oder Aristoteles (*Poet.* 1449a24-7),[147] die Übertönung des Publikums ist allerdings eine von Horaz eigens beschriebene Eigenschaft des Jambus.

Zuletzt widmet sich Horaz der Einführung der Lyrik, wobei er thematisch nicht zwischen Einzel- und Chorlyrik unterscheidet, zumindest nicht explizit: Die Themen der Einzellyrik, nämlich Liebeslyrik und Trinklieder, werden zuletzt gemeinsam in einem Vers angesprochen, während davor Götterhymnen und Enkomien bzw. Epinikien in je einem eigenen Vers angeführt werden:

Musa dedit fidibus diuos puerosque deorum
et pugilem uictorem et equum certamine primum
et iuuenum curas et et libera uina referre. (Hor. *AP* 83-5)

Die Muse sprach der Lyra zu, Götter und Halbgötter,
den Sieger im Faustkampf und das siegreiche Rennpferd
und die (Liebes-)Sorgen der Jugend zu besingen und Trinklieder zu dichten.

Auch hier wird erneut darauf verzichtet, die Genres mit ihrem expliziten technischen Namen zu bezeichnen, womit der Jambus das einzige Metrum bleibt, dem diese Ehre zuteilwird. Brink (1971), 170, bemerkt hierzu: „Words like hymns and encomia are avoided as are most kinds of terminology in the *Ars*." Was allerdings von ihm nicht näher besprochen wird, ist die bedeutende Ausnahme zu dieser Regel, nämlich der besagte Jambus: Dass ausgerechnet

[146] In der Antike gemeinhin der Autorschaft Homers zugerechnet, führt die Suda einen gewissen Pigres von Halikarnassos als ihren tatsächlichen Urheber, der auch der Verfasser der *Batrachomyomachie* gewesen sein soll. Zumindest letzteres Werk dürfte authentisch von ihm stammen, wie Squire (2010) in einer Untersuchung der *Tabulae Iliacae* zeigt.
[147] Weitere Vergleichsstellen listen Brink (1971), 169, und Rostagni (1930), 25-6.

dieser auch explizit erwähnt und nicht nur angedeutet oder metonymisch verrätselt zur Sprache gebracht wird, hängt wohl nicht zuletzt damit zusammen, dass es gerade das Drama sein sollte, dem Horaz sich im nächsten Abschnitt widmen, während er auf die übrigen genannten Gattungen gar nicht mehr näher eingehen wird.

Auf diese Einführung in die verschiedenen Genres und ihren entsprechenden bzw. angemessenen Versmaße lässt Horaz noch zwei abschließende rhetorische Fragen folgen, die sein Gattungsbewusstsein – bzw. vielmehr die strenge Scheidung zwischen den Gattungen – besonders stark zum Ausdruck bringen: Niemand solle sich einen Dichter nennen lassen können, wenn er die definierten Gattungen nicht unterscheiden und auch ihr spezifisches Kolorit[148] nicht beachten könnte oder würde. Er bezeichnet es dabei als *nescire pudens praue*, sich mit diesen Fragen nicht auseinanderzusetzen, also gleichsam eine Form falscher Bescheidenheit, die allerdings tatsächlich dazu führen würde, dass man – sollte man sich dieser hingeben – dem Dichterberuf nicht gerecht würde.[149] Mit Blick auf das von Ovid betriebene *generic enrichment* könnte man oberflächlich annehmen, dieser habe sein Metier nicht korrekt beherrscht: Indes gilt freilich auch für die *praecepta* des Horaz, dass gerade ein Meister seines Fachs sich über die Form hinwegsetzen darf, wenn er sie beherrscht – so ist die von Horaz gewählte Form seiner Poetik als satirische Versepistel im Hexameter ja selbst inkongruent mit seinen Ausführungen zur Verwendung dieses Versmaßes, wodurch die Form des Textes die rhetorische Frage zugleich (selbst-)ironisch macht.[150] Dass aus der präzisen Kenntnis der generischen Merkmale dem Dichter keine Verpflichtung erwächst, sich nur innerhalb dieser Grenzen zu bewegen, wird Horaz später zeigen (220-4).

Dem lässt er noch einen Abschnitt folgen, in dem er beschreibt, wie wenig sich komödiantische Inhalte in tragischen Versen *et vice versa* ausdrücken lassen: Allerdings wären nur gelegentliche Übergriffe von einem Genre ins andere durchaus tolerierbar, sofern die

---

[148] Brink (1971), 171, beschreibt *descriptas uices* als „genres“ und *operumque colores* als „styles“. Bei *descriptas* ist der Hinweis besonders entscheidend, dass „*describo* is not here ‚describe‘ […] but ‚define, lay down, determine, establish‘ […].“ (172) Ebenso merkt er (173) zu *operumque colores* an, dass „these are not the *colores*“ known from the Elder Seneca and other experts on rhetoric […]. The ‚colouring‘ here is the ‚tone‘ or ‚style‘ appropriate to different genres of poetry.“

[149] Vgl. Rudd (1989), 165: „To refuse to learn one’s trade is not a sign of true modesty.“

[150] Vgl. Anm. 141. Zur Argumentation, dass sich die *AP* tatsächlich selbst jeder generischen Kategorisierung entzieht, vgl. die Ausführungen bei Williams (2013), der zu dem Schluss kommt, „that the *Ars*, whether through form or subject, manages to subvert the criteria of […] generic boundaries, and locates itself within a unique territory“ (61).

präsentierten Umstände es erlaubten und es zur dargestellten Person charakterlich passt.[151] Wiederum spricht Horaz hier aber nur vom Drama und der ihm geziemenden Sprache (je nach Subgenre), die anderen von ihm definierten Gattungen – deren Versmaß auch nicht mit seiner technischen Bezeichnung genannt wurde – erfahren keine vergleichbare Behandlung.

(b) Psychagogie

Direkt im Anschluss an seine Ausführungen hinsichtlich der Unterscheidung der Genres und der ihnen geziemenden Versmaße bis hin zur Ausdrucksweise lässt Horaz einen weiteren Punkt folgen, der sich zwar oberflächlich allgemein der Dichtung verschreibt, in seiner weiteren praktischen Ausführung allerdings erneut auf dramatische Dichtung beschränkt: Die Psychagogie.

non satis est pulchra esse poemata; dulcia sunto,
et quocumque uolent animum auditoris agunto.
ut ridentibus arrident, ita flentibus adflent[152]
humani uultus. si uis me flere, dolendum est
primum ipsi tibi; (Hor. *AP* 99-103a)

Es genügt nicht, dass Dichtung formschön ist; sie muss bewegend sein,[153]
und die Gemüter des Publikums lenken, wohin immer sie will.
So wie menschliche Mienen Lachen mit Lachen erwidern,
so Weinen mit Weinen. Wenn du mich weinen sehen willst, musst
du zunächst selbst Kummer verspüren.

Wenn Dichtung also lediglich den technischen Kriterien genügt, ja möglicherweise sogar eine gewisse Erhabenheit im Stil zeigt, so genügt sie Horaz' Ansprüchen keineswegs: Ein Gedicht,

[151] Rostagni (1930), 29: „La regola die generi letterari non è assoluta; poichè lo stile, se vuol fare il suo effetto, deve altresì essere conveniente ai personaggi che si rappresentano: e, prima di tutto, alle passioni (πάθη) di questi personaggi." Diese Forderung wird sich auch bei den Ausführungen zum Satyrspiel (220-50) wiederholen.
[152] In den Hss. steht *adsunt* bzw. *adsint*. *adflent* ist eine Emendation, die noch Rostagni (1930) vermieden hat. Zur Besprechung der Textvarianten und der Notwendigkeit der Emendation, vgl. Brink (1971), 185.
[153] Die Unterscheidung zwischen *pulchrum* und *dulce* ist nicht trivial: Zwar sind die Begriffe sinnverwandt, werden hier jedoch von Horaz streng voneinander unterschieden. Rudd (1989), 167, bemerkt: „The distinction between *pulcher* and *dulcis* indicates that *pulcher* means ‚formally correct', ‚well made', even ‚noble'. A work with this quality alone would be impressive in a rather cold and austere way. *dulcis*, however, implies a direct influence on the emotions – perhaps ‚affecting'."

das nur *pulchrum*, aber nicht *dulce* ist, verfehlt seine spezifische Wirkung und damit auch sein spezifisches Ziel – nämlich die Psychagogie, das Lenken der Seele bzw. des Gemüts: Ein griechischer Begriff, den Horaz in V. 100 mit *animum […] agunto* sehr wörtlich übersetzt hat. Die Wirkung bzw. das Ziel der Psychagogie ist keineswegs neu, sondern findet sich bereits im sechsten Kapitel der aristotelischen *Poetik*, und zwar in zwei sehr unterschiedlichen Zusammenhängen hinsichtlich der Qualitäten der Tragödie:

πρὸς δὲ τούτοις τὰ μέγιστα οἷς ψυχαγωγεῖ ἡ τραγῳδία τοῦ μύθου μέρη ἐστίν, αἵ τε περιπέτειαι καὶ ἀναγνωρίσεις. (1450a33-5)

Im Übrigen sind die wichtigsten Handlungselemente, mit denen die Tragödie die Gemüter bewegt, die Peripetien und Anagnoriseis.[154]

τῶν δὲ λοιπῶν ἡ μελοποιία μέγιστον τῶν ἡδυσμάτων, ἡ δὲ ὄψις ψυχαγωγικὸν μέν, ἀτεχνότατον δὲ καὶ ἥκιστα οἰκεῖον τῆς ποιητικῆς· ἡ γὰρ τῆς τραγῳδίας δύναμις καὶ ἄνευ ἀγῶνος καὶ ὑποκριτῶν ἔστιν κτλ. (1450b15-9)

Von den übrigen Dingen aber ist die Musik das wichtigste Schmuckelement, die optische Darstellung kann zwar die Gemüter bewegen, ist aber höchst kunstlos und gehört keineswegs zu den Eigenheiten der Dichtkunst: Denn die Wirkung der Tragödie entfaltet sich auch ohne Aufführung und Schauspieler etc.

In der ersten Stelle wird darauf verwiesen, welche eigentlichen Handlungselemente der Tragödie die Psychagogie bewirken, nämlich am meisten Peripetie und Anagnorisis, die nach Aristoteles' Ansicht am besten in Kombination auftreten und dadurch die Metabasis herbeiführen. In der zweiten Stelle weist Aristoteles darauf hin, dass die *Opsis*, also eben die konkrete Inszenierung, dasjenige Element der Aufführung ist, das allein dieselbe Wirkung wie Anagnorisis und Peripetie hat – nur gehört es eben nicht eigentlich zum Fach der (Dramen-)Dichter, denn diese müssen denselben Effekt ja auch ohne die Aufführung erzielen können, eben durch Anagnorisis und Peripetie.[155] Brink (1971) wendet gegen Rostagnis (1930)

[154] Zur Definition von Peripetie und Anagnorisis für die vorliegende Arbeit, siehe Kapitel 1.1.4.a und b.

[155] Dieselbe Meinung wiederholt Aristoteles auch noch einmal am Beginn des 14. Kapitels (1453b1-8), dass nämlich das Erzielen der Psychagogie durch die *Opsis* anstelle der σὐστασις τῶν πραγμάτων kunstloser sei. Zudem ergänzt er hier noch, dass das Zeigen des τερατῶδες tatsächlich gar nicht zur Tragödie gehöre – ein Punkt, auf den Horaz noch in *AP* 182b-88 eingehen wird. Mehr dazu noch später bei der Besprechung der Dramaturgie in der *Ars Poetica*.

Betonung des aristotelischen Vorbildes[156] ein: „Aristotle is not there concerned with poetic style but largely with two related qualities of the μῦθος, the coherence of plot construction and the pleasure arising from the painful emotions of ἔλεος and φόβος." Was diesen Einwand besonders schwierig macht, ist die Verortung von Brinks „there": Im Anschluss an den Einwand gegen Rostagni verweist er auf Stellen im 14. und 23. Kapitel der *Poetik* – Rostagni aber weist nur auf das 4., das 24., das 13. und das 17. Kapitel hin. Besonders letzteres wird auch von Rudd (1989), 167-8, zur Unterstreichung herangezogen, Horaz befinde sich bei *AP* 101-3 in Einklang mit der peripatetischen Tradition des Aristoteles: „[I]n this famous saying, as in much of the *AP*, H. is following the Peripatetic tradition of Aristotle and his successors. In the theatre the actor reflects on the fortune and condition of the character he is portraying, and induces himself the analogous emotion."[157] Die Stelle im siebzehnten Kapitel der *Poetik*, auf die sowohl Rostagni als auch Rudd hinweisen, beschäftigt sich mit der Überzeugungskraft der Dichter und Darsteller:

πιθανώτατοι γὰρ ἀπὸ τῆς αὐτῆς φύσεως οἱ ἐν τοῖς πάθεσίν εἰσιν, καὶ χειμαίνει ὁ χειμαζόμενος καὶ χαλεπαίνει ὁ ὀργιζόμενος ἀληθινώτατα. (Arist. *Poet.* 1455a30-2)

Am überzeugendsten nämlich sind bei gleicher Begabung die, die sich in Leidenschaft versetzt haben: Wer in Erregung ist, stellt Erregung, und wer zürnt, stellt Zorn am realistischsten dar.

Gerade gegen diese Stelle im siebzehnten Kapitel lässt sich Brinks Einwand, Aristoteles beschäftige sich „there" nicht mit „poetic style", kaum halten: Denn bereits zu Beginn dieses Kapitels schreibt Aristoteles eindeutig:

δεῖ δὲ τοὺς μύθους συνιστάναι καὶ τῇ λέξει συναπεργάζεσθαι ὅτι μάλιστα πρὸ ὀμμάτων τιθέμενον. (Arist. *Poet.* 1455a22-3)

Man muss aber die Handlung so zusammenstellen und sprachlich derart ausgestalten, indem man sie sich bildlich vor Augen stellt.

Aristoteles beschäftigt sich also gerade in diesem Kapitel durchaus mit der stilistischen Gestaltung, wie sich recht unmissverständlich aus τῇ λέξει ergibt, denn mit der λέξις beschäftigt sich Aristoteles eindringlich im 22. Kapitel der *Poetik* in ganz ähnlichem

[156] vgl. Rostagni (1930),29-33.

[157] Dieser Technik stellt Rudd die stoische Position gegenüber, in der ein Schauspieler die gezeigten Affekte lediglich simuliert, dabei aber nicht selbst empfindet: Man könnte die peripatetische Herangehensweise in modernen Termini gleichsam als *method acting* bezeichnen.

Zusammenhang wie es Horaz an dieser Stelle tut.[158] Möglicherweise geht Brinks Missverständnis von Rostagnis Argumentation auf dessen Verweis auf Aristoteles' Besprechung des φιλάνθρωπον (in Hinblick auf Horaz' *humani uultus*, 102) im dreizehnten Kapitel zurück, da dort (wie auch an der von Brink zitieren Stelle im 14. Kapitel[159]) die Wirkung von Mitleid und Furcht auf das Publikum besprochen wird: Mitleid könne nur mit unverdientem Leid empfunden werden, Furcht nur mit Menschen, die man als sich ähnlich wahrnimmt.[160] So ergibt sich freilich auch hier, dass man mit dem auf der Bühne gesehenen mitfühlt und erst durch den Anblick selbst in diese Affekte gerät, allerdings hat dies – wie Brink (1971) nun korrekt bemerkt – eben nichts mit der sprachlichen Gestaltung zu tun.

Horaz hängt hier also deutlich an der peripatetischen Schauspieldeutung, was sich noch einmal in 111 zeigt, wo er zunächst ausgeführt hat, dass sich erst eine Gemütsregung bilden müsse, und *post effert animi motus interprete lingua*, womit er wiederum den Begriff der *Psychagogie* bedient, der sich ja bereits bei Aristoteles findet: Die Schauspieler müssen selbst ihr Gemüt in diesen Zustand versetzen und durch die Betrachtung ihres Gemüts entfaltet dieses auch die entsprechende Wirkung auf das Publikum. Abschließend führt er dann in einigen weiteren Versen mit Beispielen aus, welcher Ausdruck für welche Rolle passend ist, bzw. zwischen welchen Charakteren wesentliche Unterschiede bestehen (sollten) (114-8).

(c) Materialauswahl

Die Frage nach der Materialauswahl bei Dichtung ist die für die vorliegende Arbeit wohl entscheidendste, da ja untersucht wird, welche Stoffe Ovid traditionell übernommen bzw. welche er verändert hat und in welcher Intensität sich die Veränderung niederschlägt. Eine vergleichbare Dichotomie legt auch Horaz in *AP* 119 an, wenn er die Möglichkeiten beschreibt, wie man als Dichter seine Stoffe wählen soll: Entweder folgt man traditionell bekannten Stoffen oder man erfindet neue, die dann allerdings in sich selbst konsistent sein müssen.

aut famam sequere aut sibi conuenientia finge, […]

---

[158] Nämlich etwa darin, welche Sprache für welches Versmaß angemessen ist: Im Hexameter ließe sich etwa so gut wie alles sagen, im Jambus aber müsse man sich an der Alltagssprache orientieren, da dieser am ehesten die „normale" Lexis imitiere (vgl. Arist. *Poet.* 1458a18-59a16). Zur Lexis und Opsis bei Aristoteles vgl. den Beitrag von Da Rocha Pereira (2001).

[159] Arist. *Poet.* 1453b12.

[160] Vgl. die Ausführungen zu *Pathos* und *Metabasis* in Kapitel 1.1.4.c

sit Medea ferox inuictaque, flebilis Ino
perfidus Ixion, Io uaga, tristis Orestes.
si quid inexpertum scaenae committis et audes
personam formare nouuam, seruetur ad imum
qualis ab incepto processerit, et sibi constet. (Hor. *AP* 119-27)

Folge entweder der Tradition oder erfinde in sich Stimmiges, […]
Medea sei wild und unbeugsam, Ino beklagenswert
durchtrieben sei Ixion, Io getrieben, melancholisch Orestes.
Wenn du einen neuen Stoff auf die Bühne bringst und dich
traust, einen neuen Charakter zu schaffen, bleibe er bis
zuletzt, wie er begonnen hat, und sei in sich konsistent.

Brink (1971), 198, bemerkt zu *famam sequere* korrekt: „‚tradition', that is the ‚mythical record', not rumour as opposed to historical fact, Aristotle's παρειλημμένοι or παραδεδομένοι μῦθοι." Im weiteren Kommentar zur alternativen Methode – nämlich *sibi conuenientia finge* – verweist er ebenso auf Parallelstellen bei Aristoteles, die ebenso eine Forderung nach Konsistenz aufstellen, und zwar zum einen hinsichtlich der Abfolge und Angemessenheit von Einzelhandlungen (πραττόμενα bzw. πράγματα), wie sie in den Kapiteln 8 und 9 verlangt werden,[161] also auch bezüglich der „Charakterfestigkeit", also der Forderung, dass der Charakter jeder Figur ὁμαλόν sein sollte, wie im 15. Kapitel gefordert:

τέταρτον δὲ τὸ ὁμαλόν. κἂν γὰρ ἀνώμαλός τις ᾖ ὁ τὴν μίμησιν παρέχων καὶ τοιοῦτον ἦθος ὑποτεθῇ, ὅμως ὁμαλῶς ἀνώμαλον δεῖ εἶναι. ἔστιν δὲ παράδειγμα […] τοῦ […] ἀνωμάλου ἡ ἐν Αὐλίδι Ἰφιγένεια· οὐδὲν γὰρ ἔοικεν ἡ ἱκετεύουσα τῇ ὑστέρᾳ. χρὴ δὲ καὶ ἐν τοῖς ἤθεσιν ὁμοίως ὥσπερ καὶ ἐν τῇ τῶν πραγμάτων σύστασει ἀεὶ ζητεῖν ἢ τὸ ἀναγκαῖον ἢ τὸ εἰκός κτλ. (Arist. *Poet.* 1454a26-34)

Das vierte ist die Konsistenz. Denn auch wenn einer, der die Mimesis betreibt, inkonsistent ist und einen solchen Charakter darstellt, so muss er trotzdem in konsistenter Weise inkonsistent sein. Ein Beispiel für Inkonsistenz ist Iphigenie auf Aulis: Als sie bittflehend ist, hat sie nichts mit ihrem späteren Selbst gemein. Man muss auch in den Charakteren – ebenso wie in der

[161] vgl. Arist. *Poet.* 1451a32 und 1451a37-9.

Zusammenstellung der Handlungen – stets nach Notwendigkeit und Wahrscheinlichkeit streben etc.

Die Forderung nach εἰκός und ἀναγκαῖον findet sich bereits in den beiden oben genannten Stellen, wo sie sich eben auf die Zusammenstellung der Handlung bezieht; hier wird sie erstmals auf die Festigkeit der Charaktere angewandt. Darin sieht Brink eine starke Unterschiedlichkeit zwischen Aristoteles und Horaz: Horaz nämlich mache seine Forderung nach Gleichmäßigkeit und Konsistenz direkt an Charakteren fest, Aristoteles hingegen zunächst einmal nur an der Handlung, und erst später dann an den Charakteren.[162] Gerade darin sieht Brink auch die hauptsächlich Unterscheidung zwischen Aristoteles und Horaz bzw. Horaz' spezifischen hellenistischen Einfluss: „The most striking [difference] is the replacement of μῦθος *per se* by a discussion of μῦθος through the medium of characters, *personae*. This I presume was a feature of H's. Hellenistic material […]".[163] Hiergegen gilt es allerdings zweierlei einzuwenden: Zum einen würde eine deduktive Herangehensweise, wie Brink sie bei Aristoteles zu erkennen meint, keinesfalls die Besprechung der Charaktere oder die des Mythos durch das Medium der Charaktere exkludieren, auch wenn er zunächst vom Allgemeinen zum Speziellen geht, zum anderen besitzen die Charaktere – ἤθη – bei Aristoteles eine erheblich größere Relevanz, als Brink offenbar bereit ist, ihnen zuzubilligen: Schon bei der Besprechung des *Ethos* in der aristotelischen *Poetik* habe ich darauf hingewiesen, dass Aristoteles eindeutig festhält, dass dieses jeder Handlung (*Praxis*) vorausgeht und sich ein *Mythos* erst aus einer Serie von *Praxeis* ergibt. Somit ist der *Mythos* an sich lediglich eine Aggregation an *Praxeis*, die sich wiederum erst aus dem *Ethos* einer Person ergeben.[164] Insofern muss eine Gleichförmigkeit gemäß den Gesetzen von Notwendigkeit und Wahrscheinlichkeit hinsichtlich des *Mythos* eine solche hinsichtlich der Charaktere notwendigerweise überhaupt erst voraussetzen. Die Besprechung dieses Verhältnisses von *Ethos*, *Praxis* und *Mythos* erfolgt zudem bereits in Kapitel 6 der aristotelischen *Poetik*,[165]

[162] Vgl. Brink (1971), 198.
[163] Brink (1971), 195.
[164] Ich verwende hier den Begriff der Aggregation in einem informationstechnologischen Sinne: Im Gegensatz zur Komposition, bei der ein Ganzes mehrere Teile hat, aber diese auf dessen Existenz angewiesen sind (bspw. mehrere Räume eines Gebäudes), ergibt sich die Aggregation aus vielen vom Ganzen eigentlich unabhängigen Teilen (z.B. eine Schulklasse aus Schülern – die Schüler existieren auch ohne die Klasse). Ebenso verhält es sich hier: Die Personen setzen aufgrund ihres *Ethos* eine *Praxis* und all diese *Praxeis* aggregiert ergeben so einen *Mythos*, könnten aber auch einfach so ausgeführt werden, ohne dass sich daraus ein *Mythos* ergibt. Erst die korrekte *Zusammenstellung der Handlungen* – die ist Aufgabe der Dichtkunst – führt zum *Mythos*.
[165] Vgl. Arist. *Poet.* 15450a19-25. Siehe ebenso meine Ausführungen zu den jeweiligen Begriffen (bes. *Ethos* und *Praxis*) in Kapitel 1.1.3.2.

woraus sich ergibt, dass auch Aristoteles zunächst von den Charakteren und deren Gleichförmigkeit ausgeht – er expliziert dies zwar erst später, aber tatsächlich ergäbe sich diese Anforderung an die Charaktergestaltung bereits logisch aus allem in den Kapiteln 6, 8 und 9 Gesagten. Hier also nicht nur einen Unterschied zwischen Horaz und Aristoteles zu sehen, sondern diesem sogar des Status „most striking" zu verleihen, kann meines Erachtens nur auf ein Missverständnis der aristotelischen *Poetik* zurückgehen.[166] Das soll nun keinesfalls bedeuten, dass Horaz an dieser Stelle definitiv *nicht* von seinen hellenistischen Vorbildern inspiriert gewesen sein kann (was er sicher auch gewesen ist): Es besteht nur kein wesentlicher Unterschied zum peripatetischen Konzept.

Der nächste von Horaz gebrauchte Vers ist die wohl am häufigsten besprochene und mit großem Abstand am wenigsten verstandene Stelle[167] der gesamten *Ars Poetica*:

difficile est proprie communia dicere; tuque
rectius Iliacum carmen deducis in actus
quam si proferres ignota indictaque primus. (Hor. *AP* 128-30)

Es ist schwierig, Allgemeines auf besondere Weise auszudrücken;[168]
du tust besser daran, ein Troja-Epos[169] *für die Bühne zu adaptieren*
als Unbekanntes und Unerhörtes als erster aufzuführen.

Zunächst sei dargestellt, worin die Verständnisschwierigkeiten bestehen bzw. woraus sie sich ergeben: Grundsätzlich ist leicht zu verstehen, was man sich unter *difficile* vorzustellen habe. Es ist völlig klar, dass es sich hierbei um die Beschreibung eines Unterfangens handeln muss,

[166] Zu meinem Bedauern geht Rostagni (1930), 36-9, nur sehr oberflächlich und wie selbstverständlich auf die Bezüge zu Aristoteles ein. Rudd (1989) erwähnt sie gar nicht erst, sondern kommentiert *sibi conuenientia* (119) lediglich mit der Übersetzung ‚things which are consistent' (169) und zu *et sibi constet* (127) schweigt er ganz.

[167] Brink (1971), 204: „This verse has been described as one of the hardest in Latin literature. It is certainly the most frequently discussed of the *Ars* and no agreement has been reached on ist meaning or function in this passage." Brink hat daher zusätzlich zum Stellenkommentar noch einen sehr ausführlichen Kommentar in einer eigenen Appendix zu dieser Stelle angefügt (432-40). Rudd (1989) schließt sich im Wesentlichen den Ausführungen Brinks an und verweist sogar zweimal auf dessen Appendix.

[168] Ich habe mich hier für eine möglichst allgemein und neutral gehaltene Formulierung entschieden, da ich selbst keine endgültige Entscheidung zu einer eindeutigen Bedeutung dieses Verses treffen möchte. Mein Verständnis, wie ich es für die vorliegende Arbeit akzeptiere, wird im Folgenden besprochen: Die Übersetzung kommt dieser nahe.

[169] *carmen* macht eindeutig, dass es sich hier um eine Instanz handeln muss und nicht allgemein den Trojastoff bezeichnet. Daraus folgt aber nicht notwendigerweise, dass es sich konkret nur um die *Ilias* handelt (auch wenn diese natürlich die bekannteste und wohl auch am besten verfügbare Instanz handelt). Vgl. Brink (1971), 207; Rudd (1989), 171; und Rostagni (1930), 41.

das als *schwierig* gelten kann.[170] Problematisch ist nun die Implikation, die sich aus dieser Schwierigkeit ergibt: Entweder warnt Horaz die Pisonen davor, etwas Schwieriges in Angriff zu nehmen, dann rät er davon ab; oder aber er sieht in der Schwierigkeit der Unternehmung einen Ansporn, dann rät er dazu, sie zu wagen. Beide Varianten wurden erwogen, Brink verwirft allerdings die Option des Ansporns völlig: „Moreover *difficile* should have its full and weighty meaning – ‚hard', and therefore deprecated. ‚Hard but worth trying' is unacceptable if the context determined above carries conviction."[171] Wenn nun also anzunehmen ist, dass die beschriebene Tätigkeit schwierig *und darum zu vermeiden* ist, dann ergibt sich daraus der nächste Punkt der Ambiguität: Das *-que* in *tuque* wurde davon abhängig entweder als explikativ oder konzessiv aufgefasst; entweder also wird vom Unterfangen abgeraten und *tu* folglich aufgefordert, sich eher an eine Bearbeitung eines Troja-Epos zu halten; oder es wird abgeraten, aber einwendend aufgefordert, *tu* solle sich *trotzdem* eher an das Troja-Epos halten.[172] Letzteres ist dabei aus zwei Gründen eher unwahrscheinlich: Zum einen ist schon ein konzessiver bis adversativer Sinn bei der Verwendung eines *-que* nicht besonders erwartbar, zum anderen aber würde das im restlichen Kontext keinen guten Sinn geben, denn das würde ja wiederum bedeuten, dass die Schwierigkeit in der Bearbeitung bekannter Stoffe läge und nicht in der Präsentation völlig neuartiger.

Es bleibt nun also die Klärung, was man sich unter *communia* und *proprie* vorzustellen habe: Zunächst ergibt sich eine große Schwierigkeit aus der Bedeutung von *communia* bzw. seinen Bezügen im Kontext. Einerseits kann man es – und so wurde und wird es meistens verstanden – auf *fama* (119) bzw. die unmittelbar anschließende *publica materies* (131) beziehen. In diesem Fall würde Horaz also behaupten, es sei schwierig, bereits bekannten Stoffen seinen eigenen, individuellen Stempel aufzudrücken, weswegen er davon abrät und lieber dazu rät, doch ein Troja-Epos auf die Bühne zu bringen. Das ist offensichtlich ein eklatanter logischer Widerspruch, denn das würde bedeuten, dass er eben genau dazu rät, wovon er zuvor abgeraten hat. Andererseits – und dieser auf ein Scholion von Pseudo-Acron

[170] Brink (1971), 204, erwähnt und verwirft die alternative Textvariante *sed facile*, die sich in der Edition von Peerlkamp (1854) findet, da dieser Emendationsvorschlag dem restlichen Kontext nicht gerecht wird.
[171] Brink (1971), 204. Der „context determined above" ist eine Paraphrase des Abschnitts 119-27, aus dem sich ergibt, dass 128 nicht bedeuten kann, dass der Gebrauch traditioneller Stoffe schwierig sei.
[172] Abgesehen davon, dass der Troja-Stoff ohnehin beliebt und etabliert gewesen ist, hatte Horaz hier möglicherweise altrömische Tragödien vor Augen: Etwa die Hälfte der Ennius-Tragödien beschreibt den kyklischen Sagenkreis und auch Andronicus und Naevius haben nicht spärlich davon Gebrauch gemacht (vgl. Beacham (1991), 120).

zurückgehende Ansatz hat vor allem in der Renaissance große Beliebtheit genossen[173] – kann man *communia* als das betrachten, was eben noch völlig unberührt ist, denn der legale Begriff des *commune* bezeichne ja Dinge, auf die noch niemand Anspruch erhoben hat, die also noch unbehandelt sind: Dies stünde in diametraler Opposition zum Verständnis von *communia* als „Gemeinplätze". In diesem Fall würde sich die Bedeutung ergeben, dass Horaz aufgrund der Schwierigkeit davon abrät, noch Unberührtes erstmals in eigenen Worten auszudrücken, sondern empfiehlt, sich an eine Bearbeitung eines Troja-Epos zu halten: Dieses Verständnis löst den logischen Konflikt, macht aber zum einen *proprie dicere* völlig überflüssig und steht zudem in krassem Widerspruch zur Bedeutung von *fama* – diese nämlich ist ein *commune*, während *finge* eher das *proprium* bezeichnet. Hielte man sich also streng an die legale Definition von *commune* und *proprium*, stünde die Aussage im Widerspruch zum vorherigen Kontext.

Eine letzte Variante stützt sich dabei auf eine Identifikation der Begriffe *communia* und *proprie* mit der Definition der Aufgabe der Dichtung, die Aristoteles im neunten Kapitel der *Poetik* gibt: Dort heißt es nämlich, die Dichtung unterscheide sich von der Geschichtsschreibung dahingehend, dass sie selbst τὰ καθόλου beschreibe, die Historiographie hingegen τὰ καθ' ἕκαστον: Allgemeines und Spezielles. Dazu muss man sich noch der Tatsache bewusst werden, dass der unmittelbare Bezug von *communia* wohl weder die *fama* aus 119, noch die *publica materies* aus 131 ist (noch das *finge* aus 119, wenn man von der Pseudo-Acronischen Deutung als Rechtsterminus ausginge), sondern dass es sich vielmehr auf *personam nouam* bezieht: Diese war der letzte Bezugspunkt vor 128.[174] *communia* ist nun also als generelle Charakterbeschaffenheit aufzufassen, *proprie dicere* als die partikuläre Gestaltung einer *persona noua*.[175] Ebenso aber bezieht es sich auch auf allgemeine Handlungsweisen und Themen, die wiederum speziell instanziiert werden müssten. Horaz stellt also fest, dass die Verwendung allgemeiner Konzepte nur dann gelingen

[173] Vgl. Brink (1971), 436.

[174] Ein Bezug auf 131 ist auch deshalb unwahrscheinlich, weil Horaz ja dann an zwei Stellen hintereinander zweimal genau dasselbe wiederholen würde: Auch ist 131 ist gutes Argument gegen die Pseudo-Acronische Interpretation, denn *priuati iuris* ist viel eindeutiger als rechtliche Metapher aufzufassen, als es das deutlich trivialere *proprie* ist.

[175] Rudd (1989), 171: „[…] the general matters include character. In their case, it is hard to express general qualities in particular characters."

kann, wenn sie in speziellen Instanzen vermittelt wird,[176] wobei es schwierig ist, diese Instanziierung erfolgreich durchzuführen. Folglich ergeht die Aufforderung, sich an bewährte Bearbeitungen zu halten und diese nur für die Bühne umzuschreiben, anstatt sich an völlig Neues heranzuwagen: Auffällig ist hier generell, dass eine Empfehlung ergeht, einen epischen Stoff für die Bühne zu adaptieren (*rectius Iliacum carmen deducis in actus*, 129) und sich nicht an eine neue epische Bearbeitung zu wagen; mit der Umformung in eine neue Gattung wird zum einen die Eigenleistung des Dichters klar herausgestellt, zum anderen aber auch die Nähe zwischen den beiden Gattungen betont, die eine solche Adaptation überhaupt ermöglicht.

Im Kontext bekannter und unbekannter Stoffe ist wohl auch einer der wesentlichen Unterschiede zwischen Komödie und Tragödie relevant: Die griechische Komödie erfindet fiktionale (und mehr oder weniger plausible) Geschichten, während die Tragödie sich am bekannten Mythos abarbeitet,[177] was den großen Vorteil hat, dass die eigentliche Geschichte in wesentlichen Teilen als bekannt vorausgesetzt werden kann und nicht alles exponiert werden muss. Überspitzt stellt diesen intertextuellen „Vorteil" der Tragödie Antiphanes in seiner Komödie *Poiesis* dar (die leider nur fragmentarisch erhalten ist):[178]

ὥσθ' ὑπομνῆσαι μόνον
δεῖ τὸν ποιητήν· Οἰδίπουν γὰρ ἂν μόνον
φῶ, τἄλλα πάντ' ἴσασιν· ὁ πατὴρ Λάιος,
μήτηρ Ἰοκάστη, θυγατέρες, παῖδες τίνες,
τί πείσεθ' οὗτος, τί πεποίηκεν. (Antiphanes, *CAF* 11.191.4-8)

So braucht der Dichter bloß
zu erwähnen: Wenn ich nur „Ödipus"
sage, kennt man den Rest: der Vater Laios;
die Mutter Iokaste; seine Töchter und Söhne;
was er erleiden wird; was er getan hat.

[176] Aus diesen speziellen Instanzen gilt es dann natürlich publikumsseitig wiederum allgemeine Rückschlüsse zu ziehen, denn die Dichtkunst stellt ja τὰ καθόλου dar: Nur ist es eben erst die Aufgabe des Dichters bzw. *scriptoris* im Falle von Horaz, dieses Allgemeine partikulär zu formulieren.
[177] Auch hierbei gibt es Ausnahmen, vgl. die Ausführungen bei Arist. *Poet.* 1451b19-25, der eine Tragödie des Agathon als Beispiel nennt.
[178] Vgl. hierzu Anm. 37 in der Einleitung.

Da sich also die Tragödie im Allgemeinen bekannter Stoffe bedient, besteht die Herausforderung für den Dichter (das *difficile*) nicht darin, den eigentlichen Mythos zu konzipieren (der ist ja schon angelegt), sondern diesem ein individuelles Kolorit zu verleihen;[179] diese Frage, wie sich bekannten Stoffe dann ein eigener Stempel aufdrücken lässt, wird von Horaz erst im anschließenden Abschnitt behandelt:

publica materies priuati iuris erit, si
non circa uilem patulumque moraberis orbem (Hor. *AP* 131-2)

Allgemeine Stoffe werden dann individuell gestaltet,
wenn du dich nicht billig und abgedroschen im Kreis bewegst.

Der hier angesprochene *orbis* trägt zusätzlich zur öden Kreisbewegung freilich noch den weiteren Sinn, als er als epischer *Kyklos* verstanden werden kann, dem man nicht einfach nur stur folgen (*nec desilies imitator in artum*, 134), sondern den man mit Frische im Ausdruck (*nec […] fidus/interpres*, 133-4) erneuern soll: Jedenfalls zu vermeiden sind allzu sklavische Observanzen bei der Neubearbeitung eines Stoffes – weder solle man sich vom *pudor* noch von der *operis lex* (135) dahingehend einengen lassen, dass man allzu trocken wird. In diesem Kontext gibt Horaz seine sprichwörtliche Empfehlung ab, nicht *ab ouo* (147) mit der Erzählung zu beginnen und diese stur chronologisch von vorne bis hinten durchzuerzählen, sondern *in medias res* (148) zu gehen. Am Ende des ersten „Kapitels", ehe er sich an das Drama im Speziellen wagt, reiteriert Horaz noch einmal das Konzept der Konsistenz und Konzinnität – diesmal aber nun endgültig und klar auf der Ebene des *Mythos*:

atque ita mentitur, sic ueris falsa remiscet,
primo ne medium, medio ne discrepet imum. (Hor. *AP* 151-2)

und er[180] *erfindet so, so mischt er Fiktives in Reales,*
dass der Anfang zur Mitte, die Mitte zum Ende passt.

Hier ergibt sich noch eine klare Parallele zur *Poetik* des Aristoteles: Abgesehen von der schon mehrfach besprochenen Forderung, die Dichtung müsse den Gesetzen von Notwendigkeit und

[179] Die Handlungsgestaltung in der Tragödie (verglichen mit der Komödie) auch unter Verwendung der Aussage des Antiphanes und den Ausführungen bei Aristoteles (vgl. Anm. 177) bespricht Burian (1997).
[180] Subjekt ist der „gute" Dichter. Implizit ist damit Homer gemeint (*hic qui nil molitur inepte*, 139; gefolgt von einer lateinischen Paraphrase des Anfangsverses der *Odyssee*), aber mangels Explikation wohl (auch) als allgemeine Empfehlung zu verstehen.

Wahrscheinlichkeit genügen (*ueris falsa remiscet* impliziert, dass das Gesamtwerk *ueri similia* darstellt), ist besonders die Explikation von Anfang, Mitte und Ende auffällig, die zweimal in der *Poetik* (und immer im Zusammenhang mit der Stringenz des *Mythos*) auftritt: Erstmals im 7. Kapitel und dann noch einmal rekapitulierend im 23. Kapitel. In beiden Fällen wird darauf beharrt, dass der *Mythos* eine vollständige Handlung sein muss, die sich aus *Praxeis* zusammensetzt, wobei *vollständig* nur sein kann, was Anfang, Mitte und Ende hat.[181]

(d) Dramaturgie

Im zweiten[182] Großabschnitt seiner *Ars Poetica* wendet sich Horaz nun von der Dichtkunst im Allgemeinen dem Drama im Speziellen zu. Er geht dabei zunächst wiederum von der Darstellung bzw. der Beschaffenheit der Charaktere (*personae*) aus (153-78), geht dann weiter über die Angemessenheit von Darstellungen auf der Bühne (179-88), Lehren über die Dramaturgie an sich (189-201) und die musikalische Untermalung des Dramas (202-19) und wendet sich schließlich konkreten Dramen zu: Zunächst behandelt er das Satyrspiel (220-50), rekurriert noch einmal auf die Beschreibung des Jambus (251-62), ehe er sich einem Abriss griechischer Vorbilder (263-74) und der Genese des griechischen Dramas zuwendet (275-84), um letztlich mit einer knappen Darstellung der Errungenschaften, besonders aber der Versäumnisse des römischen Dramas zu schließen (285-94). Für die vorliegende Arbeit sind dabei nicht all diese Teile von gleicher oder überhaupt von Relevanz: Die Abschnitte zur Musik und dem Jambus werden hier keine Behandlung erfahren, weil sie für die gegenwärtige Untersuchung ohne Belang sind.[183] Auch die historischen (und recht knapp gehaltenen) Exkurse zu griechischen und römischen Dramen werden allenfalls kursorisch behandelt: Der Fokus liegt in erster Linie auf den Darstellungen auf der Bühne und vor allem der Dramaturgie.

[181] Brink (1971), 223-4, verteidigt den Einfluss der aristotelischen *Poetik* auf diesen Abschnitt erfolgreich gegen die in der Horaz-Edition von Kießling/Heinze (1914) vorliegende Exklusion desselben an dieser Stelle (was Brink einem Versehen zuschreibt), verweist aber irrigerweise auf das 8. Kapitel anstelle des 7.

[182] Zur Einteilung und Nummerierung siehe Kapitel 1.2.1.

[183] Die Musik, weil sie zur Aufführungspraxis gehört, und der Jambus, weil dieser nur für das explizite Genre des Dramas relevant ist – nicht aber für dramatische Elemente, die in einem formal anderen Genre zu finden sind. Ovid hat sich an keiner Stelle in seinen *Met.* des Jambus bedient. Auf die sehr ausführliche Behandlung des Satyrspiels bei Horaz werde ich mit dem Hauptaugenmerk auf dessen grundsätzlicher Konzeption als „Gattungsmischung" einer Tragödie mit dem *generic enrichment* einer Komödie eingehen; vgl. Jendza (2020), der sich generell mit diesem *generic enrichment* befasst und von entsprechenden Tragödien als *Paracomedy* spricht (vgl. Anm. 92); und Antonopoulos (2021), bes. 2-4, der sich mit dem Satyrspiel im Speziellen auseinandersetzt.

Im ersten Abschnitt dieses zweiten Kapitels der *AP* behandelt Horaz erneut die Glaubwürdigkeit der auf der Bühne präsentierten Charaktere: Hier wird er wesentlich genauer als im vorherigen Abschnitt zur Psychagogie und definiert nun enumerativ, welche Eigenschaften welche Art von Charakter auf die Bühne mitzubringen hat bzw. welche Kombinationen unpassend und damit absurd oder zumindest unfreiwillig komisch wären (154-78). Auch dieser Abschnitt wird hier aus zwei Gründen keine eingehendere Behandlung erfahren: Zum einen ist die wesentliche Aussage dieses Abschnitts ja bereits in dem zur Psychagogie dargetan (und dort auf einem sehr viel geeigneteren, weil abstrakteren Level), zum anderen aber sind die beschriebenen Charaktere allesamt eher in der Komödie zu finden – sie unterscheiden sich kategorisch in erster Linie durch ihr Alter (junger Mann, Erwachsener, Greis) und die ihnen eigenen Eigenschaften sind höchst plakativ und der Komödie zuzuschreiben (junger Mann als verschwenderisch und hab- und genusssüchtig, Greis als rüpelhaft, mürrisch und reaktionär). Einzig die Beschreibung der Eigenschaften des Erwachsenen lassen sich halbwegs für die Tragödie umsetzen,[184] nehmen sich aber mit nur drei Versen gegenüber denen des jungen Mannes und des Greises mit acht bzw. sechs Versen eher bescheiden aus.

Der erste Abschnitt, der hier *in extenso* behandelt werden soll, ist nun also die Beschaffenheit der Bühnenaufführungen bzw. die Reglementierung, was auf der Bühne gezeigt werden sollte:

aut agitur res in scaenis aut acta refertur.
segnius irritant animos demissa per aurem,
quam quae sunt oculis subiecta fidelibus et quae
ipse sibi tradit spectator. non tamen intus
digna geri promes in scaenam, multaque tolles
ex oculis quae mox narret facundia praesens: […]

[184] Die Charaktere in der Tragödie sind größtenteils stets etwa im selben Alter – und auch die, die es nicht sind, verhalten sich so: Gelegentlich kommen sehr junge Charaktere wie Polyxena (bzw. die Kinder der Medea) oder besonders alte wie Teiresias, Peleus, Iolaos oder Tyndareus vor, diese haben jedoch mit ihren entsprechenden Pendants der Komödie charakterlich oft wenig gemein. Tyndareus in Eur. *Or.* kommt dem noch am nächsten, besitzt aber ein hohes Maß an Integrität und ist sehr aktiv in der Volksversammlung, was in krassem Gegensatz zu *inuentis miser abstinet ac timet uti* (170) stünde. Polyxena wird überhaupt als weiser und tapferer gezeichnet als ihrem Alter entspräche, siehe dazu v.a. die Ausführungen im Überleitungskapitel zu Hecabe zu Beginn des zweiten Hauptteils.

quodcumque ostendis mihi sic, incredulus odi. (Hor. *AP* 179-88 [m.A.])

Eine Handlung muss auf der Bühne aufgeführt oder berichtet werden.
Was nur den Ohren angetragen wird, reizt die Gemüter langsamer,
als was aufmerksamen Augen unterworfen ist und was ein Zuseher
sich selbst vermitteln kann. Auf die Bühne soll man holen, was nicht
für das Haus geeignet ist, vieles aber soll man aus dem Blick schaffen,
was ebenso gut bald ein redegewandter Bote berichten kann.

Zunächst einmal ist schon der erste Vers (179) von großer Bedeutung, denn er unterstreicht im Gegensatz zur aristotelischen *Poetik* die Bedeutung des Botenberichts für das Drama bzw. in erster Linie die Tragödie. Bei Aristoteles heißt es hingegen im 6. Kapitel der *Poetik* ausdrücklich von der Tragödie, sie sei *Mimesis* der *Praxis* von Handelnden οὐ δι᾽ ἀπαγγελίας, also explizit *nicht durch Bericht*.[185]

In 180 jedenfalls wird erneut auf die Psychagogie des Dramas rekurriert und wiederum bedient sich Horaz mit *irritant animos* einer sehr expliziten und plastischen Sprache, um auf dieses Konzept hinzuweisen: Durch die stärkere psychagogische Wirkung des Anblicks ist also einer Darstellung auf der Bühne gegenüber einem Botenbericht der Vorzug zu geben – indes muss man unterscheiden können, was besser auf der Bühne zu zeigen und was lieber ins Haus zu verlagern oder überhaupt nur durch Bericht zu vermitteln ist. Auf diese Unterscheidung geht auch Aristoteles zu Beginn des 14. Kapitels der *Poetik* ein:[186] Wer nämlich auch das τερατῶδες auf der Bühne darstelle, der mache sich nicht der Tragödie gemein – man dürfe nicht πᾶσαν […] ζητεῖν ἡδονὴν, sondern nur die der Tragödie eigene. Rudd (1989) erwähnt diese Stelle in der *Poetik* und stellt fest, dass Horaz etwas strenger und genauer in der Spezifikation der Dinge ist, die nicht gezeigt werden sollten.[187] In der Tat gibt Horaz eine kleine Enumeration von Begebenheiten, die er nicht auf die Bühne gebracht wissen wollte: Den Kindermord der Medea, das Mahl des Thyestes sowie die Verwandlungen von Procne und

[185] Arist. *Poet.* 1449b24-8. Gebilligt wird der Bericht von Aristoteles dagegen im 15. Kapitel, wo der Einsatz der μηχανή für Vorgänge „erlaubt" wird, die außerhalb der eigentlichen Handlung stehen, indem sie sich etwa zuvor oder danach ereignet haben oder währenddessen, aber ohne das Wissen der Handelnden. In diesem Zusammenhang räumt Aristoteles ein, dass es sich dabei um Begebenheiten handelt, ἃ δεῖται προαγορεύσεως καὶ ἀγγελίας (1454b4-5).
[186] 1453b1-8. Vgl. Anm. 155.
[187] Vgl. Rudd (1989), 179-80.

Cadmus.[188] Gegen die Darstellung dieser Dinge verwahrt sich Horaz klar, Aristoteles merkt jedoch im 11. Kapitel (s.o.) an, dass zumindest Tötungen an sich ἐν τῷ φανερῷ erlaubt seien, sofern sie der Konstituente des *Pathos* dienen würden.[189] Bedauerlicherweise führt Brink (1971), 244, nicht näher aus, welcher Art die Verbindung ist, die er zwischen Hor. *AP* 179-88 und dem elften Kapitel der *Poetik* sieht.[190] Horaz jedenfalls beschließt seine Ausführungen damit, dass eine Darstellung von allzu grauenhaften oder in der Wirklichkeit gänzlich unmöglichen Dingen, ihn *incredulus* zurückließe – auch hier wiederum spielt die Glaubwürdigkeit der Darstellung eine entscheidende Rolle: Ist die Handlung auf der Bühne allzu absurd, verfehlt sie die ihr eigene psychagogische Wirkung.

Weiter im Text erteilt Horaz einige Anweisungen zur Dramaturgie, dabei zunächst zur Aufteilung eines Stücks in genau fünf Akte sowie zum Einsatz von Götterfiguren, dem er eher reserviert gegenübersteht:

neue minor neu sit quinto productior actu
fabula, quae posci uult et spectanda reponi.
nec deus intersit, nisi dignus uindice nodus
indicerit; […] (Hor. *AP* 189-92)

Nicht kürzer, aber auch nicht länger als fünf Akte dauere
ein Stück, das begehrt und wiederaufgeführt werden will.
Auch sei kein Gott darin, außer es ergibt sich ein Knoten,
der eines Lösers bedarf;

Die Forderung nach genau fünf Akten bzw. überhaupt eine Unterteilung eines Bühnenstücks in solche ist eines der auffälligsten Merkmale eindeutig hellenistischer Prägung[191] in Hor. *AP*:

[188] Brink (1971), 247-8, stellt fest, dass „incidents in this verse […] are again too readily identified with known plays", und gibt für jeden Punkt zumindest eine Tragödie an – mit Ausnahme des Cadmus, für den keine bekannte Tragödie, sondern dessen einzige Bühnenbearbeitung durch Euripides nur in einem sehr spekulativen Fragment erhalten ist. Möglicherweise handelt es sich um einen direkten Tadel an den Tragödien des Accius, des letzten großen römischen Tragöden. Beacham (1991), 124, erklärt, dessen Tragödien enthielten „much verbal violence and descriptive gore" und zählt dann als Instanzen „Thyestes dining upon his sons; Philomela raped by Tereus […]; Medea's murder of her children" auf – erneut fehlt nur wieder eine Verwandlung des Cadmus. Siehe dazu auch die Einleitung von Kapitel 4 bzw. Kapitel 4.5.

[189] Zur Problematik des *Pathos* bzw. der Übersetzung und dem Verständnis von ἐν τῷ φανερῷ siehe meine Ausführungen in Kapitel 1.1.4.c.

[190] Vielmehr beschränkt er sich auf ein vages „though there may be some [connection] with ch. 11,1452b11-13."

[191] Die genaue Quelle dieser Forderung ist aber bedauerlicherweise nicht bekannt. Dass es sich um einen hellenistischen Einfluss handeln dürfte, ergibt sich einerseits aus dem Fehlen bei Aristoteles, zum anderen daraus, dass es im Hellenismus durchaus nicht unüblich gewesen ist, solche Einteilungen vorzunehmen, vgl. Brink (1971),

In der aristotelischen *Poetik* findet sich nichts dergleichen und auch die von Brink (1971) versuchte Assoziation mit den technischen Abschnitten, die im zwölften Kapitel besprochen werden, oder gar „Anfang, Mitte und Ende" aus dem 7. Kapitel, scheint mir eher gesucht:[192] Es wären ja dann doch nur jeweils drei Abschnitte und keineswegs die fünf, die Horaz postuliert. Auf die klassische griechische Tragödie ist dieses Konzept jedenfalls nicht anwendbar, allerdings stellt Rudd (1989) fest, dass „such a division suits the tragedies of Seneca".[193] Die attischen Tragödien hingegen werden zwar immer wieder einmal von Chorliedern unterbrochen, das geschieht aber nicht exakt fünfmal pro Stück und manche (bspw. Aesch. *Supp.*) beginnen sogar mit einem Auftritt des Chors, sodass dieses Unterteilungsmerkmal wohl hier nicht schlagend wird. Offensichtlich aber lässt es sich auf spätere römische Tragödien anwenden.

Darüber hinaus fordert Horaz die völlige Abwesenheit von Göttern[194] in der Tragödie (*nec deus intersit*, 191a), lässt allerdings den berüchtigten *deus ex machina* als Ausnahme zu, der nur dann auftreten dürfe, wenn eine sonst unlösbare Situation entstünde (*nisi dignus uindice nodus/inciderit*, 191b-2): Was den Einsatz dieses Kunstgriffes angeht, so befindet er sich ganz im Einklang mit Arist. *Poet.* 1454a37-b8, wo eine *Lysis* durch einen Gott nur in Ausnahmesituationen geduldet wird, ansonsten muss sie sich aber aus dem *Mythos* selbst ergeben. Neu hingegen ist die explizite Forderung, dass Götter darin nicht auftreten dürfen: Nichts dergleichen findet sich bei Aristoteles, wiewohl dessen Beschreibungen sich ausschließlich mit Tragödien beschäftigen, deren Personal rein menschlich ist. Dass dies nicht immer der Praxis entspricht, zeigen Realbeispiele wie Eur. *Ba.*, in denen ein Gott eine sehr wesentliche Rolle spielt, oder gar ein Extrembeispiel wie Aesch. *PV*, dessen *dramatis personae* sogar ohne Ausnahme Götterfiguren sind.

249. Eine ausführlichere Besprechung der Genese dieser Forderung unter Berücksichtigung der Fragmente griechischer hellenistischer Poetiken gibt Kotlińska-Toma (2014), 18-21.

[192] Vgl. Brink (1971), 248-9.

[193] Rudd (1989), 181. Wichtig hierzu sind die Untersuchungen von Tarrant (1978), dem es gelungen ist „to show how Seneca's plays employ a later Greek dramatic form for which the earliest surviving evidence is in New Comedy" und „that Seneca's conception of tragic form and style […] came to him from Latin writers of the Augustan period" (214).

[194] Rudd (1989), 181, übersetzt *intersit* direkt mit ‚intervene' und geht folglich davon aus, dass der gemeinte Sinn ist, dass Götter nicht *eingreifen* dürfen, außer als *deus ex machina*. Das halte ich für wenig sinnvoll, denn eine *Intervention* eines Gottes müsste immer ein solches Mittel sein, was die Forderung ad absurdum führt, es dürfe keine göttliche Intervention geben außer *ex machina* – es gibt ja ohnehin nur diese: Die Bedingung wäre somit trivial. Der richtigere Sinn ist wohl, dass Götter darin generell nicht auftreten sollen, *außer für eine Intervention.*

Im Anschluss geht Horaz noch auf die Rolle des Chors ein, wie er ihren Einsatz in der Tragödie für richtig hält:

actoris partes chorus officiumque uirile
defendat […]
ille bonis faueatque et consilietur amice,
et regat iratos et amet peccare timentes. (Hor. *AP* 193-7)

Der Chor soll nach Kräften die Rolle eines Schauspielers
für sich verteidigen […]
Er soll die Guten unterstützen und ihnen freundschaftlichen Rat spenden,
die Zornigen besänftigen und sich liebevoll an die wenden, die fürchten, einen Fehler zu machen

Der erste Teil dieses Abschnitts ist inhaltlich weitgehend unproblematisch und stellt gewissermaßen eine Ergänzung zur direkt vorhergehenden Forderung *nec quarta loqui persona laboret* dar: Wenn mehr als drei Schauspieler zugleich auf der Bühne präsent sind, dann sollten die überzähligen keine Sprechrolle erhalten, der Chor aber durchaus eine solche beibehalten dürfen. Damit bezieht Horaz sich offenkundig auf eine in der Tragödie etablierte Praxis, denn schon in der griechischen Alten Komödie war ein vierter Sprecher recht gewöhnlich – für die Neue Komödie ist das eher unklar.[195] Auch in der römischen Komödie sind vier Sprecher „erlaubt"; jedenfalls haben sich Plautus und Terenz nicht auf eine solche Sprecherzahl einengen lassen.[196] Zweifellos aber bezieht sich Horaz hier ohnehin explizit auf die Tragödie.[197]

Die Aufgabe des Chors, der eine Funktion in der Handlung haben und nicht nur Zwischenlieder singen soll (194-5),[198] ist nach Horaz' Ansicht dreierlei: Guten Charakteren mit Rat und Tat zur Seite stehen, zornige Charaktere bändigen und jene zu „lieben", die Angst vor dem Begehen eines Fehlers haben. Während die ersten beiden Aufgaben in den Kommentaren und textkritischen Editionen als weitgehend unproblematisch betrachtet werden, steht die dritte – *peccare timentes* – in allen mit vorliegenden Editionen in *cruces*: Der Grund dafür wird

[195] Vgl. Rudd (1989), 182, der sich hier auf die Ausführungen in Pickard-Cambridge (1970), 149-53, für die Alte und 154-6 für die Neue Komödie bezieht.
[196] Vgl. Duckworth (1971), 95-8.
[197] Leider erwähnt Beacham (1991), 125, nichts zu den technischen Wirklichkeiten der römischen Tragödie hinsichtlich der Schauspielerzahl, obwohl er sogar auf genau diese Passage der *AP* eingeht, sich dabei aber bedauerlicherweise auf die Rolle des Chors beschränkt.
[198] In der attischen Tragödie dürfte bereits beides verbreitet gewesen sein, vgl. Arist. *Poet.* 1456a25-32.

einhellig damit angegeben, dass dies ein wenig elegantes Duplikat zu *bonis faueat* im Vers davor sei.[199] Was für diesen Einwand jedoch absolute Voraussetzung ist, ist die Annahme, *bonis, iratos* und *timentes* müsste notwendigerweise drei verschiedene Personengruppen meinen, die gleichwertig nacheinander genannt werden. Das halte ich für einen Irrtum: Zunächst einmal ist davon auszugehen, dass die Hauptaufgabe des Chors darin besteht, *bonis* zur Seite zu stehen und diese zu unterstützen – unter der (wohl validen) Annahme, *boni* seien die Protagonisten der Tragödie:[200] Dies ist die wesentliche Aussage von Vers 196. Im Folgevers geht es dann darum, wie der Chor den *iratos* bzw. den *peccare timentes* begegnen soll: Hier sollte man sich fragen, *ob* und ggf. *warum* diese Charaktere dann notwendigerweise *nicht* die Protagonisten der Tragödie sein sollten – es gibt für diese Vermutung allerdings keinen stichhaltigen Anhaltspunkt. Wenn sich nun also die Adjektive in 196-7 auf denselben *Gegenstand* beziehen (nämlich die Protagonisten der Tragödie), dann ist dieser zunächst in 196 mit *boni* explizit benannt und in 197 als Apposition zu diesem zu betrachten und zwar mit einem modal-konditionalen Nebensinn: Der Chor soll prinzipiell den *boni* mit Ratschlägen zur Seite stehen und zwar so, dass er kalmierend eingreift, *wenn* diese zornig sind, und mit liebevoller Zuwendung, *wenn* diese Furcht vor einem Fehler haben – *boni* hier getrennt zu lesen wäre auch insofern wenig sinnvoll, als ja nicht ersichtlich ist, in welcher Hinsicht ein *bonus* überhaupt freundschaftlichen Rates bedarf; erst wenn er sich in Aufruhr oder einem Dilemma befindet, ist eine solche Unterstützung durch den Chor erforderlich. Hierin zeigt sich denn auch eine relative Konsistenz mit dem 13. Kapitel der aristotelischen *Poetik*:[201] Der Protagonist muss sich zwischen den moralischen Polen bewegen; ein prinzipiell wohlmeinender Mensch, der aber durch seine Affekte (*iratos*) dazu in der Lage ist, einen Fehler zu machen (*peccare timentes*),[202] und durch diese Hamartia ins Unglück gerät. Es handelt sich also um keine „Doppelung“ (schon gar keine „unelegante“ oder „deplatzierte“), sondern eine

[199] Brink (1971), 257: „[…] needs to be rejected, because it duplicates 196 *bonis faueat*, and duplicates it clumsily […]“. Ebenso Rudd (1989), 182-3: „This comes close to repeating *bonis faueat* (196); and it involves an unwanted use of *amo*, since H. is concerned with what the chorus should *do*, not what it should *feel.*“ (Kursivierungen im Original). Rostagni (1930), 58, sieht das Duplikat zwar ebenso, verteidigt die Lesung aber als die am besten überlieferte, und vergleicht sie mit einer Stelle in Hor. *Epist.* 1.16.52, die von Brink (1971), 257-8, jedoch als Argument *gegen* die Lesung empfunden wird – eine Erklärung liefert er hierfür nicht.

[200] Der Begriff erinnert ein wenig an das aristotelische ἐπιεικής, das jedoch von Aristoteles gerade *nicht* als optimale charakterliche Beschaffenheit für einen Protagonisten empfunden wird (s.o. in Kapitel 1.1.4.c meine Ausführungen zu Kapitel 13 der *Poetik*) – dass diese Gleichsetzung hier aber nicht ganz zutrifft, zeige ich im Folgenden.

[201] Eine Assoziation des *peccare timentes* mit dem aristotelischen *Hamartia*-Begriff findet sich in den Kommentaren gar nicht, obwohl die Wortwahl hier wenig Spielraum lässt.

[202] Vgl. das Beispiel der Medeia bei Schmitt (2008), 438, in Anm. 118.

Explikation von *bonis faueat*: Horaz ergänzt hierbei, unter welchen Umständen dem Chor seine spezifisch beratend-unterstützende Funktion zukommt – nämlich, wenn die *boni* sich in Aufregung oder einem Dilemma – jedenfalls aber in Akrasia – befinden. Gerade das Dilemma ist ja oft ein wesentliches Handlungsmoment der Tragödie: Der Protagonist gerät in eine Lage, in der er eine Entscheidung treffen muss bzw. mit dieser hadert – und dann die falsche trifft, worin sich die Hamartia konstituiert. In genau solchen Szenen tritt der Chor beratend hinzu und versucht, den Protagonisten liebevoll[203] zu unterstützen.[204] Insofern halte ich die Setzung der *cruces* in Vers 197 nicht für notwendig, da die Formulierung *peccare timentes* hier durchaus hervorragenden Sinn gibt – ja, sie wegzulassen oder gar zu verändern[205] würde den Sinn erkennbar schmälern oder ganz fortraffen, denn es geht ja sonst nicht aus 196 allein hervor, worin der Chor seine geforderte Unterstützung bieten könnte.

Zuletzt sollen noch die Ausführungen zum Satyrspiel qua definitionsgemäßer „Gattungsmischung" bei Horaz eine kurze Besprechung erfahren: Das (griechische)[206] Satyrspiel wird von ihm grundsätzlich als eine Spielart der Tragödie verstanden, die jedoch mit witzigen Elemente angereichert ist – ohne dabei die ihr innewohnende Ernsthaftigkeit maßgeblich zu verletzen (*incolumi grauitate iocum temptauit*, 222): Um das moderne Konzept von Harrison (2007) zu bedienen, handelt es sich dabei gewissermaßen um ein *generic enrichment* der Tragödie, die hier das ‚host-genre' ist und somit erkennbar gewahrt bleibt; als ‚guest-genre' tritt der *iocus* der Komödie hinzu.[207] Der Grund für dieses *enrichment* besteht für

[203] Den zusätzlichen Einwand Rudds (1989), 183, gegen *amet*, Horaz beschäftige sich hier eher mit den Aufgaben als den Gefühlen des Chors, halte ich aus zwei Gründen für unsachlich: Zum einen ist *amet* im Gegensatz zu *peccare timentes* in allen Hss. hervorragend verbürgt, also stellt sich die Frage nach der Korrektheit bzw. Authentizität dieses Wortes gar nicht erst. Zum anderen kann *amet* hier durchaus als Handlung aufgefasst werden, wie es bspw. auch Brink (1971), 257, tut, indem er *amet peccare timentes* als ‚befriend those afraid to commit a fault' übersetzt.

[204] So etwa der Chor in Aesch. *Cho.* 306-455, der Orestes in seiner Erwägung, Klytaimnestra zu töten, unterstützt. Freilich ist diese Konstellation nicht in allen Tragödien erfüllt – in Aesch. *PV* bspw. hat der Chor eher eine gesprächstherapeutische Funktion und in Aesch. *Supp.* ist er selbst mit der Protagonistin ident (um sich einmal nur auf Beispiele bei Aischylos zu beschränken).

[205] Die Versuche der „Emendation" dieses Verses – *p(l)acare timentes/tumentes* – können m.E. hier allenfalls als buchstäbliche Verschlimmbesserungen angesehen werden: Wenn es Aufgabe des Chors ist, *iratos* zu besänftigen, wäre es eine sonderbare Verschiebung der Zuständigkeiten, wenn er plötzlich Zuneigung zu Charakteren zeigen soll, die *p(l)acare* wollen – das ist ja seine eigene Aufgabe. Hier ließe sich *tumentes* noch halbwegs verstehen, wenn man *p(l)acare tumentes* als Gegensatz zu *iratos* lesen wollte; *timentes* ist aber gänzlich ohne guten Sinn: Angst vor kalmierendem Eingreifen lässt sich freilich weder beobachten noch erklären. In jedem Fall aber wäre auch hier *amet* zu behalten, *pace* Rudd (1989), vgl. Anm. 203.

[206] Zur Existenzfrage des römischen Satyrspiels vgl. Brink (1971), 273-7; Wiseman (1994), 82-5; sowie Harrison (2021), bes. 791-4.

[207] Jendza (2020) spricht bei Tragödien, die Komödienelemente übernehmen, von *Paracomedy* (im Gegensatz zur *Paratragedy*, die eine Komödie darstellt, die eine Tragödie karikiert) und bespricht als Beispiele hierfür Eur. *Hel.* (119-66) und *Or.* (167-215), vgl. Anm. 92. Die Schwierigkeiten, eine distinkte Grenze zwischen Tragödie und

Horaz in der *grata nouitate* (223) einer solchen Änderung: Die „Gattungsmischung" wird von ihm also durchaus als willkommene Innovation gehandhabt.[208] Dabei ist allerdings die *incolumis grauitas* der Tragödie eine entscheidende Voraussetzung: Man dürfe eben nur *ita uertere seria ludo* (226), dass die Götter und Heroen, die in den „vollständigen" Tragödien würdevoll aufgetreten sind, nicht völlig würdelos in Kaschemmen herumlungern oder *humili sermone* (229) kommunizieren. Horaz fordert für das Satyrspiel die Einhaltung der aristotelischen *Mesotes* – dieses müsse in der Gestaltung der Charaktere und auch der Wortwahl zwischen Tragödie und Komödie angesiedelt werden:[209] Man dürfe dabei nicht so weit vom tragischen *color* abweichen, dass sich die Sprache eines Silens nicht mehr von der eines typischen Sklaven in der Komödie unterscheidet.[210] Das Satyrspiel biete dabei viele Möglichkeiten zur Innovation, wobei es sich grundsätzlich an den Modus der Tragödie hält, zunächst bekannte Stoffe zu bearbeiten – diese allerdings dann deutlich freier (*ex noto fictum carmen sequar*, 240): Es kommt dabei umso mehr auf die *series iuncturaque* an (242), die der Dichter anwendet, was wiederum ein aristotelisches Konzept ist.[211]

Insgesamt lässt sich in Hor. *AP* beobachten, dass es in vielen Punkten klare Übereinkünfte zwischen den Vorstellungen bzw. Lehren des Horaz und der aristotelischen *Poetik* gibt, wenngleich sie in den seltensten Fällen völlig kongruent sind. Horaz besitzt in vielen Fällen eine aktualisierte Ansicht und kann im Gegensatz zu Aristoteles auch auf eine deutlich längere Tradition sowohl griechischer als auch römischer Produktionen zurückgreifen – wobei sein

Satyrspiel zu ziehen, die sich u.a. aus der Existenz solcher *Paracomedies* ergeben, bespricht eingehend Carrara (2021), bes. 255 für die Unterscheidungskategorien.

[208] Brink (1971), 279: „Thus unlike new music of the preceding section or the new subjects of 125 ff., this *nouitas* is approved provided it fulfils the conditions of the *ars.*" Dies ist besonders deswegen interessant, weil dadurch implizit klar wird, dass zwar die genaue Kenntnis der Genres und der ihnen eigenen Formen zwingend für den Dichterberuf erforderlich ist (wie in 86-8 gefordert); es ist allerdings nicht erforderlich, diese Trennung strikt beizubehalten – vielmehr wird ein innovativer Zugang von Horaz sogar begrüßt (er hat ja auch in 135 davor gewarnt, sich allzu observant an die *operis lex* zu halten, vgl. Kapitel 1.2.2.c).

[209] Vgl. Rudd (1989), 189; Brink (1971), 284-6, dort mit einem Bezug zu Arist. *Rhet.* und *Poet.* Zum Satyrspiel generell als „The Other ‚Third'" vgl. Antonopoulos (2021), zu Aristoteles bes. 13-4; zu den Charakteren und der Gestaltung bes. 23-30.

[210] Zum Silen und seinem Bezug zum Satyrspiel in den *Met.* siehe später Kapitel 5.3.

[211] Brink (1971), 289-91, und Rudd (1989), 190-1, folgen der Interpretation, dass sich Horaz bei 240-3 nicht etwa auf die Stoffe im *carmen* bezieht, sondern das *carmen* selbst, also weiterhin dessen Wortwahl, da dies den Kontext zuvor fortsetzt. Ältere Kommentatoren (wie Wickham (1891) und Müller (1893)) sehen darin eher Hinweise auf die Stoffe bzw. die Handlungsgestaltung. Ich gehe davon aus, dass Horaz hier im Ausdruck bewusst ambig ist: Das Satyrspiel birgt ja die Möglichkeit zur Innovation auf jeder Ebene. Insbesondere die Wortwahl *series iuncturaque* (242) evoziert sowohl die aristotelische σύνθεσις aus der *Rhetorik* (1404b24-5) als auch die σύστασις τῶν πραγμάτων aus der *Poetik* (1450b21-3); und ebenso die *de medio sumpta* (243), die sowohl allgemein zugängliche Stoffe (*medium* als „Allgemeingut" wie in Hor. *Sat.* 1.2.108; vgl. *TLL s.v. medius* B.3) als auch „gewöhnlichen Ausdruck" bezeichnen können (vgl. *TLL s.v. medius* B.1.b.α), vgl. Rudd (1989), 190-1.

Hauptaugenmerk generell der Vermittlung griechischer Dichtung an ein römisches Publikum gelten dürfte. Während beide Werke sich dem Titel nach der Dichtkunst insgesamt verschreiben, beschäftigen sie sich *de facto* hauptsächlich mit dem Drama und dabei mehrenteils der Tragödie. Brink bemerkt hierzu zwar deutlich: „But again it is Aristotle with a difference, for what we read in the *Ars* is an account of the subject-matter of *poetry*, not *tragedy*; genres are adduced for exemplification, and epic is adduced no less than tragedy."[212] Allerdings beachtet er dabei nicht, dass auch Aristoteles bei seiner „exemplification" ebenso gerne auf das Epos zurückgreift, aber – genau wie Horaz auch – erkennbar seltener als auf Beispiele aus der Tragödie.[213] Freilich beschäftigt sich Horaz im dritten Großabschnitt der *Ars Poetica* expliziter mit den Anforderungen an den Dichter im Allgemeinen als Aristoteles es in seiner ganzen *Poetik* tut, aber dieser Abschnitt ist ja ohnehin gesondert von dem zur *Dichtung* zu betrachten: Horaz' Fokus auf das Drama lässt sich keinesfalls so einfach mit einem Verweis auf den Titel seines Werkes wegargumentieren.[214] Die wohl wesentlichste Neuerung, die die *AP* gegenüber Arist. *Poet.* mitbringt, ist die explizite Forderung nach einer Unterteilung in fünf Akte, die sich bei Aristoteles nirgendwo findet. Hinsichtlich abstrakterer Konzepte wie der Psychagogie bzw. der spezifischen Aufgabe und Wirkung des Dramas, der Auswahl und Zusammenstellung der Stoffe sowie der Beschaffenheit der Charaktere und ihrer Darstellung vor bzw. ihrer Wirkung auf Publikum herrscht weitgehende Einigkeit zwischen Horaz und Aristoteles.

Worin Horaz allerdings einen entscheidenden Beitrag leistet, ist sein Gattungsverständnis: Zum einen müsse ein Dichter die Gattungen im Einzelnen kennen und unterscheiden können – zum anderen aber liege gerade im *generic enrichment* eine willkommene *nouitas*, mit der es dem Dichter gelingen kann, auch bereits bekannte Stoffe, wie sie ja in der Tragödie (und auch dem Epos) allgemein üblich sind, in innovativer Weise zu präsentieren und so zu einem individualisierten Beitrag auszugestalten.[215] Dass er dabei ein

---

[212] Brink (1971), 195.

[213] Die Verwendung des *deus ex machina* kritisiert Aristoteles im 15. Kapitel der *Poetik* unterschiedslos einmal in Eur. *Med.* und dann in Hom. *Il.* (1454a37-b2). Das gesamte Argument des 17. Kapitels der *Poetik* hinsichtlich des Entwurfs, man müsse zunächst ein abstraktes essentielles Handlungsgerüst erstellen und dieses dann in einem zweiten Schritt mit akzidentiellen Dingen wie Namen oder episodischen Ergänzungen vollenden, baut auf dem Beispiel von Hom. *Od.* auf (1455b16-23), vgl. Anm. 127.

[214] Und schon besonders deswegen nicht, weil *Ars Poetica* ja auch nicht der authentische Titel dieser Versepistel ist. Aristoteles hat seine Ausführungen zum Dichterberuf (wie in der attischen Praxis der Klassik üblich) auch in einer separaten Schrift Περὶ Ποιητῶν dargetan, vgl. Anm. 136.

[215] Gerade diese *nouitas* findet auch in Ov. *Met.* 4.284 eine metapoetische Anwendung, als Alcithoe ihre Novelle mit den Worten *dulcique animos nouitate tenebo* einleitet, vgl. Brink (1971), 279.

Zeitgenosse Ovids gewesen ist, ist insofern hilfreich, als anzunehmen ist, dass Ovid gekannt haben kann, was Horaz kannte – wenn er auch nicht zwingend dieselben poetologischen Konzepte verfolgt haben muss. Im Hauptteil der Arbeit wird zu zeigen sein, wie Ovid sich den Kapiteln 1.1 und 1.2 etablierten Konzepten annähert, aber auch wie er von diesen abweicht – immerhin soll ja nicht gezeigt werden, dass Ovid sklavisch etablierten Strukturen gefolgt sei, sondern vielmehr, wie er bekannte Modelle adaptiert und für seine Zwecke nutzbar gemacht hat (und damit ganz im Einklang mit Horaz' Forderung (*AP* 135) ist, man solle sich nicht zu stark der *operis lex* unterwerfen). Dazu wird es im Folgenden noch erforderlich sein, Ovids explizite Aussagen zur Tragödie in seiner eigenen Dichtung zu untersuchen.

1.3. Die Tragödie bei Ovid

Nach einem Überblick über die expliziten Poetiken der Antike bzw. deren zentrale Begrifflichkeiten und einigen Ausführungen, wie ich diese im Dienst der vorliegenden Arbeit verstanden wissen will, soll nun ein kurzer Abriss über Äußerungen Ovids selbst zur Tragödie bzw. seines Verhältnisses zu diesem Genre insgesamt erfolgen. Dazu werde ich mich hauptsächlich zweier Instanzen bedienen: Zunächst sollen Ovids explizite und implizite Feststellungen zum Tragödienbegriff in seiner erhaltenen Dichtung besprochen werden, wobei der Fokus in erster Linie einem Passus aus dem zweiten Buch der *Tristien* sowie zwei Gedichten aus den *Amores* (aus dem zweiten und dritten Buch) gelten wird, da sich Ovid an diesen Stellen ganz explizit zur Tragödie, ihren Stoffen und seinem Verhältnis zu ihr äußert. Im zweiten Schritt möchte ich mich Ovids expliziter Tragödie *Medea* widmen bzw. sie in einen literarischen Kontext mit der erhaltenen Dichtung Ovids setzen und zeigen, welche Synergien und intertextuellen Relationen sich zwischen diesen und weiteren Texten ergeben. Da von der *Medea* bedauerlicherweise mit Ausnahme zweier Fragmente[216] nichts erhalten ist, werden sich die Aussagen dazu neben der Behandlung der beiden Fragmente eher auf einem eher allgemeinen Level der Beurteilung Ovids als explizit tragischem Dichter bzw. einer Verortung seines Schaffens im Kontext der abnehmenden Beliebtheit von expliziten neuen Dramen[217] in

[216] Ein drittes ist strittig: Heinze (1997), 251-2, behandelt die Möglichkeit eines weiteren Fragments, das sich in Sen. *De ira* 1.1.4. finden sollte. Da eine solche Vermutung jedoch bislang keine allgemeine Akzeptanz gefunden hat und die vorliegende Arbeit weniger textkritisch als interpretatorisch ist, wird auf dieses nicht weiter eingegangen werden.

[217] Beacham (1991), 127, bemerkt, dass zwar alte Bühnenstücke gerne weiter aufgeführt wurden, neue aber stetig seltener dazukamen und man sich zunehmend auf Wiederaufführungen von Klassikern beschränkte – sowohl bei

der späten Republik bis frühen Kaiserzeit halten – dort gewann allmählich der Pantomimus an zunehmender Beliebtheit und drängte die klassischen Dramenformen stärker in den Hintergrund.[218] Erfreulicherweise ist dafür von den *Heroides* ein umso größeres Korpus erhalten, anhand dessen zumindest Ovids dramatische Gestaltung der Medea*figur* besser nachvollzogen werden kann – ebenso liefert uns auch die Gestaltung der Medea in *Met.* 7.1-424 durchaus nicht unwesentliche Hinweise, die Rückschlüsse auf Ovids explizite Tragödie *Medea* zulassen.

1.3.1. Ovid und die Tragödie in der Elegie

In seinen Elegien äußert sich Ovid an drei Stellen zum Genre der Tragödie bzw. seinem Verhältnis zu diesem: In *Am*. 2.18 klagt der Dichter seinem Kollegen Macer, dass er zwar schon oft versucht habe, sich vom Genre der Elegie zu lösen, aber stets von Amor daran gehindert werde. So könne Macer bereits episch dichten, doch jeder Versuch des elegischen Ichs, sich ebenfalls diesem Genre zuzuwenden, sei von Amor vereitelt worden: *et tener ausuros grandia frangit Amor*.[219] Doch nicht allein von der Epik wird der Dichter ferngehalten: Auch seine bescheidenen Versuche, die Elegie zugunsten der Tragödie hinter sich zu lassen, sind zum Scheitern verurteilt und werden vom als recht schalkhaft beschriebenen Amor hintertrieben:

sceptra tamen sumpsi, curaque tragoedia nostra
creuit, et huic operi quamlibet aptus eram.
risit Amor pallamque meam pictosque cothurnos
sceptraque priuata tam cito sumpta manu.
hinc quoque me dominae numen deduxit iniquae,
deque cothurnato uate triumphat Amor. (Ov. *Am.* 2.28.13-8)

Komödien als auch Tragödien: „Although there continues to be references to its performance, the composition of comedy seems virtually to have ceased after the end of the second century BC and, like tragedy, it evidently lost its appeal as a subject for new writing for the stage."

[218] Für eine gute Einführung in das Aufkommen des Pantomimus in der frühen Kaiserzeit, siehe den Aufsatz von Hall (2013). Die vorliegende Arbeit kann sich dieser Kunstgattung leider nicht in größerem Ausmaß widmen, obwohl Untersuchungen zu Ovid und dem Pantomimus sicherlich gewinnbringend wären. Siehe hierzu auch die Beiträge von Lada-Richards (2013) und (2016).

[219] *Am.* 2.28.4; *Amor* habe ich hier großgeschrieben, da im weiteren Verlauf von *Am.* 2.28 deutlich wird, dass es sich um die allegorisierte Gottheit handelt. Gerade an dieser Stelle aber ist die Bedeutung ambig: In den direkt folgenden vier Versen klagt die *puella*, dass der Dichter ihrer bereits überdrüssig sei, und will ihn für sich behalten; es ist folglich die *Liebe*, die ihn zurückhält – in diesem Fall also *amor* anstelle von *Amor.*

Dennoch ergriff ich das Szepter und durch meine Mühen wuchs
die[220] *Tragödie, und dieser Aufgabe war ich durchaus gewachsen.*
Amor verlachte meinen Tragödienmantel und die bunten Kothurne
und das Szepter, das ich so schnell als Privatmann ergriffen hatte.
Von hier brachte mich der Gott der ungleichen Herrin[221] *ab*
und über den kothurntragenden Dichter triumphiert Amor.

Die wie immer gearteten Bemühungen des elegischen Ichs – aufgrund der Adressierung von Macer hier doch recht zweifelsfrei mit der *persona* Ovids zu identifizieren – sich der Tragödie zuzuwenden, sind nicht von Erfolg gekrönt. Bemerkenswert aber ist vor allem der Vers hinsichtlich seiner Selbsteinschätzung als tragischem Dichter: *huic operi quamlibet aptus eram*. Ovid hat also keine Zweifel an seiner Eignung, Tragödien zu schreiben – lediglich an der Gelegenheit mangelt es ihm noch. Indes fährt er mit der Absicht fort, zwar weiterhin der Elegie verpflichtet zu bleiben, diese aber nun aus der Perspektive tragischer Frauengestalten aus epischen Stoffen schreiben zu wollen: Die Idee der *Heroides*. Und in der Tat listet er sodann einige der Briefe, die sich tatsächlich in diesem Korpus wiederfinden: Penelope an Odysseus, Phyllis an Demophoon, Oenonoe an Paris, Canace an Macareus, Hypsipyle bzw. Medea an Iason, Phaedra an Hippolytus, Ariadne an Theseus, Dido an Aeneas und Sappho an Phaon.[222] Sein Bestreben, episch oder tragisch zu dichten, wird also zunächst der Form nach noch in der Elegie verbleiben müssen. Dass dies keinesfalls einen dem Genre unpassender Stoff bzw. umgekehrt eine dem Stoff unangemessene Gattungswahl darstellt, bemerkt Ovid in einer weiteren Wendung an Macer im Abschluss des Gedichts: Die Liebe nämlich sei durchaus auch

[220] Curley (2013), 47-9, spekuliert, dass es sich hier nicht allgemein um das Genre Tragödie, sondern *eine* konkrete Tragödie handeln könnte: Entweder die *Medea* oder eine andere, völlig unbekannte. Erstere wäre zeitlich hier nicht einzuordnen und dafür, dass Ovid mehr als eine explizite Tragödie verfasst haben sollte, gibt es sonst keine Anhaltspunkte. Curley verwest auch auf Hinds (1993), 31, Anm. 49, der sich gegen eine Lesung als Hinweis auf ein konkrete Schaffensperiode ausspricht und die Passage eher allgemein verstanden wissen will. Dieser Deutung schließe ich mich an, wende allerdings gegen Curley ein, dass man deswegen *tragoedia* hier trotzdem nicht großschreiben müsste: Im Gegensatz zu *Am.* 3.1 ist es ja immer noch ein abstraktes Konzept und keine Allegorie.
[221] Mit der *domina iniqua* ist freilich die Elegie gemeint: *iniqua* bezieht sich hierbei auf die beiden ungleichen Versfüße. Eine besonders bildliche Darstellung wird in der Allegorie der Elegie in *Am.* 3.1. folgen, wo diese tatsächlich zwei unterschiedlich lange Beine besitzen wird (s.u.).
[222] Damit sind zehn der fünfzehn Einzelbriefe abgedeckt. Nimmt man noch die Verse 37-8 hinzu, die sich inhaltlich eher auf das Epos des Macer beziehen, ergibt sich noch der Einzelbrief von Laodamia an Protesilaus und vor allem das Briefpaar zwischen Paris und Helena – was für die Authentizität dieses Briefpaares sprechen würde. Die Besprechung der Echtheitsfrage würde in dieser Arbeit aber zu viel Raum einnehmen und ist ihr wenig dienlich, darum sei an dieser Stelle nur auf die kritischen Auseinandersetzungen bei Lingenberg (2003) und die darauf replizierenden Rezensionen von Richmond (2003) und Rosati (2005) verwiesen. Ich halte mich in dieser Frage an die Einschätzung Holzbergs (1997), 79-80, und (2024), 10-4, wonach grundsätzlich von Authentizität auszugehen wäre.

in der epischen Dichtung beheimatet und auch Macer werde sich bald in martialische, bald in erotische Diskurse in seiner Dichtung wagen.[223] Hier begründet Ovid die Rechtfertigung epischer Stoffe in der Liebesdichtung bzw. erotischer Stoffe in der epischen Dichtung durch die wechselseitige Austauschbarkeit – eine entscheidende Stelle für das Konzept der „Gattungsmischung" bzw. des *generic enrichment*: Beide Genera können sowohl als ‚host-' als auch ‚guest-genre' auftreten. Dass sich das ebenso für die Tragödie ergibt, wird Ovid an der zweiten Stelle argumentieren, an der er explizit über dieses Genre in seiner Dichtung spricht.

Die zweite dieser drei Instanzen wäre nun in *Am.* 3.1 zu finden, wo Tragödie und Elegie als Allegorien auftreten. Diese werde ich aber erst als dritte besprechen, da sich thematisch zunächst eine Besprechung der Stelle in *Tr.* 2.381-412 an dieser Stelle besser einfügt: Hier nämlich erfolgt die erwähnte Rechtfertigung des Einsatzes erotischer Stoffe in der Tragödie bzw. die vom Dichter postulierte Untrennbarkeit dieser Stoffe vom tragischen Genre:[224]

omne genus scripti grauitate tragoedia uincit:

haec quoque materiam semper amoris habet. (Ov. *Tr.* 2.381-2)

Die Tragödie übertrifft jedes literarische Genre an Ernsthaftigkeit:

Und auch sie behandelt stets erotische Stoffe.

Die Tragödie ist für Ovid also generell eine „Trägersubstanz" für *materiam […] amoris*: Um diesen Standpunkt, der sich doch merklich von den Tragödiendefinitionen bei Aristoteles oder Horaz abhebt, anhand anschaulicher Beispiele zu verdeutlichen und zu untermauern, lässt Ovid in den folgenden 24 Versen eine zwar sehr umfassende, aber zumindest seiner eigenen abschließenden Beurteilung zufolge keineswegs exklusive Liste an Instanzen folgen, in denen Liebe ein zentrales Handlungselement in der Tragödie ist – woraus sich auch eine explizite Liste ergibt, welche Stoffe Ovid selbst als inhärent tragisch empfindet: Hippolytus und Phaedra; Canace und Macareus; Pelops und Hippodamia;[225] Medea; Philomela, Procne und Tereus; Thyestes und Atreus; Scylla (die Tochter des Nisus); Electra, Orestes, Clytaemnestra und

[223] Vgl. *Am.* 2.28.35-6 sowie 39-40.

[224] Es handelt sich bei Ov. *Tr.* 2 um eine Verteidigungsrede gegenüber Augustus, also rhetorisch gesprochen zwangsweise um eine parteiische und einseitig akzentuierte Darstellungsweise, die mit Hyperbeln nicht geizt. Dennoch lässt sich eine Poetik der Gattungsmischung daraus ableiten, wobei hier die Dichotomie von ‚host-' und ‚guest-genre' zwischen Elegie und Tragödie besteht. Zur hyperbolischen Argumentation in diesen Versen vgl. Ingleheart (2010), 307-9.

[225] Einige der hier gelisteten Namen nennt Ovid nicht explizit, sondern umschreibt lediglich ihren Mythos, so u.a. Pelops und Hippodamia. Ich verwende dennoch die normierte latinisierte Schreibung der Namen, um den Gebrauch der Figuren in lateinischer Literatur zu verdeutlichen. Zur Schreibung von Namen siehe Einleitung, IV.

Aegisthus; Bellerophon und die Gattin des Proetus; Hermione; Atalante; Cassandra; Danae; Andromeda; Semele; Haemon und Antigone; Alcmene; Alcestis und Admetus; Theseus; Protesilaus und Laodamia; Iole, Deianira und Hercules; Deidamia und Achilles; Hylas; Ganymedes. Dieser durchaus beachtlichen Liste an von Ovid explizit als für die Tragödie geeignet empfundenen Stoffen lässt er den Kommentar folgen:

Tempore deficiar, tragicos si persequar ignes,

uixque meus capiet nomina nuda liber. (Ov. *Tr.* 2.407-8)

Mir fehlt die Zeit, um tragische Liebesgeschichten aufzulisten,

und mein Buch wird kaum die bloßen Namen fassen.

Es gäbe also wohl noch weitere Stoffe, die diesem von Ovid angelegten Kriterium genügen würden – er sieht nur weder Möglichkeit noch Anlass, sein ohnehin schon sehr extensives *name-dropping* weiterzuführen: Seinen Standpunkt hätte er ohnehin auch schon mit weniger Beispielen deutlich unterstrichen. Für fast alle von Ovid hier gelisteten Namen kennen wir Tragödien, in denen die mythischen Figuren vorkommen bzw. die zentralen Charaktere sind, zur Veranschaulichung sei pro genannter Figur bzw. Gruppe nur je eine Tragödie genannt:[226] Eur. *HS*; Eur. *Aiolos* (5.13a-41)[227]; Soph. *Oinomaos* (4.471-7); Eur. *Med.*; Soph. *Tereus* (4.581-595b); Soph. *Thyestes* (4.247-69); Aesch. *Or.*; Eur. *Bellerophon* (5.285-312) bzw. Eur. *Stheneboia* (5.661-71); Eur. *Andr.*; Aesch. *Atalante* (3.136-7); Aesch. *Ag.*; Eur. *Danae* (5.316-30a); Eur. *Andromeda* (5.114-56); Aesch. *Semele/Wasserträgerinnen* (3.221-4); Soph. *Ant.*; Aesch. *Alkmene* (3.12); Eur. *Alc.*; Eur. *Theseus* (5.381-90); Eur. *Protesilaos* (5.646a-57); Soph. *Trach.*; Soph. *Skyrioi* (4.553-61). Die einzigen Namen, für die sich zumindest bei den attischen Klassikern keine Vorbilder in überlieferten Stücken, Titeln oder Fragmenten finden, sind Scylla, die Tochter des Nisus; Hylas; und Ganymedes. Zumindest von Scylla heißt es allerdings im entsprechenden Lemma des *Neuen Pauly*: „Der Mythos war bei den Tragikern beliebt (Ov. trist.

[226] Ich nenne hier nur Bearbeitungen von griechischen Dramatikern. Zwar gibt es für viele dieser Titel auch römische Tragödien, diese sind allerdings in der Regel zum einen ohnehin nicht vollständig erhalten und zum anderen für gewöhnlich Bearbeitungen einer griechischen Vorlage. Für einen Überblick über römische Tragödien von Naevius bis Accius empfiehlt sich immer noch die Einführung von Fantham (2005). Für die Werke des Pacuvius gibt es von Schierl (2006) einen neueren Kommentar zu den Fragmenten. Für einen Überblick über die Bedeutung der römischen Tragiker für die Dichtung Ovids siehe Curley (2013), 21-9.

[227] Bei verlorenen bzw. nur fragmentarisch erhaltenen Tragödien wird jeweils der volle Titel ausgeschrieben und in Klammern die Nummer in *TrGF* (N^2) angegeben. Einen guten Überblick über alle nur fragmentarisch erhaltenen Tragödien liefert Wright (2019), der jedem der drei attischen Tragiker je ein Kapitel widmet und dabei kurz auf Genese und Inhalt jedes der nicht vollständig überlieferten Werke eingeht sowie eingangs stets eine allgemeine Einführung zum generellen Schaffen des jeweiligen Tragöden bietet.

2,393-395) und wurde auch als Mimos gestaltet (Lukian. de saltatione 41)." Dort findet sich aber eben auch nur die Behauptung Ovids für die Beliebtheit bei den Tragikern an der hier genannten Stelle, woraus sich ein gewisser Zirkelschluss ergibt. Die von Lukian[228] erwähnte Bearbeitung ist indes kein Mimos, sondern ein Pantomimus: Lukian zählt diverse mythische Stoffe auf, die von Pantomimen getanzt wurden – und solche Darbietungen dürfte Ovid zweifelsfrei gekannt haben;[229] jedenfalls aber zeigt die Aufführung die Bühnenfähigkeit des Mythos.[230] Auch unter den römischen Tragödien ist kein Titel erhalten, der auf eine Tragödie schließen ließe, die Scylla bzw. Nisus, Hylas oder gar Ganymed zum Protagonisten machen oder in der eine der genannten Figuren auch nur persönlich auftreten würde: Ihre Eignung für die Tragödie bleibt somit zumindest in der Praxis unbelegt. Wie aber bereits oben erwähnt, würde eine knappere Liste auch ausreichen, um Ovids Punkt zu untermauern: Liebesverhältnisse stellen in der Tat zumindest ein häufiges und dadurch geeignetes Handlungselement in der Tragödie dar. Etliche dieser Episoden bearbeitet Ovid später auch in seinen *Metamorphosen*: Hippolytus tritt lediglich als Virbius nach seinem Tod auf; an die Stelle von Macareus und Canace tritt in *Met.* die Episode von Byblis und Caunus – Canace beschränkt sich auf einen Brief in *Her.*; Medea nimmt einen Gutteil des siebenten Buches ein; Tereus, Procne und Philomela treten im sechsten auf; Atalante ist im achten und zehnten Buch auffindbar; Danae und Andromeda im fünften; Semele im vierten; Theseus im siebenten; Protesilaos wird wiederum nur in *Her.* bearbeitet; Iole, Hercules und Deianira treten im neunten Buch der *Met.* auf; Ganymed findet sich im zehnten und Scylla, die Tochter des Nisus, im achten Buch.[231] Somit ist das Narrativ um Hylas das einzige, das Ovid zwar in dieser Liste erwähnt, aber nicht selbst in irgendeiner nennenswerten Form bearbeitet und das auch keine bekannte Behandlung durch einen Tragiker erfahren hat.

[228] Die Authentizität von *De saltatione* ist in der Forschung wiederholt angezweifelt worden, vgl. Bieler (1894); Robertson (1910); Anderson (1977). Da sich diese Meinung jedoch noch nicht vollständig durchgesetzt hat, halte ich mich einstweilen daran, das Werk als authentisch zu betrachten.

[229] Vgl. hierzu die beiden wichtigen Beiträge von Lada-Richards (2013) und (2016), die sich mit der Bedeutung des Pantomimus für Ov. *Met.* auseinandersetzen. Leider kann auf den Pantomimus in dieser Arbeit nicht näher eingegangen werden, vgl. Anm. 218.

[230] Zur Bühnenfähigkeit der bei Lukian *De saltatione* genannten Mythen bzw. des Pantomimus im Verhältnis zur Tragödie überhaupt vgl. Lada-Richards (2007), bes. 79-103 und 163-73.

[231] Von Ovid dementsprechend nicht behandelt oder gar erwähnt werden aus dieser Auflistung in *Tr.* 384-408 Pelops, Atreus und die Charaktere aus der Orestie, Bellerophon, Hermione, Cassandra, Antigone und Haemon, Alcmene, Alcestis und Hylas. Pelops und seine Nachkommenschaft kommen zwar in *Met.* kaum bis gar nicht vor, der Tantalidenfluch spielt aber durchaus eine nicht unwesentliche Rolle, etwa bei Niobe im sechsten Buch. Bellerophons Schicksal mit Stheneboea folgt dem Potifar-Motiv aus der Bibel und findet sich in *Met.* bereits im Hippolytus/Virbius-Narrativ. Die typischen griechischen Frauenrollen aus der Tragödie treten nicht auf.

Die vier Verse, die an dieses explizite Qualitätskriterium der Tragödie bei Ovid anschließen, beschäftigen sich mit einer gewissen *licentia*, die Ovid in der Tragödie zulässig findet und die einen krassen Gegensatz zu einer Forderung in Hor. *AP* darstellt:

Est in obscenos commixta tragoedia risus
multaque praeteriti uerba pudoris habet.
Nec nocet auctori, mollem qui fecit Achillem,
infregisse suis fortia facta modis. (Ov. *Tr.* 2.409-12)

Es gibt auch Tragödien, die unzüchtige Witze enthalten
und etliche Worte abgelegter Scham.
Außerdem ist es dem Tragödiendichter nicht abträglich, der Achill sanft gemacht
und dadurch Heldentaten in seinen Versen entkräftet hat.

Mit den Tragödien, die eine unflätige Ausdrucksweise enthalten, dürfte Ovid sich auf Satyrspiele beziehen,[232] unterscheidet sich aber wesentlich von den Ansprüchen des Horaz, der zwar ebenso die Einführung des *iocus* in die Tragödie als wünschenswerte *nouitas* betrachtet, dabei allerdings derbe Sprache und heruntergekommene Heroen ablehnt.[233] Auffallend ist vor dem Hintergrund der *AP* besonders das Beispiel des effeminierten Achill: Denn gerade bei der Forderung nach Konsistenz der Charaktere in ihren wesentlichen Eigenschaften[234] nennt Horaz als explizites erstes Beispiel einen Achill und dessen unbedingte Qualitäten, die ihn als Achill auszeichnen und erkennbar machen: *impiger, iracundus, inexorabilis, acer/iura neget sibi nata, nihil non arroget armis* (Hor. *AP* 121-2). Für Ovid hingegen ist die Gestaltung eines Achill, dessen Charakter mit dem aus der *Ilias* bekannten kaum etwas gemein hat, eine Bereicherung seitens des Autors. Ganz anders dagegen Horaz, der auch im Kontext der Satyrspiele die Pervertierung bekannter Heroen untersagt, explizit aber vor allem deren Darstellung als großsprecherische Trunkenbolde,[235] weniger hingegen die Änderung eines *acer Achilles* in einen *mollis Achilles* – eine solche Änderung könnte sich auch

[232] Vgl. Ingleheart (2010), 324. Dort finden sich auch nähere Ausführungen über konkrete Instanzen, auf die Ovid möglicherweise an dieser Stelle anspielt, so u.a. Soph. *Achilleos Erastai*, das ein wahrscheinliches Vorbild darstellt, zumal direkt im Anschluss ein effeminierter Achill angesprochen wird.
[233] Vgl. die Ausführungen am Ende von Kapitel 1.2.2 zum Satyrspiel bei Hor. *AP.*
[234] Dass man zwar neue Stoffe erfinden bzw. alte Stoffe neu auflegen kann, unterstützt im Wesentlichen auch Aristoteles in der *Poetik* (1451b23): Allerdings muss hierzu der Kern des Wesens des Mythos unverändert bleiben (1453b22). Vgl. auch die Ausführungen von Brink (1971), 198.
[235] Vgl. Hor. *AP* 227-30.

für Horaz als akzeptabel oder vielleicht sogar willkommen ausnehmen (nicht jedoch die Verwendung unziemlicher Sprache). Die Behandlung des tragischen Genres in *Tr.* 2.381-412 lässt jedenfalls sehr eindeutige Rückschlüsse auf qualitative Anforderungen Ovids an die Tragödie zu, allen voran die Interpretationen, dass eine Liebesgeschichte als zentrales Element wesentlich für ihre Handlungsgestaltung ist. Dass eine Tragödie dieses Motiv hingegen *semper* enthalten muss, also dies ein unbedingt notwendiges Handlungskriterium ist, darf meines Erachtens getrost als Hyperbel verstanden werden.[236] Freilich präsentiert Ovid im Anschluss eine gewaltige Menge tragischer Stoffe, die mehr oder weniger eine Liebesthematik enthalten: Dass es hingegen keine Tragödie gibt, die eine solche nicht enthält, ist dadurch noch keineswegs gezeigt. Im „praktischen" Teil der vorliegenden Arbeit wird indes noch stärker auf Ovids Bearbeitung der genannten Stoffe eingegangen werden – dass er diese Stoffe in *Tr.* listet, ist jedenfalls zum einen ein wichtiger Hinweis, welchen expliziten Stoffen die philologische Aufmerksamkeit gelten sollte; zum anderen, welche Art von Stoffen Ovid generell als tragisch empfindet, und auch, wie er die Tragödie allgemein empfindet: nämlich als ein Genre, dass *omne genus scripti grauitate […] uincit* – das erhabenste aller literarischen Genera.

In *Am*. 3.1 tritt schließlich die Tragödie selbst als Allegorie auf[237] und will den Dichter nun endlich in ihre Dienste nehmen, nachdem er schon in *Am.* 2.28 von Amor daran gehindert wurde, sich ihr zuzuwenden. Sie muss allerdings erneut eine Vertröstung hinnehmen: Der Dichter bedingt sich dieses Mal höchstpersönlich einen Aufschub zugunsten der Elegie aus, ehe er sich der Tragödie zuwenden will, und das mit einer recht kuriosen Begründung:

altera me sceptro decoras altoque cothurno;
iam nunc contacto magnus in ore sonus.
altera das nostro uicturum nomen amori,
ergo ades et longis uersibus adde breuis!
Exiguum uati concede, Tragoedia, tempus:
tu labor aeternus; quod petit illa, breue est. (Ov. *Am.* 3.1.33-8)

Du einerseits schmückst mich mit Szepter und hohem Kothurn;
schon jetzt ist erhabener Klang durch die Berührung in meinem Munde.

[236] Und so auch Ingleheart (2010), 307.
[237] Der Ort, an dem der Dichter zunächst die Elegie trifft und an den gleich darauf die Tragödie hinzutritt, besitzt eine frappierende Ähnlichkeit mit dem Hain und der Höhle im Tal Gargaphie in *Met.* 3.155-62, wo Actaeon Diana im Bad sehen sollte. Zur Bedeutung dieser Ähnlichkeit siehe meine Ausführungen zu Actaeon in Kapitel 4.1.

Du andererseits verleihst meiner Liebe einen Siegertitel,

bleib also und hänge kurze Verse an lange an!

Ein kleines bisschen Zeit, Tragödie, gestehe dem Dichter zu:

Du bist ja ewiger Aufwand; was sie verlangt, ist kurz.

Der Dichter bringt hier also keineswegs einen ästhetischen Einwand oder einen, der sich auf seine Eignung für bald dieses, bald jenes Genre bezieht (oder seinen vermeintlichen Mangel daran, einem so erhabenen Genre gerecht zu werden), sondern allein die Kurzweiligkeit beim Verfassen elegischer Dichtung ist ihm Grund genug, die Tragödie auf einen späteren Zeitpunkt zu vertrösten. Weiterhin sollte es Ovid also nicht vergönnt sein, seinen *cursus litterarum*[238]auf die „nächste Stufe" zu heben und endlich die Elegie hinter sich zu lassen, um sich einem „erhabeneren" Genre zuzuwenden. Allerdings wird er nicht durch äußere Einflüsse davon abgehalten, sondern entscheidet sich selbst für eine Fortsetzung seiner elegischen Karriere – dieser wird er erst im letzten Gedicht der *Amores* (nämlich 3.15) eine endgültige Absage erteilen, und zwar in einer Formulierung, die eine starke Ähnlichkeit zur Aufforderung der *Tragoedia* aus *Am.* 3.1, Ovid möge doch endlich Erhabeneres dichten, besitzt:

corniger increpuit thyrso grauiore Lyaeus,

pulsanda est magnis area maior equis. (Ov. *Am.* 3.15.17-8)

tempus erat thyrso pulsum grauiore moueri,

cessatum satis est – incipe maius opus! (Ov. *Am.* 3.1.23-4)

Die Tragödie ist für also nicht nur ein *labor aeternus*, welchen anzutreten er sich zunächst zugunsten eines zugänglicheren Genres ziert, und damit offensichtlich hinsichtlich ihres Umfanges deutlich größer als die Elegie,[239] sondern auch ihr Status ist erhabener: Der *thyrsus* ist *grauior*, sich ihr zu widmen ist ein *maius opus*, das in einer *area maior* ausgeführt werden muss. Curley (2013) weist darauf hin, dass Ovid bei der Verabschiedung von der Elegie zugunsten der Tragödie in *Am*. 3.15.18 zusätzlich zur metaphorischen Doppeldeutigkeit von

[238] Der Terminus in Anlehnung an den *cursus honorum* stammt von Barchiesi/Hardie (2010), 65. Zur Anwendung auf Ovids literarische Karriere siehe Curley (2013), 30-7.

[239] Griechische Dramen haben in der Regel mindestens 1.000 Verse, Eur. *Or.* hat sogar 1693 Verse und gehört damit zu den längsten erhaltenen Tragödien. Zum Vergleich: Das gesamte erste Buch der *Amores* umfasst 778 Verse und keines erreicht die 1.000. Curley vermutet für Ovids *Medea* eine Länge von mindestens 1.000 Versen „and perhaps more", wobei er sich dabei auf die durchschnittliche Länge der Tragödien Senecas bezieht (vgl. Curley (2013), 41).

grauior und *maior* auch noch das Wagenrennen als Metapher für seine Karriere bzw. seinen *cursus litterarum* gebrauche: „This new, tragic phase of his *cursus litterarum* will require large horses to progress within its larger boundaries."[240] Nach der Elegie kann sich Ovid also nun endlich der Tragödie zuwenden und somit ihrem Anspruch an ihn, *nunc habeam per te Romana Tragoedia nomen* (Ov. *Am.* 3.1.29), gerecht werden.

Das ist freilich ein äußerst gewagt formulierter Anspruch, suggeriert er doch, dass die Tragödie erst durch Ovid zu ihrem vollen Ansehen gelangen würde. Man darf allerdings nicht annehmen, Ovid sei sich seiner tragischen Vorgänger nicht bewusst gewesen und meine nun deshalb, gleichsam als Archeget der römischen Tragödie auftreten zu können: Das ist mitnichten der Fall. Vielmehr war es zu Ovids Lebzeiten bereits längst üblich geworden, dass kaum mehr neue Stoffe auf die Bühne gebracht wurden, sondern nur noch altbekannte immer wieder neu aufgeführt wurden:[241] Der letzte große römische Dramatiker vor Ovid war Accius und wenngleich dieser sich noch als höchst produktiver Tragödiendichter erwiesen hat, so kam die römische Tragödienproduktion nach ihm gewissermaßen zum Erliegen.[242] Nach ihm kennen wir noch drei Werktitel von Julius Caesar Strabo (dem Onkel des späteren Diktators), der sogar Mitglied des *Collegium* wurde und dessen Stücke höchstwahrscheinlich auch noch aufgeführt worden, jedoch (zumindest nach der Einschätzung Ciceros[243]) eher von dilettantischer Qualität gewesen sein dürften: Allerdings könnte man möglicherweise dem Politiker Strabo stilistisch die Innovation zugutehalten, auch selbst eine Art *generic enrichment* betrieben und seine zweifellos hervorragenden Kenntnisse der Rhetorik in seinen Dramenstil einfließen lassen zu haben[244] – eine Praxis, die sich später im römischen Drama fortgesetzt haben dürfte und die wir besonders in den Dramen Senecas in ihrer Umsetzung bezeugen

[240] Curley (2013), 39. Er bezieht sich hierbei auf Ausführungen, die sich bei Cheney (2002), 8, finden, der ebenfalls eine vergleichbare Karriere-Metapher bei Vergil findet: Dieser verwendet sie zu Beginn des dritten Buches der *Georgica* im Kontext seiner literarischen Reflexionen über Innovation in der römischen Literatur (die Metapher findet sich in Verg. *Georg.* 3.18). Eine ausführlichere Besprechung der von Ovid gebrauchten Metapher geben Barchiesi/Hardie (2010), 62.

[241] Vgl. Anm. 217.

[242] Curley (2013), 31: „The death of Accius (between 90 and 80 BCE) marks the end of an epoch. Although revivals of both Greek and Roman tragedies were common at the *ludi*, and although new tragedies continued to be written, professional interest in the genre seems to have declined" (Kurisivierungen im Original). Für einen guten Überblick über das Wesen der Tragödie im Rom der späten Republik siehe Curley (2013), 31-3, und Beacham (1991), 125-7.

[243] Vgl. Cic. *Brut.* 48.177 und *De Orat.* 3.8.30.

[244] Vgl. Beacham (1991), 126, der in diesem Zusammenhang von „‚cross-fertilization' between oratory and theatrical rhetoric" spricht, die laut ihm auf eine wachsende Bedeutung des Theaters qua Erweiterung politischen Handelns und Ausdrucks hinweist.

können.[245] Trotz dieses innovativen Verdienstes Strabos, das möglicherweise keinen unwesentlichen Einfluss auf die Art des Fortbestands der römischen Tragödie hatte, befand sich vor allem die Bühnenproduktion im ersten vorchristlichen Jahrhundert in Rom im Niedergang: Aufführungen von neuen Stücken waren kaum mehr zu erwarten. Gebildete Römer[246] wie Marcus Tullius Cicero oder sein Bruder Quintus haben sich als Stilübungen an Übersetzungen und Adaptationen attischer Tragödien versucht, was jedoch kaum als ernsthafter Versuch dramatischer Komposition gelten darf, sondern eher als gelehrte Spielerei. Soweit man den Kaiserviten Suetons Glauben schenken darf, stellte Gaius Julius Caesars Adaptation des sophokleischen *Oidipous Tyrannos* in jungen Jahren erstaunlicherweise die erste für uns fassbare römische Bearbeitung dieses doch sehr bekannten Stoffes dar, war aber, wenn überhaupt für die Aufführung, so zumindest nicht für die Ewigkeit bestimmt – Augustus ließ es später konfiszieren und unterdrückte auch die Verbreitung eines von ihm selbst komponierten *Ajax*, der für uns daher auch nicht mehr fassbar ist.[247] Einer der Zeitgenossen Ovids, die sich als Tragödiendichter betätigt haben, war L. Varius Rufus, der sich mit einem *Thyestes* hervorgetan hat, der zu Ehren der Siegesfeierlichkeiten anlässlich der Schlacht von Actium im Jahr 29 BCE aufgeführt wurde – Tacitus und Quintilian haben das Stück jedenfalls gelobt; gemäß dem Urteil Quintilians (*Inst.* 10.1.98) dürfte es sogar griechischen Vorbildern in nichts nachgestanden haben – und ähnliches Lob kommt auch Ovids *Medea* zu.[248]

Im Allgemeinen befand sich also zur Zeit des Entstehens des dritten Buches der *Amores*[249] die römische Tragödie nicht unbedingt in einer Hochphase: Vor dem Hintergrund

---

[245] Zu Stil und Ausdruck in Senecas Tragödien bieten die Beiträge von Schubert (2014) und von Albrecht (2014) eine hervorragende Einführung. Auf den Einfluss der Rhetorik als expliziter Disziplin auf die Dramen Senecas geht von Albrecht (2014), 715-6, besonders genau ein – und unterstreicht dabei auch die Bedeutung, die Ovids Ausdruck für Seneca hatte: „Among Senecas's linguistic and stylistic models, Ovid takes a place of honor."

[246] Vgl. Curley (2013), 32: „[…] the same period saw rising interest in tragedy among the aristocracy, such that the genre seems to have become a gentrified ‚prestige business'." Curley verweist hierbei auf die Prägung des Begriffs „prestige business" durch Boyle (2006), 143, der damit die Auffassung der Tragödienproduktion ab der „Gentrifizierung" durch Accius bis hin zu Seneca bezeichnet.

[247] Vgl. Suet. *Caes.* 56 und *Aug*. 85.

[248] Vgl. hierzu die Ausführungen bei Beacham (1991), 126. Zu Ovids *Medea* s.u. Kapitel 1.3.2.

[249] Wenn man den anfänglichen vier Versen des ersten Buches der *Amores* Glauben schenkt (wie es in der Forschung eigentlich einhellig getan wird), handelt es sich bei den überlieferten Gedichten um eine Zweitauflage in drei Büchern, während die Erstauflage noch fünf Bücher umfasste. Die relative Werkchronologie ist immer Streitthema gewesen, es hat sich aber eine gewisse Einigung auf die Abfolge *Amores* (fünf Bücher), *Medea*, *Heroides*, *Ars amatoria* 1 und 2, *Amores* (drei Bücher) eingestellt, der ich auch hier folge. Curley (2013), 19, Anm. 1, gibt einen kurzen Überblick über die divergierenden Meinungen zur Datierung. Das dritte Buch ist also deutlich *nach* der *Medea* kompiliert worden, seine Inhalte sind aber schon vorher komponiert worden: „[…] *Amores* 3 – which now belong to the collection's second edition […], but which had been part of the original, five-book edition […]", Curley (2013), 38.

dieser literarischen Entwicklungen nimmt sich der Anspruch *nunc habem per te Romana Tragoedia nomen* vielleicht immer noch nicht unbedingt bescheiden, aber doch jedenfalls deutlich realistischer aus. Ovid verfolgte damit offensichtlich das Ziel, der *Romana Tragoedia* zu einem gewissen Wiedererstarken zu verhelfen, was möglicherweise gar kein so weit hergeholter Anspruch gewesen sein könnte: Der Beginn der augusteischen Alleinregierung war von großer Bautätigkeit geprägt – auch an Theatergebäuden. Zum einen ließ Augustus das Theater des Pompeius aufwendig restaurieren, aber auch neue Gebäude entstanden, wie etwa das noch größere Theater des Marcellus oder auch das ein wenig kleinere Theater, das L. Cornelius Balbus stiftete.[250] Eine gewisse Armut an Tragödiendichtern gepaart mit einem gewissen Reichtum an neuen oder zumindest generalsanierten und in neuem Glanz erstrahlenden Aufführungsorten könnte durchaus kein ganz fruchtloser Boden für die Bemühungen um ein Wiedererstarken der Tragödie gewesen sein – und könnte erklären, warum Ovid sich diesem Anspruch selbst gewachsen sieht, wo doch andere Literaten vor ihm daran gescheitert sein dürften.[251]

Sehr wahrscheinlich aber waren es diese Umstände, die Ovid mit dem ausreichenden Selbstvertrauen ausgestattet haben, mit einer Tragödienproduktion erfolgreich zu sein und so seinen *cursus litterarum* voranzutreiben und auf den Elegiker den Tragiker folgen lassen zu können: Seine grundsätzliche Befähigung zum Dichten von Tragödien hat er bereits in *Am.* 2.18.14 (*et huic operi quamlibet aptus eram*) expliziert und nun waren auch die äußeren Umstände hinreichend günstig, um sich an die Komposition einer eigenen Tragödie zu wagen.[252]

---

[250] Für die Entstehungszeiten und Beschaffenheiten der römischen Theatergebäude, siehe Richardson (1992) unter den jeweiligen Lemmata.

[251] Curley (2013), 38, bemerkt zu Ovids Anspruch aus dem Mund der *Tragoedia*-Allegorie: „This is a bold formulation. Even while it supports the theory that tragedy was no longer what it had been, it suggests the age will begin with Ovid, *despite the efforts of poets like Varius and Pollio*." (Kursivierungen von mir). Obwohl auch Curley die realpolitischen und architektonischen Umstände des frühaugusteischen Roms kennt und sogar in Einklang mit der Theorie Boyles (2006), 167, bringt, die *Medea* sei möglicherweise als eine Art Einweihungsstück für ein solches Theater konzipiert gewesen, unternimmt er keine Erklärungsversuche, dass „poets like Varius and Pollio" womöglich zwar die künstlerische Befähigung für ein Wiedererstarken der Tragödie hatten, es ihnen aber schlicht an den ökonomischen Mitteln bzw. politischen Umständen für eine vollständige Umsetzung eines solchen Vorhabens gemangelt hat.

[252] An dieser Stelle sei nur kurz ein älterer Artikel von Nikolaidis (1985) erwähnt, in dem u.a. die Vermutung aufgestellt wird, der Verlust der *Medea* „may not be quite accidental, but may have some connection with its general merit in comparison with the rest of his poems" (383-4), da es ja ein Frühwerk und entsprechend mindere Qualität erwartbar sei. Ebenso wird darin angezweifelt, dass Ovid tatsächlich über ein Dilemma zwischen Elegie und Tragödie reflektiert oder ein solches auch nur erlebt, sondern die *Medea* nur aufgrund von *peer pressure* verfasst habe und daher später nicht mehr als Tragöde aufgetreten sei. Diese Erklärung halte ich für eine

1.3.2. Ovids einzige Tragödie: Die *Medea*

Wie bereits mehrfach erwähnt ist das wohl markanteste Merkmal der *Medea* Ovids zugleich sein am wenigsten erfreuliches: Sie ist uns bis auf zwei Verse nicht erhalten. Die beiden Verse sind allerdings auch nicht zusammenhängend überliefert, sondern werden jeweils bei anderen Autoren zitiert, allerdings ohne dabei kontextuell auf Ovids *Medea* im Speziellen oder auch nur die (römische) Tragödie im Allgemeinen einzugehen. Das erste Fragment wird dabei von Quintilian in der *Institutio Oratoria* zitiert, wo es im Kontext von Variationen diverser Sprichwörter bzw. *sententiae* aufgeführt wird:

Nam cum sit rectum „nocere facile est, prodesse difficile", uehementius apud Ouidium Medea dicit: „seruare potui – perdere an possim rogas?" (Quint. *Inst.* 8.5.6)

Denn auch wenn „schaden ist einfach, nützen ist schwer" gut dahingesagt ist, drückt es Medea bei Ovid pointierter aus: „Ich konnte retten – und du fragst, ob ich vernichten kann?"

Dieses erste Fragment liefert uns eine Aussage, die – zumindest nach der Angabe Quintilians – von der Figur Medea selbst getätigt wird: Sehr wahrscheinlich stammt sie aus einer gewöhnlichen Dialogszene, wofür das Versmaß (ein jambischer Trimeter) und die direkte Anrede *rogas* an einen Gesprächspartner sprechen: Die Identität des Gesprächspartners ist nicht klar und auch nicht rekonstruierbar. Curley vermutet „a faithless Jason seems to be the most likely addressee", was er mit einer Textstelle aus *Her.* 12.75-6 – dem Brief der Medea an Iason – zu belegen sucht, in der er ein „echo of the fragment" erkennen will:[253] Und in der Tat ist die dortige Aussage der aus dem Fragment der *Medea* überaus ähnlich, indes ist die Gesprächssituation gewissermaßen ins Gegenteil verkehrt. Denn obwohl Medea in ihrem Brief an Iason konsequenterweise die einzige Figur sein kann, die spricht, so verhält es sich gerade an dieser Stelle so, dass sie Iason dessen Aussagen bei ihrem ersten Zusammentreffen in Kolchis vorhält und so gleichsam hier eigentlich Iason sprechen lässt – gleichwohl durch den Filter ihrer Wiedergabe, aber nichtsdestoweniger in direkter Rede. Iason habe sie damals um Hilfe gebeten und angemerkt: *perdere posse sat est […]/sed tibi seruatus gloria maior ero* (Ov. *Her.* 12.75-6). *perdere* erscheint nun in beiden Zitaten in identer Form, *posse* und *seruare* zwar

Übersimplifizierung, die nur die Alleinstellung der *Medea* erklären soll und dafür in Kauf nimmt, Ovid als Dichter generell nicht ernst zu nehmen.

[253] Curley (2013), 41.

als dieselben Lemmata, aber in veränderter grammatischer Form – und ebenso bezieht sich *posse* hier nun direkt nur auf die Möglichkeit des Vernichtens, wohingegen es im *Medea*-Fragment sowohl modal zur Rettung als auch zur Zerstörung aufgetreten ist.

Das Spiel ist also ein mehrfach verschlungenes: Zunächst spricht Medea in der Tragödie ihre Worte zu Iason, später richtet sie sie erneut an Iason, aber in der Figurenrede, wie Iason sie an sie richtet – oder vielmehr gerichtet hat. Zur ständig verschobenen und sich verschiebenden Sprechersituation tritt hier noch die Dimension der diegetischen Chronologie und der Entstehung der Werke hinzu, die die Aussage gleichsam in einem Zeitparadox zu ihrem eigenen Zitat werden lässt. Vor diesem Hintergrund würde ich mich dahingehend Curleys Vermutung anschließen, das Tragödienfragment sei eine an Iason gerichtete Aussage, zumal die Konstellation nicht nur die wahrscheinlichste ist, sondern darüber hinaus auch ein hohes Maß an Kunstfertigkeit einbringt.[254] Alternative Kandidaten – wenn man von denselben *dramatis personae* wie bei Euripides ausgeht[255] – wären wohl sonst noch die Amme oder der Diener, weniger wahrscheinlich wären Aegeus und Creon: Besonders in letzterem Fall dreht sich zwar die gesamte Konversation zwischen Medeia und Kreon in Eur. *Med.* um den Vernichtungswillen Medeias, jedoch ist sich Kreon dessen ja absolut sicher und Medeia versucht ihn nur zu verhehlen – gegenüber Aigeus tritt sie überhaupt als passive und ohnmächtige Person auf, die seines Schutzes bedarf. Da der Diener mit Medeia nicht über ihre Pläne spricht, bliebe ansonsten nur noch die Amme oder der Chor: In beiden Fällen wäre es aber nicht annähernd so sinnvoll, die Rettung anzusprechen, wie gegenüber Iason, sodass nicht nur die kunstvolle Intertextualität, sondern gewissermaßen auch die aristotelische σύστασις τῶν πραγμάτων stark für Iason als Adressaten spricht, denn nur dann gäbe die Erwähnung der Rettung auch den passenden Sinn.

Die zweite überlieferte Textstelle aus der ovidischen *Medea* kennen wir durch die Vermittlung des älteren Seneca, deren Nutzen sich uns heute nicht mehr völlig erschließt: Seneca meint nämlich, Ovid habe sie von Vergil übernommen (der gesamte Kontext der

[254] Curley (2013), 42, verweist in diesem Zusammenhang auch auf eine entsprechende Argumentation in einem Artikel von Hinds (1993), 37-8, die sich in erster Linie gegen ein Argument aus dem Beitrag von Knox (1986b), 211, wendet, wonach gerade der Bezug auf dieses Zitat aus der *Medea* ein Beweis für die Unechtheit von *Her.* 12 sei – eine Beobachtung, die Knox (1986b), 211, Anm. 15, R.J. Tarrant zuschreibt. So sehr ich die Werksausgabe von Tarrant schätze, muss ich diese Deutung doch zurückweisen: Die Authentizität von *Her.* 12 ist nach meiner Auffassung durchaus gegeben, vgl. Anm. 222.

[255] Hilfreich wäre hier eine bessere Kenntnis der *Medea* des Ennius, aber leider ist auch diese nur fragmentarisch auf uns gekommen.

Überlieferung sind dichterische Anleihen) allerdings gibt es in den uns heute vorliegenden vergilischen Texten dieses Zitat nicht:[256]

hoc autem dicebat Gallio Nasoni suo ualde placuisse; itaque fecisse illum quod in multis aliis uersibus Vergiloo fecerat, non subripiendi causa, sed palam mutuandi, hoc animo ut uellet agnosci; esse autem in tragoedia eius: „feror huc illuc, uae, plena deo" (Sen. *Suas*. 3.7)

Dies nämlich gefiel Ovid laut Gallio sehr; und daher habe er damit getan, was schon mit vielen anderen Versen Vergils getan hatte – nicht, um es zu plagiieren, sondern offen eine Anleihe zu nehmen in der Absicht, erkannt zu werden. Es findet sich also in seiner Tragödie. „Ich werde hier- und dorthin gerissen, ach, vom Gott erfüllt."

Medea kann diese Aussage – anders als die erste – nicht in einem Dialog formuliert haben, wofür wiederum dieselben beiden Kriterien ausschlaggebend sind: Zum einen ist das Versmaß hier anapästisch, was stark für ein Lied spricht, zum anderen befindet sich Medea hier offensichtlich in großer Aufregung und dürfte sich möglicherweise sogar über die Bühne bewegen, was für einen Dialog eher ungeeignet wäre. In der Forschung[257] wurde diese Stelle als wahrscheinlich dem letzten großen Monolog Medeas vor der Ermordung ihrer Kinder zugehörig empfunden, was sich durchaus plausibel ausnimmt: Zwar ist die Medeia des euripideischen Vorbildes nicht „enthusiastisch" vor oder während des Kindermordes, aber durchaus in starkem emotionalem Aufruhr – eine Gefühlslage, die Ovid durch die Zuhilfenahme einer scheinbaren oder tatsächlichen Erfüllung durch einen Gott noch weiter gesteigert haben dürfte.[258] Es entbehrt nun nicht einer gewissen Ironie, dass es ausgerechnet die Bearbeitung desselben Stoffes durch den jüngeren Seneca in dessen Tragödie *Medea* ist, in der sich Spuren des ovidischen Verses, der uns nur durch die Überlieferung seines Vaters bekannt ist, ebenso in Medeas Monolog vor dem Kindermord finden:

---

[256] Die Beobachtung von Hinds (1998), 22, ist korrekt: „[…] the well-known passage in which the Elder Seneca discusses the appropriation by Ovid of the Virgilian phrase (not, as it happens, in our texts of Virgil) *plena deo*." Die Phrase lässt sich in keinem uns heute bekannten Text Vergils identifizieren. Curley (2013), 42, Anm. 112, ist hier m.E. etwas zu apodiktisch: Er verweist zwar ebenso auf dieselbe Stelle bei Hinds, meint aber „the phrase is not Vergilian" – ob Seneca (oder Gallio) hier irrt, kann nicht sicher gesagt werden: Die Stelle könnte auch verloren sein. Die Problematik mit verschiedenen Lösungsvorschlägen bespricht ausführlich Feddern (2013), 307-11.

[257] Boyle (2006), 168; Curley (2013), 42.

[258] Auch hier wäre es wiederum nützlich, mögliche römische Tragödien dieses Stoffes zu kennen, um zu beurteilen, ob es nun tatsächlich Ovid war, der diese Innovation vorgenommen oder doch nur aus älteren Bearbeitungen übernommen hat. Manuwald (2013), 117-24, behandelt die römischen Tragöden, die den Medea-Stoff verwendet haben (i.e. Ennius, Pacuvius und Accius), kann aber naturgemäß auch keinen Aufschluss über verlorene Teile geben.

[…] ora quid lacrimae rigant
uariamque nunc huc ira, nunc illuc amor
diducit? (Sen. *Med.* 937-9)

Wieso netzen Tränen mein Gesicht
und wieso zieht mich der Zorn bald hier-,
die Liebe bald dorthin?

Hier wiederum ist Medea wie bei Euripides nicht *plena deo* (zumindest sagt sie selbst nichts dergleichen), aber dennoch befindet sie sich in einem Zwiespalt, was ebenso wie beim ovidischen Vers mit *huc* und *illuc* ausgedrückt wird. Dass auch sonst kein *Enthusiasmos* vorliegt, geht unter anderem auch aus der Gesprächssituation hervor: Während Ovids Medea sich sehr wahrscheinlich in einer Gesangspartie befindet[259] und der anapästische Rhythmus ihren *furor* unterstreicht, werden die Verse bei Seneca wieder in ganz gewöhnlichem Dialog gesprochen und ihr Dilemma zwischen *ira* und *amor* eher mit Bedacht erwogen, als dass die Protagonistin emotional von diesen hingerissen würde. Freilich befinden sich gerade bei Medea Bedacht und Emotion in einem gewissen Missverhältnis: Denn sie tötet letztlich ihre beiden Kinder, obwohl ihr rational bewusst ist, dass sie damit verbrecherisch handelt – sie kann sich dieser Tat aber letztlich trotzdem nicht erwehren. Der Gedanke, das Bessere zu wissen und trotzdem dem Schlechteren zu folgen, tritt ebenso bei Ovid in den *Met.* auf, nur eben bereits in einem anderen Zusammenhang, nämlich beim ersten Auftritt Medeas:

sed trahit inuitam noua uis, aliudque cupido,
mens aliud suadet: uideo meliora proboque
deteriora sequor (Ov. *Met.* 7.19-21)

Doch eine neue Macht umfängt mich gegen meinen Willen und Begierde
und Verstand raten Verschiedenes: Ich sehe das Bessere und heiße es gut,
doch folge ich dem Schlechteren.

Schon aus *inuitam* lässt sich erkennen, dass Medea zunächst zwar widerwillig, aber letztlich doch handeln wird: Hier sind es noch *cupido* und *mens*,[260] zwischen denen Medea sich in

[259] Boyle (2006), 168, bezeichnet dies sehr bildlich als „a deliberative aria just before she kills her children."
[260] Mit Jane Austen könnte man hier an *Sense and Sensibility* denken, die klassisch als *Sinn und Sinnlichkeit*, in neueren Ausgaben jedoch durchwegs korrekter als *Verstand und Gefühl* übersetzt werden. Zum Begriffspaar *mens* und *cupido* vgl. Anderson (1972), 245-6.

einem Dilemma befindet – bei Seneca werden es *ira* und *amor* sein. Zweifellos aber wird sie sich letzten Endes dazu hinreißen lassen, zunächst bei Ovid ihrer *cupido*, dann bei Seneca ihrer *ira* zu folgen. Der Grund dafür ist in den Versen 7.20-1 zu finden: Obwohl Medea ganz genau weiß, dass es vernünftiger (oder in zweiterem Fall liebevoller) wäre, die andere Entscheidung zu treffen, muss sie so handeln, wie sie es letztlich tut. Dieses Konzept der aristotelischen Akrasia wird von Nugent (2008), 155, sehr treffend beschrieben als „a paralysis of the will, in which a moral agent correctly perceives the ‚better' course but fails to act on it."[261] Diese *Lähmung des Willens* ist es, die Ovid Medea in *Met.* 7.20-1 konzise zusammenfassen lässt – indes nicht ohne Vorbild in einer expliziten attischen Tragödie: Denn denselben Gedanken formuliert auch Phaidra in Eur. *HS* 380-1: τὰ χρήστ᾽ ἐπιστάμεσθα καὶ γιγνώσκομεν/οὐκ ἐκπονοῦμεν δέ. Ovid lagert also den tragischen Teil seiner Medea in den *Met.* in andere Teile aus: Nicht der euripideische Plot ist es, der eine tragische Behandlung erfährt – der wird in der Tat sehr kurz in nur vier Versen abgetan – sondern vielmehr andere Stellen, an denen wir Echos der tragischen Medea finden. Dass Ovid den klassischen *Medea*-Plot an dieser Stelle auslässt, weil er ihn ja bereits in einer vollen Tragödie behandelt hat, vermutet schon Currie (1981), 2704: „At Met. 8.1-424 [sic!][262] Ovid gives Medea's story in full except for her expulsion from Corinth and the murder of her children. From this we naturally infer that these last two events had been treated in his tragedy. […] Neither in the ‚Heroides', then, nor in the ‚Metamorphoses' does the poet treat the events which formed the plot of Euripides' ‚Medea', maybe because he had done so in his own tragedy of that name." Ovid vermeidet insbesondere in den *Met.* unnötige Doppelungen oder Wiederholungen von Stoffen und sogar von Motiven: Nachdem er in *Met.* 1.453-567 sehr ausführlich die Jagd Apollos auf Daphne erzählt hat, wird dieselbe Geschichte mit veränderten Namen (sc. Pan & Syrinx) in 1.689-712 zwar intradiegetisch von Mercur begonnen, führt allerdings aufgrund ihrer langweiligen Abgedroschenheit schnell zum Einschlafen des Argus und wird dann nur gerafft vom extradiegetischen Erzähler fertigberichtet. Und eine dritte Instanz dieser Geschichte (Lotis &

[261] Die gesamte Ausführung behandelt Nugent (2008), 155-9, vgl. auch Anm. 115 & 118. Zur Anwendbarkeit dieses Konzept auf das Drama vgl. Arist. *EN* 7.3.8, wozu sich Nugent auch auf S. 157 äußert. Das Verhältnis der Akrasia zur Hamartia habe ich in Kapitel 1.1.4.c bereits behandelt, dort auch die Ausführungen von Vinje (2021) zum Thema.

[262] Hier ist freilich von einem Versehen Curries auszugehen: Die Geschichte Medeas wird im siebenten Buch der *Met.* behandelt und nicht im achten. Dass aber Currie hier ausgerechnet das achte Buch erwähnt, dürfte kein ganz zufälliges Versehen sein, denn die beiden Bücher beginnen sehr ähnlich: Im siebenten trifft Medea auf Iason und hilft ihm aus Liebe gegen ihren Vater – im achten trifft Scylla auf Minos und leistet ihm einen vergleichbaren Dienst. Auf die Parallele wird später noch in Kapitel 6.3 eingegangen werden – wie sich überhaupt Kapitel 6 mit den Konsequenzen von Curries Beobachtung beschäftigen wird.

Priapus) wird in 9.346-8 überhaupt nur noch in drei Versen abgetan. Diesem Anspruch gerecht, unnötige Wiederholungen zu vermeiden, dürfte Ovid also auch das Tragische Medeas an andere Stellen ausgelagert haben: Eine Untersuchung dazu stammt von Paschalis (2015), der diesem Phänomen ein Kapitel mit dem treffenden Titel „Medea through the kaleidoscope: Reflections and refractions of a tragic heroine" gewidmet hat,[263] in dem er u.a. untersucht, auf welche anderen Teile der *Met.* Ovid den klassischen Medea-Stoff aufgeteilt hat – ein Unterfangen, dem sich die vorliegende Arbeit im sechsten und in Erweiterung im siebenten Kapitel widmen wird: Besonders in letzterem wird dann auch stärker der Einfluss untersucht, den die Figur der Phaidra im Speziellen und Eur. *HS* im Allgemeinen auf bestimmte Mythengestaltungen der *Met.* ausgeübt haben dürfte.

Die Synergie zwischen Medea und Phaedra erzeigt sich besonders stark an ihren Dilemmata, wie es auch hier der Fall ist: Wir haben gesehen, dass das beim älteren Seneca überlieferte *Medea*-Zitat Ovids deutlich mit einem Dilemma einhergeht, das sehr wahrscheinlich mit dem bevorstehenden Kindsmord in Zusammenhang steht – darüber hinaus gibt es aber noch weitere solcher Situationen, denen sich Medea ausgesetzt sieht, etwa der zwischen *cupido* und *mens* zu Beginn des siebenten Buches – dies wird abschließend vom extradiegetischen Erzähler noch weiter gesteigert: *dixit et ante oculos Rectum Pietasque Pudorque/constiterant* (*Met.* 7.72-3a). Nun sind es nicht länger nur *mens* und *cupido*, die widerstreiten, sondern *Rectum Pietasque Pudorque*, die letztlich den allegorisierten *Cupido* in die Flucht schlagen – was der *mens* nicht gelungen ist, schaffen nur noch stärkere Emotionen als *cupido*: Während *rectum* moralische Korrektheit allgemein und *pietas* pflichtgemäßes Verhalten gegenüber Familie und Göttern beschreibt,[264] hat *pudor* gleich mehrere Bedeutungen, wie Malisse (2018) unterstreicht:[265]

1. ein Ehrbegriff, der sich sehr eng an Begriffe wie *pudicitia* und *castitas* anlehnt
2. ein Begriff, der Schande oder Schamgefühl meint
3. ein Begriff, der sich auf die Schamteile im Speziellen bzw. weibliche Sexualität im Allgemeinen bezieht

[263] Vgl. Paschalis (2015), 165-313, bes. 170-1. Paschalis nennt zwar Larmour 1990, Newlands (1997), Ciappi (1998), Gildenhard/Zissos (2007) und Curley (2013) als Vorläufer der These, dass manche weibliche Figuren als Doppelungen Medeas angesehen wurden – auf die Argumentation von Currie (1981) geht er aber nicht ein. Das einzige Mal, dass er Curries Beitrag in *ANRW* zitiert, ist im Zusammenhang mit der *Medea* des Ennius.
[264] Vgl. Curley (2013), 145.
[265] Vgl. Malisse (2018), 55.

Die Dichotomie zwischen den ersten beiden Bedeutungen findet sich bereits in einer Erwägung über den Begriff der αἰδώς durch Phaidra in Eur. *HS*:[266]

εἰσὶ δ’ ἡδοναὶ πολλαὶ βίου,
μακραί τε λέσχαι καὶ σχολή, τερπνὸν κακόν,
αἰδώς τε. δισσαὶ δ’ εἰσὶν, ἡ μὲν οὐ κακή,
ἡ δ’ ἄχθος οἴκων. εἰ δ’ ὁ καιρὸς ἦν σαφής,
οὐκ ἂν δύ’ ἦστην ταὔτ’ ἔχοντε γράμματα (Eur. *HS* 383-7)

Es gibt nun viele Freuden im Leben, lange Pläusche und Freizeit – ein unpassendes Übel – und αἰδώς.[267] *Doch deren sind es zwei: Die eine gar nicht übel, die andere eine Belastung für das Haus. Wäre deutlich, was richtig ist, bräuchten zwei Bedeutungen nicht dieselbe Verschriftlichung haben.*

Phaidra fährt dann fort, indem sie beklagt, dass zwar eine Form der αἰδώς durchaus nützlich sei – offensichtlich eine Form, die als „Bescheidenheit“ bzw. „Sittsamkeit“ zu verstehen wäre. Die andere aber bringt Verderben, und das ist die αἰδώς, die man als „Schande“ oder „Schmach“ übersetzen könnte. Dies sind nun offenbar die ersten beiden Formen des *pudor*, die auch Malisse aufzählt. Nun greift aber auch Ovid dieses Dilemma zwischen den beiden αἰδώς aus und lässt Phaedra diese Klage in ihrem *Heroidenbrief* an Hippolytus wiederholen (Ov. *Her.* 4.9-10) – verändert jedoch die Diktion ein wenig: Nicht länger besteht sie nun zwischen *pudor* und *pudor*, sondern vielmehr zwischen *pudor* und *amor*.[268] Der *amor* nun ist schließlich auch wieder eine der beiden Emotionen (neben der *ira*), zwischen denen die Medea Senecas hin- und hergerissen ist: Hier wird sich letztlich die *ira* durchsetzen. Die intertextuelle „Stärke“ der unterschiedlichen Einflüsse ließe sich also wie folgt skalieren: *mens*, *cupido, pudor, amor, ira*. Die geringste Chance auf Erfolg in einem Dilemma, das von aristotelischer Akrasia geprägt ist, hat die *mens*, denn sie ist rein rational und muss folglich das

[266] Für eine ausführliche Besprechung dieses Motivs bzw. seiner Leistungsfähigkeit für das „Entschlüsseln“ des Tragischen an sich (‚decoding tragedy‘) vgl. Curley (2013), 14-8.
[267] Ich lasse den Begriff an dieser Stelle unübersetzt, weil ich ihn in diesem Kontext als *terminus technicus* verwende.
[268] Curley (2013), 146, schaltet hier noch weitere Intertexte zwischen Medea und Phaedra ein: Zum einen die Medeia des Apollonios von Rhodos in dessen *Argonautica*, die zwischen αἰδώς und ἵμερος gefangen ist (Ap. *Ar.* 3.653-4), zum anderen Dido in Verg. *Aen.* 4.54-5, für die erstmals *amor* und *pudor* auftreten, indes noch nicht in einem Dilemma, sondern *amor* als „Ablöser“ des *pudor*. Für die tragischen Qualitäten bei Vergil allgemein, siehe Hardie (2019), zu Dido speziell 336-7. Zur Gestaltung Didos nach tragischen Vorbildern siehe Moles (1984) und (1987), bzw. in jüngerer Zeit Kern (2015); zu Medea im Besonderen als Vorbild, vgl. Schiesaro (2008), bes. 65-70.

Nachsehen haben – sie kann ja definitionsgemäß nicht die schlechtere Entscheidung sein, zu der man sich letztlich widerwillig hinreißen lässt. Dann treten die Emotionen von *cupido* bis *amor* auf, die graduell immer stärkeres Verderben bringen,[269] bis letztlich die *ira* Medea zum Kindermord befähigt – und gewissermaßen auch eine verschmähte Phaidra zum mittelbaren Stiefkindermord, indem sie aus Rache Theseus die Falschinformation zukommen lässt, Hippolytos habe sie bedrängt und sie sich deswegen aus Scham[270] gerichtet. Vor diesem Hintergrund der Akrasia in einer Dilemma-Situation, die Medea durch ihr gesamtes Sein und Werden ständig begleiten und immer wiederkehren, kann sie gewissermaßen als archetypisch für eine tragische Protagonistin betrachtet werden – es nimmt sich also wenig verwunderlich aus, dass der Stoff nicht nur schon vor Ovid von den römischen Tragödiendichtern fleißig bearbeitet wurde,[271] sondern eben auch diesem als der geeignetste erschienen sein dürfte, damit sich die *Romana Tragoedia* durch ihn einen Namen machen kann, wie sie das als Allegorie in *Am.* 3.1 fordert.

Abschließend lässt sich festhalten, dass der Verlust von Ovids *Medea* zwar bedauerlich ist,[272] wir allerdings schon aus nur zwei Fragmenten, die erfreulicherweise doch auf uns gekommen sind, durchaus einigermaßen solide Rückschlüsse bezüglich Ovids tragischer Gestaltung ziehen können: Die Vermeidung sich wiederholender Motive durch die Aufteilung eines Gesamtmotivs auf diverse Mythen, die sich allesamt an einem archetypischen Beispiel orientieren, ist dabei ein besonderer Kunstgriff Ovids. Wir mögen zwar seine einzig explizite Tragödie nicht mehr haben, aber dennoch lässt Ovid hie und da seine persönliche Konzeption des Tragischen anklingen, nicht zuletzt im zweiten Buch der *Tristien*, in dem er – wie für einen Liebeselegiker zu erwarten – *amor* als *das* zentrale Moment in der Tragödie präsentiert und dieses Postulat durch eine ausführliche Liste an tragischen Stoffen untermauert, die sich mehr oder minder um besagten *amor* drehen. Einen *amor*, der sich gerade in der Tragödie selbst dann in Dilemmasituationen als eine der notorischen Positionen wiederfinden wird –

[269] Dass *amor* für Ovid an sich schon ein zentrales Motiv der Tragödie ist, legt er hinreichend in der ausführlichen Passage in *Tr.* 2 dar (siehe oben Kapitel 1.3.1).
[270] Hier wäre also wiederum die αἰδώς das auslösende Moment.
[271] Ennius, Pacuvius und Accius haben jeweils zumindest eine *Medea* gedichtet: Bei Ennius ist unsicher, ob die *Medea exul* von einer anderen *Medea* zu unterscheiden wäre oder ob es sich um dasselbe Stück handelt; vgl. Manuwald (2013), 117-24.
[272] Oder wenn man sich Nikolaidis (1985), 383-4, anschließt, möglicherweise auch nicht, wenn man aus dem bloßen Fehlen in der Überlieferung bereits eine vermutlich mindere literarische Qualität ableiten könnte.

archetypisch und meist (aber nicht notwendigerweise) vom *pudor* kontrastiert:[273] Ein Motiv, das sich letztlich wieder über den Umweg der Phaedra auf Medea zurückführen lässt.

[273] Auch der *pudor* findet bei Ovid noch andere „Dilemmapartner", am häufigsten ist das der *timor*, wie noch in den folgenden Kapiteln zu zeigen sein wird.

Teil I: Götter und Menschen

Der erste Teil des praktischen Hauptteils beschäftigt sich mit Episoden, in denen Götter einen wesentlichen Anteil an tragischen Handlungsverläufen haben bzw. diesen für die Menschen (bzw. sterblichen Figuren) erst herbeiführen: Dies ist auch gewissermaßen in den *Met.* selbst angelegt, da sich die Episoden in den ersten fünf Büchern noch stark um Götterfiguren drehen, ehe diese ab dem sechsten Buchen in den Hintergrund treten. Da sich die Kapitelstruktur annähernd an der intradiegetischen Chronologie bei Ovid orientiert, ergibt sich diese Teilung: Dieser erste Abschnitt, der die Kapitel 2 bis 5 umfasst, wird besonders im letzten Kapitel schon einen Übergang zum zweiten darstellen, der sich in den Kapiteln 6 und 7 ausschließlich menschlichen „Tragödien" widmen wird, ehe im achten Kapitel auch wieder Interaktionen mit Göttern eine Rolle spielen werden – allerdings eine deutlich geringere als in den Narrativen des ersten Hauptteils.

2. Iuppiter ex machina

uicta iacet pietas et uirgo caede madentis
ultima caelestum terras Astraea reliquit. (Ov. *Met.* 1.149-50)

Geschlagen liegt die Frömmigkeit darnieder und vom Mordblut
triefend verlässt Astraea als letzte der Himmlischen die Erde.

Unter diesen düsteren Auspizien lässt Ovid den Beginn der *Metamorphosen*, die Schöpfung der Welt und den darauffolgenden Zeitaltermythos, enden: Lebten die Menschen einst im goldenen Zeitalter ohne Furcht vor Verbrechen oder Strafverfolgung, brachte der technologische Fortschritt einen rapiden Verfall der moralischen Integrität mit sich – das Zeitalter Saturns endet und endlich *sub Ioue mundus erat*: Iuppiter als neuer König der Götter – ja, sogar mehr noch – als *pater rectorque deum*[1] besitzt nun die völlige Macht[2] über die Geschicke der Sterblichen und Unsterblichen. Doch ist es gerade sein Herrschaftsantritt, mit

[1] Ov. *Met.* 2.848 und 9.245 – im zweiten Fall nennt Iuppiter sich selbst *rectorque paterque*. In 15.860 findet über diese Bezeichnung eine Gleichsetzung mit dem amtierenden *princeps* Augustus statt: *terra sub Augusto est; pater est rectorque uterque*. Die Junktur aus *rector* und *pater* ist also mehr als ein bloßes Königtum: Es ist der römische Herrschaftsanspruch. Zur Rolle des „Vaters" in Ov. *Met.* vgl. Janan (2009), bes. 53-86, und in der römischen Gesellschaft allgemein Mirkovic (2004) und das Kapitel von Lewis (2015), bes. 152-64.
[2] Insgesamt fünfmal (1.154, 2.304, 2.401, 3.336, 9.271) wird Iuppiter in *Met.* mit *pater omnipotens* umschrieben.

dem der „Verfall“ der Welt beginnt, indem er die *aurea […] aetas* beendet – und es werden auch keine besseren Zeiten mehr folgen; plötzlich werden zunächst harte Arbeit und das Bauen von Häusern zum Überleben notwendig, später werden sich die Menschen ganz von selbst zu den grausamsten Gräueltaten hinreißen lassen. Doch nicht nur die Welt der Menschen ist von immer größeren Übeln bedroht: Nachdem die Jungfrau Astraea es dort nicht mehr aushält und sich als letzte der Himmlischen in den Äther zurückzieht, ist es auch dort plötzlich nicht mehr sicher: *neue foret terris securior arduus aether*.[3] Die Giganten türmen Pelion auf Ossa[4] und versuchen so, den Olymp zu erstürmen und sich die Herrschaft über die Welt von den olympischen Göttern zurückzuholen: Hier nun kann Iuppiter mit all seiner Macht einschreiten und die Angreifer zurückschlagen. Mit einem plötzlichen Blitzschlag gelingt es ihm, die aufeinandergetürmten Berge Thessaliens wieder voneinander zu trennen und die Gefahr für die Götter einstweilen zu bannen: Die Macht, sich durch den Einsatz roher Gewalt Recht zu verschaffen, besitzt Iuppiter und kann sie gekonnt einsetzen. Indes zeigt sich bereits hier erstmalig, dass seine Eignung zum Herrscher hinsichtlich seines Weitblickes eher zu wünschen übriglässt: Das Blut der Giganten fällt zur Erde und daraus erwächst erneut ein Menschengeschlecht, das sich in seinem theomachischen und respektlosen Verhalten nicht mehr von den Giganten unterscheiden lässt (*scires e sanguine natos*, 1.162).[5] Nach diesen ersten eher stümperhaften Versuchen, der Welt Recht und Ordnung zurückzugeben, nachdem Astraea sie verlassen hat, muss Iuppiter zunächst von offener Kriegsführung absehen und ein wenig mehr Feingefühl walten lassen: Was er von den Menschen sieht, die aus dem Blut der Giganten hervorgegangen sind, entfacht seinen Zorn, doch will er die Ursache dafür und seine weiteren Pläne zuerst noch mit den Göttern besprechen – oder sie vielmehr vor vollendete Tatsachen stellen. Sein erster Anblick war die Grausamkeit Lycaons, gegen die er als nächstes

[3] Ov. *Met.* 1.151.

[4] Das Auftürmen der beiden Berge ist eine Tat, die eigentlich den Aloaden Otos und Ephialtes zugeschrieben wird: Die Vermischung der Gigantomachie mit der Titanomachie und eben dem Sturm auf den Olymp durch die Aloaden kommt allerdings ab dem Hellenismus vermehrt vor, vgl. Mineur (1984), 170-1. Frühere Spuren dieser Vermengungen finden sich aber bereits bei Euripides, vgl. Torrance (2013), 155, Anm. 74: Torrance erklärt die Erwähnung der Titanen anstelle der Giganten in Eur. *IT* 222-4 jedoch entgegen der *communis opinio* in den Kommentaren als absichtliche Verwechslung durch die Figuren und keine Vermischung durch Euripides: Gegen ein „Versehen“ des Euripides spricht v.a. die extensive Beschreibung der Gigantomachie in Eur. *Ion* 205-18, ohne dass darin die Titanen vorkämen, vgl. Stamatopoulou (2012), 74.

[5] Auch die weiteren Versuche Iuppiters, endlich wieder eine gottgefällige Ordnung herzustellen, werden vor Kurzsichtigkeit strotzen: 1.253-61 erwägt er eine Zerstörung der Menschheit, die beinahe auch den gesamten Äther mitreißen könnte. Das Überleben von Deucalion und Pyrrha, um die Welt mit einem neuen Menschengeschlecht zu besiedeln, wird ebenso nicht von ihm bedacht, sondern ist pures Glück – noch mehr, dass diese dann auch ausgerechnet gottgefällige Menschen sind. Vgl. hierzu Janan (2009), 105, bes. Anm. 33.

vorzugehen bereit ist – und auch das letzten Endes hinsichtlich der Verhältnismäßigkeit wiederum mit geringem Weitblick. Dieses Kapitel wird sich vorrangig mit Mythen beschäftigen, in denen Iuppiter eine zentrale Rolle einnimmt bzw. am Ende gewissermaßen als *deus ex machina* auftreten und eingreifen muss – oder müsste, wenn er es aus wie immer gearteten Gründen letztlich doch nicht kann: Dazu gehören vor allem die Mythen von Lycaon, Io und Callisto. Daneben werden noch kleinere Mythen behandelt werden, so sie im Zusammenhang mit den größeren eine Rolle spielen: Besagten größeren wird dabei jeweils ein eigenes Unterkapitel zukommen, beginnend an der eben geendeten Stelle mit Lycaon.

2.1. Lycaon

Zunächst präsentiert Ovid lediglich, dass Iuppiter die neue *propago* vom Olymp aus gesehen habe, die sich als *contemptrix superum* erweist – ein Merkmal, das allein schon genügen sollte, um den Zorn einer Gottheit in der Tragödie auf sich zu ziehen, wie die Vorreden in Eur. *HS* und Eur. *Ba.* zeigen: In beiden Fällen fühlen sich die Gottheiten persönlich durch das theomachische Verhalten der jeweiligen Protagonisten gekränkt – Aphrodite durch die Entsagung des Hippolytos an die Liebe, Dionysos durch die Leugnung seiner Göttlichkeit durch Pentheus. Doch herrscht bei beiden durchaus auch jeweils ein persönliches Moment vor: Es wird ja ihrer gerade eigenen Domäne der Göttlichkeit kein ausreichender Respekt gezollt. Dies aber sollte sich auch bei Ovids Lycaon bald hinzugesellen: Kürzlich erst (*facto […] recenti*, 1.164) habe Lycaon offensichtlich ein abscheuliches Gastmahl gegeben (*foeda Lycaoniae referens conuiuia mensae*, 1.165). Gekonnt setzt Ovid das zentrale Vergehen Lycaons in einen *versus aureus*,[6] ohne jedoch konkret inhaltlich zu benennen, worin genau es bestünde – dem *lector doctus* ist der Mythos ohnehin bereits bekannt, nicht hingegen dem intradiegetischen Personal, denn die *conuiuia* sind *nondum uulgata* (1.164). Dieses Ereignisses eingedenk beschließt Iuppiter nun, eine Götterversammlung einzuberufen,[7] in deren Zuge er mit den Göttern seine Erfahrungen mit dem genannten grausamen Menschengeschlecht im Allgemeinen und Lycaon

[6] Nahezu denselben Vers wird Ovid später in *Ibis* 431 wiederholen: *foeda Lycaoniae repetes conuiuia mensae*. Lediglich das Prädikat ist hier verändert und steht nun sogar als Indikativ anstelle eines Partizips mittig im Vers.

[7] Dieser Götterversammlung widmet sich der Großteil des Forschungsinteresses an der Geschichte, was schon Bömer (1969), 84, bemerkt, sich aber auch weiterhin fortgesetzt hat, so bspw. bei Janka (1999), Barchiesi (2008), oder auch Geitner (2021), 221-40. Zu Götterversammlungen im Epos allgemein vgl. den Beitrag von Reitz (2019), bes. 720-1, wo ein abstraktes Schema des Ablaufs einer solchen Versammlung präsentiert wird.

im Speziellen teilt. Die Rede ist stark pathetisch und glänzt vor dramatischer Rhetorik[8] und nimmt vor allem inhaltlich und hinsichtlich ihrer Positionierung im Werk starke Anleihen an der Zeusrede zu Beginn der homerischen Odyssee: Auch dort beruft der Göttervater eine Götterversammlung ein und beginnt diese mit einer Klage über den Mangel an menschlicher Reverenz gegenüber der göttlichen Obrigkeit – ja, er macht dies sogar an einem einzelnen Beispiel fest, das aber eigentlich längst beseitigt ist: Aigisthos,[9] der zu diesem Zeitpunkt schon von Orestes getötet worden ist; ja, sogar Orestes müsste schon seit einigen Jahren von seinen Taten entsühnt sein. Nicht ganz so lang zurück liegt nun das *facto […] recenti* begangene Mahl des Lycaon, dessentwegen Iuppiter nun die Vernichtung der Menschheit beschließt, worüber er die Götter in Kenntnis setzen will: Diese kommen flugs herbei (*tenuit nulla mora uocatos*, 1.167), ohne jedoch den Anlass für die Versammlung oder den Grund für Iuppiters Zorn zu kennen, den dieser erst am Ende des ersten Teiles *en passant* erwähnt und geschickt propagandistisch[10] nutzt: Vorschützend, tatsächlich um das Wohl geringerer Gottheiten besorgt zu sein, berichtet er von einem Hinterhalt, der ihm durch Lycaon gelegt worden sei, um sich dadurch psychagogisch der Zustimmung der Götter zur Vernichtung der Menschheit zu versichern,[11] wobei er hier noch gekonnt verschweigt, dass Lycaon (wie Homers Aigisthos) bereits bestraft und die spezielle Angelegenheit damit eigentlich schon erledigt ist. Mit Erfolg: *confremuere omnes studiisque ardentibus ausum/talia deposcunt* (1.198-9). Die Götter lassen sich von Iuppiters dramatischer Erzählung in den gewünschten Aufruhr versetzen. Doch damit nicht genug: Um die bereits erhitzten Gemüter seines Publikums noch weiter anzufachen, ergeht sich Iuppiter nun in einer zweiten Rede in den grausamen Details seiner Begegnung mit Lycaon. Hier beginnt er direkt mit dem wichtigen Hinweis, Lycaon sei bereits bestraft – noch

[8] Vgl. Bömer (1969), 82.

[9] Dass die Motivation für Zeus' Gedanken an ausgerechnet Aigisthos einigermaßen „unmotiviert und scheinbar ohne jeden kontextuellen Bezug" ist, stellt Janka (1999), 348, gleich mehrfach fest. Ovids Iuppiter denkt nicht ganz so unmotiviert über Lycaon nach, hat er doch durch die Begegnung mit diesem den Entschluss gefasst, das gesamte Menschengeschlecht zu vernichten – und rechtfertigt diesen nun.

[10] Diese – wie ich finde – sehr treffende Bezeichnung für die Rhetorik Iuppiters verwendet Janka (1999), 352. Dass aus diesem Argument dadurch eine „ungewollte Komik" erwächst, wie Heinze (1919), 12, Anm. 1, sie feststellen will, denke ich allerdings nicht und finde auch mit Janka (1999), 352, Anm. 20, den Vorwurf von Bömer (1969), 85, Ovid sei „dem großen Pathos nicht gewachsen" und wirke „grotesk", etwas zu kurzsichtig. Eine gewisse Komik ist der Szene zweifellos nicht abzusprechen, aber sie ist keineswegs „ungewollt" oder ergäbe sich aus einer wie immer gearteten Unfähigkeit Ovids, großes Pathos auszudrücken: Die Komik der Iuppiterfigur ist von Ovid m.E. durchaus beabsichtigt und wenn die Szene dadurch „grotesk" wirkt, so liegt auch das in der Absicht des Autors – sie wird sich ja in den weiteren Episoden, die in diesem Kapitel besprochen werden, noch bestätigen.

[11] Iuppiter benötigt diese Zustimmung freilich nicht: Sein Beschluss steht ja von Anfang an fest. Dennoch erhält er den Schein aufrecht, dass die Götter ein Mitbestimmungsrecht hätten – ganz so wie ein *princeps* eine Senatssitzung einberuft, vgl. Barchiesi (2024a1), 103: „divine assemblies tend to be similar to the political reality of the Roman Senate […]." Zur Aktualisierung der Szene vgl. Geitner (2021), 221-40.

ohne das eigentliche Verbrechen zu benennen, was ein geschickter Kunstgriff ist: Das Publikum ist bereits in Aufregung durch die gekonnt gesetzte Pause zuvor, den *Cliffhanger*. Nun kann er bedenkenlos erwähnen, dass die Strafe bereits vollzogen sei und noch ehe das Publikum realisieren könnte, dass die erfolgte Strafe ja aus sachlicher Sicht das Argument für die Vernichtung der Menschheit hinfällig machen würde, fährt er mit der dramatischen Schilderung der Begebenheiten fort:[12]

contigerat nostras infamia temporis aures;
quam cupiens falsam summo delabor Olympo
et deus humana lustro sub imagine terras. (Ov. *Met.* 1.211-3)

Meine Ohren haben von der Verruchtheit des Zeitgeistes gehört;
ich wünschte, dies wäre nur ein Gerücht, und stieg vom Gipfel des Olymp
und wanderte als Gott in Menschengestalt durch die Lande.

Die Strategie eines Gottes, in Menschengestalt auf die Erde zu steigen und dort einem theomachischen König zu begegnen, ist aus Eur. *Ba.* hinreichend bekannt: Dionysos begibt sich in menschlicher Gestalt nach Theben, um dort Pentheus entgegenzutreten – sowie allen, die dessen frevlerische Leugnung seiner Göttlichkeit teilen:[13]

Ἥκω Διὸς παῖς τήνδε Θηβαίων χθόνα 1
Διόνυσος […]
μορφὴν δ᾽ ἀμείψας ἐκ θεοῦ βροτησίαν […] 4
ὧν οὕνεκ᾽ αὐτῷ θεὸς γεγὼς ἐνδείξομαι 47
πᾶσίν τε Θηβαίοισιν. (Eur. *Ba.* 1-48)

Ich, Dionysos, komme als ein Kind des Zeus in
dieses Land der Thebaner […]
und habe meine göttliche Gestalt gegen eine menschliche getauscht […]
so will ich mich ihm [sc. Pentheus] als Gott zeigen

[12] Unter anderem aufgrund dieser geschickten, psychagogischen Argumentationsstrategie kann ich besonders Bömers Vorwurf der Groteske wenig abgewinnen, vgl. Anm. 10.
[13] Die Nähe, in die Ovid das Narrativ von Lycaon zu dem von Pentheus rückt, bemerkt auch Barchiesi (2024a1), 109: „The theme of the disbeliever who refuses to accept a cult find sample development at the end of *Met.* 3 in the story of Bacchus and Pentheus." Als widersprüchlich mit der Tradition fasst Barchiesi allerdings auf, dass Lykaon anders als Pentheus in anderen Quellen als Stifter des Kultes des *Zeus Lykaios* gilt – zum Kult und seiner Verbindung mit Lykaon vgl. auch Visser (2006).

und allen Thebanern.

Wie Euripides' Dionysos gelingt Ovids Iuppiter der Eintritt in den von ihm gesuchten Königshof und beide geben sich – obwohl zuvor so bedächtig in Menschengestalt aufgetreten – als Gottheiten zu erkennen bzw. setzen zumindest Zeichen für die Anwesenheit eines Gottes (*signa dedi uenisse deum*, 1.220; θεὸς γεγὼς ἐνδείξομαι, Eur. *Ba.* 47), doch finden sie trotz dieser Warnung kein Gehör beim entsprechenden König, der sich vielmehr dazu entschließt, einen Mordanschlag auf den Gott zu planen.[14] Hierin besteht nun endgültig die persönliche Kränkung Iuppiters: Nicht nur leugnet Lycaon Iuppiters konkrete Göttlichkeit – durch den Mordanschlag auf einen Gastfreund verletzt er auch die konkrete Zuständigkeit von Iuppiter, der als *Iuppiter Hospes* (und damit Zeus Xenios in *interpretatio Romana*) die Heiligkeit der Gastfreundschaft schützt. Diese kultische Bezeichnung trägt Iuppiter sogar in Ovids Metamorphosen ganz explizit: Venus wird im zehnten Buch erwägen, das ihr heilige Amathous zu verlassen, weil die Kerasten dort ebenfalls einen Gastfreund auf *Iouis Hospitis ara* (10.224) geopfert haben (*hospes erat caesus*, 10.228). Im Gegensatz zu Iuppiter bei Lycaon erweist sich Venus jedoch als deutlich weit- und nachsichtiger: *sed quid loca grata, quid urbes/peccauere meae? quod, dixit, crimen in illis?* (10.230b-31). Sie bestraft also nicht die Allgemeinheit für den Fehler (*peccauere*) und macht ihr keinen Vorwurf (*crimen*), sondern verwandelt nur die Kerasten selbst:[15] Die Begriffe *peccare* und *crimen* haben einen stark dramatischen Anklang, stehen sie doch in inhaltlicher Nähe zur aristotelischen *Hamartia* – und dem expliziten horazischen *peccare timentes*.[16]

Iuppiter also erlebt eine persönliche Kränkung durch Lycaon in zweierlei Hinsicht: Der Anschlag richtet sich gegen ihn als Person und gegen seine göttliche Zuständigkeit. Doch noch nicht genug des Gastfrevels: Lycaon lässt es bei diesem Mordversuch nicht bewenden – dass dieser scheitert, wird weder vom homodiegetischen Erzähler Iuppiter noch vom äußeren Erzähler Ovid expliziert, da dies aufgrund der Identität Iuppiters ohnehin selbstverständlich

[14] Vgl. Ov. *Met.* 1.224-5 und Eur. *Ba.* 232-47. Im Falle von Lycaon dient der Mordanschlag der *experientia ueri*, also einer Entlarvung des vermeintlichen Gottes (vgl. auch den Beitrag von Vial (2009)), bei Pentheus hingegen direkt der Bestrafung des vermeintlichen Betrügers, siehe dazu Kapitel 4.3.

[15] Im Zusammenhang mit dieser Geschichte erzählt Ovid auch noch von den Propoetiden, die ebenso in Amathous die Göttlichkeit der Venus geleugnet hätten und ebenfalls von ihr dafür bestraft worden seien – die Sünde des Lycaon wird hier von zwei verschiedenen Akteuren begangen, aber jeweils „verhältnismäßiger" bestraft als Iuppiter das tun wird.

[16] Vgl. die entsprechenden Ausführungen in Kapitel 1. Die Begriffsverwendung von *crimen*, *peccare*, *error* etc. in den *Met.* wird eine wesentliche Rolle für diese Arbeit einnehmen. Vgl. dazu auch die Beiträge von Kappl (2015) und O'Rourke (2022).

ist.[17] Die folgende Tat verschlimmert die Situation Lycaons erheblich: Er tötet eine molossische Geisel, zerstückelt sie und kocht einen Teil des Fleisches, den anderen brät er und will beides Iuppiter zum Mahl fortsetzen. Der Frevel gewinnt wiederum in zweierlei Hinsicht an Gewicht: Zum einen verletzt Lycaon erneut das Gastrecht durch die Ermordung einer Geisel und liefert damit eine weitere Beleidigung des Göttervaters, zum anderen aber fordert er diesen heraus, da ihm ja durch den misslungenen Mordversuch, der zur Feststellung der Göttlichkeit des Gastes dienen sollte,[18] bereits klar sein muss, dass er es tatsächlich mit einem Gott zu tun hat, dem er nun ein Menschenopfer vorsetzt: Dieses Opfer ist bei Ovid nun eine molossische Geisel – in den griechischen Quellen handelt es sich dabei entweder um seinen Sohn Nyktimos[19] oder aber seinen Enkel Arkas,[20] was freilich einen größeren familiären Frevel bedeutet hätte, aber von Ovid wohl bewusst vermieden wird: Zum einen ermöglicht die Ermordung einer Geisel eine Verstärkung der Verletzung des Gastrechtes und dadurch eine erhebliche direkte Beleidigung des Gottes, den Lycaon herauszufordern sucht.[21] Zum anderen aber wäre die Tötung und Zubereitung eines Kindes, das anschließend einem (vermeintlich) Unwissenden zum Mahl vorgesetzt wird, ein typisch tragisches Motiv, das Ovid hier noch nicht einsetzen will, da er es später noch brauchen wird, und das die Geschichte generell in die Nähe des Tantalus-

[17] Janka (1999), 354, Anm. 24, beobachtet scharf, dass aus Iuppiters sprunghafter Erzählung nicht klar hervorgeht, ob der Mordanschlag überhaupt *ausgeführt* wird: Lycaons zweite Probe könnte theoretisch tatsächlich noch einer perversen „Wahrheitsfindung" dienen. Hejduk (2020), 231-3, bezweifelt generell, dass es sich bei Iuppiter um einen „reliable narrator" handelt: Diesen Zweifel finde ich an dieser Stelle zu trivial, da Iuppiter m.E. nicht hinreichend als „unreliable" qualifiziert wird, sondern nur insofern „unrealiable" ist, wie es jemand eben ist, der eine Gerichtsrede hält, also argumentativ nur seine eigene Seite beleuchtet – er ist ja Ankläger des Lycaon (und als *princeps* auch zugleich sein Richter). Vgl. zu solchen Streitfragen auch die Ausführungen von Monreal (2023), 152-60, besonders das anfängliche Beispiel eines unzuverlässigen Erzählers in Gestalt der Figur Rostov aus Tolstois „Krieg und Frieden", 152-4: Ein entsprechend hinreichend qualifiziertes Beispiel aus den *Met.* wäre Nestor, der Hercules aus der Kentauromachie streicht, dafür von Tlepolemus getadelt wird und anschließend den Grund für sein unzuverlässiges Erzählen angibt (12.536-76).

[18] Vgl. Ov. *Met.* 1.222-5: Lycaon beschließt, die Göttlichkeit Iuppiters auf die Probe zu stellen und unternimmt einen nächtlichen Mordversuch – zumindest Iuppiter interpretiert also den Anschlag als das Experiment Lycaons.

[19] Paus. 8.2-3 und Clem. Al. protreptikos 2.36.5: Dort wird Nyktimos als jüngster Sohn des Lykaon bezeichnet, wohingegen er bei Pausanias scheinbar dessen einziger ist.

[20] Eratosth. *Katasterismoi* 8: Hier wird Arkas danach wieder zusammengesetzt und letztlich verstirnt – da Ovid der Tradition folgte, dass Arkas gemeinsam mit seiner Mutter Kallisto verstirnt wird, musste diese Variante ausscheiden. Mehr dazu in Kapitel 2.3.

[21] Bömer (1969), 95, merkt an, dass die Änderung des Opfers zur molossischen Geisel ein Alleinstellungsmerkmal Ovids sei und dieser dadurch „den Frevler noch frevlerischer erscheinen" lasse, was er der allgemeinen poetischen Technik Ovids zuschreibt, Frevler furchtbarer als in Vorlagetexten darzustellen. Dass der Frevel, eine Geisel zu töten, nur im Zusammenhang mit Iuppiters Funktion als Wahrer des Gastrechtes größer sein kann als der, das eigene Kind zu ermorden, scheint Bömer nicht zu bemerken. Richtig hingegen Barchiesi (2024a1), 109: „killing a hostage is an act of sacrilege parallel to and associated with violation of the right of hospitality, sacred to Jupiter."

bzw. Thyestes-Stoffes rückt:[22] Von diesem will Ovid es ganz bewusst wieder entfernt wissen, ohne freilich die entsprechenden Anklänge gänzlich zu entfernen. Denn anders als in der Version bei Pausanias ist Ovids Lycaon keineswegs ein eigentlich rechtschaffener König, der dem Zeus einen Kult stiftet und sich nur in seiner Hingabe so weit versteigt, dass er immer wichtigere rituelle Opfer darbringt, bis er irgendwann den eigenen Sohn kultisch opfert: Im Gegenteil tritt Lycaon hier als Ächter der Götter im Allgemeinen und Herausforderer des Iuppiter im Speziellen auf. Auch ist sein Opfer kein Opfer im rituellen Sinne, sondern im forensischen: Kein *sacrifice*, sondern ein *victim* – freilich wird es Iuppiter als Speise dargebracht und genügt somit technisch den Anforderungen an ein rituelles Opfer; Ovids Lycaon pervertiert diese kultische Handlung allerdings vorsätzlich und tritt in seiner Ausführung in die Fußstapfen von tragischen Figuren wie Tantalus oder Thyestes:[23] Dies macht es für Ovid freilich erforderlich, anstelle des eigenen Sohnes eine molossische Geisel einzusetzen, denn die Untat des Tantalus sowie ein Analogon des Thyestes-Stoffes – nämlich das Narrativ von Tereus, Philomela und Procne – werden ja im sechsten Buch noch vorkommen und Ovid vermeidet unnötige Doppelungen, wo er es kann.[24]

Diese Tat jedenfalls ist es, die Iuppiter letztlich dazu veranlasst, den Menschen keinen weiteren Vertrauensvorschuss mehr zu gewähren, sondern endgültig auf ihre Vernichtung zu bestehen. Zuvor aber wird noch Lycaon selbst mitsamt seinem Haus bestraft: Letzteres wird im Moment, da Lycaon das grausige Mahl serviert, von Iuppiter qua *deus ex machina* mit einem Blitz zerstört, wobei Lycaon selbst offenbar fliehen kann und sich auf der Flucht in einen Wolf verwandelt: Diese Metamorphose ist insofern bemerkenswert, als der Erzähler Iuppiter *expressis verbis* festhält, dass der Wolf im Prinzip dieselben Eigenschaften besitzt, die auch schon Lycaon hatte:

---

[22] Dies bemerkt auch Bömer (1969), 94, stellt allerdings einräumend fest, dass dies „im Grunde schon Paus. VIII 2,4f." tue. Dem stimme ich nur bedingt zu, da das Opfer bei Pausanias, der sich an eine ältere arkadische Überlieferung hält, einen anderen Kontext besitzt, vgl. weiter im Text.

[23] Bzw. dient er innerhalb der intradiegetischen Chronologie vielmehr als Archetyp dieser Figuren, da er ihnen ja zeitlich vorangeht.

[24] Was es ausgerechnet mit der Herkunft der Geisel aus dem Stamm der Molosser auf sich hat, ist unklar. Barchiesi (2024a1), 109, vermutet eine ironisch-unterschwellige Anspielung auf die gleichnamige Hunderasse, die „bred especially to fight wolves" sei, da Lycaon ja „someone who bears a wolfish name and ends up becoming a wolf" sei. Das ist eine mögliche Deutung, allerdings ist die einzige literarische Belegstelle, die Molosser ausgerechnet in die Nähe von Wölfen rückt, Hor. *Ep.* 6 (dort die Verse 2 und 5): Neben dem Molosser werden dort auch spartanische Hunde genannt; diese Paarbildung findet sich auch bei Arist. *Hist. An.* 9.1.2, Verg. *Georg.* 3.405 und Sen. *Phaed.* 33-7, wobei hier stets von Jagdhunden die Rede ist, nicht von einer „famous race of guard dog". Ovid selbst verwendet *Molossus* niemals für Hunde. Insofern sind Molosser zwar durchaus als Wachhunde belegt, die aus der Natur der Sache Wölfe abwehren sollen; literarisch wird diese Interpretation aber nicht stark gestützt.

fit lupus et ueteris seruat uestigia formae;
canities eadem est, eadem uiolentia uultus
idem oculi lucent, eadem feritatis imago est. (Ov. *Met.* 1.237-9)

Er wird zum Wolf, aber behält Spuren seiner alten Form;
die grauen Haare sind gleich, ebenso seine brutale Miene
unverändert funkeln die Augen, er ist dasselbe Abbild der Rohheit.

Für das Haus des Lycaon bedeutet dies allerdings den unverdienten Untergang: Während in der „mythologischen Vulgata“[25] die Söhne des Lykaon die Frevler sind und er selbst ein gerechter König, dreht Ovid den Spieß hier um – und überträgt die Ungerechtigkeit zugleich auch auf den tyrannischen *princeps* Iuppiter, für den gerade der Exzess in der Bestrafung das richtige Maß darstellt; in dieser Hinsicht überträgt sich die Parallele zu Pentheus, die eigentlich dem *contemptor superum* Lycaon gilt, auch auf Iuppiter selbst: Denn Iuppiter handelt hier ähnlich wie Pentheus, der bei der Gefangennahme des Acoetes *poenae uix tempora differt* (3.578).[26] So bemerkt Iuppiter: *occidit una domus, sed non domus una perire/digna fuit* (1.240-1), was er allerdings mit dem Wüten der Erinye erklärt und zugleich selbst als Rechtfertigung missbraucht, gleich auch noch das gesamte Menschengeschlecht zu vernichten. Hier nun zeigt sich wiederum die dramatische Psychagogie an der Reaktion des Publikums: Während die Götter *dicta Iouis pars uoce probant* (1.244), so ergibt sich aus dem Schicksal des Hauses des Lycaon doch ein anderer Effekt: *est tamen humani generis iactura dolori/omnibus* (1.246-7). Nur teilweise stimmen die Götter den *dicta Iouis* zu, doch alle zeigen sich betroffen über den Untergang des gesamten Menschengeschlechts – dies aber wohl weniger aus Mitleid, sondern vielmehr aus Furcht: Eine Vernichtung aller Menschen würde für sie bedeuten, dass ihnen niemand mehr Opfergaben darbringen kann, wodurch sie selbst unmittelbaren Anteil an deren Verderben hätten[27] – eine Identifikation mit den Menschen findet von Götterseite freilich nicht statt, doch nehmen sie geradezu buchstäblichen Anteil an deren Verderben; sie sind somit zugleich dem Geschehen weit genug entrückt, um kein Mitleid empfinden zu müssen, aber diesem auch so nahe, dass ihnen das unverdiente Ende der Menschen selbst zu Schaden

[25] Vgl. Bömer (1969), 95. Er nennt als Beispiele Hyg. *Fab.* 176 und Apollod. 3.98.
[26] Zu Pentheus siehe Kapitel 4.3. Für Iuppiter als tyrannischem Herrscher bzw. Vaterfigur mit einer besonderen Vorliebe für übertriebene und grausame Bestrafung vgl. Janan (2009), 59-69.
[27] Hieraus ergibt sich, dass Iuppiter zweifellos übertreibt, wenn er den generellen Mangel an *pietas* bestrafen will: Es gibt ja offensichtlich noch eine ausreichende Menge an *pietas*, dass die Götter bei einer etwaigen Vernichtung der Menschen ernstlichen Schaden für ihre Opfergaben befürchten können. Vgl. Anm. 17.

gereichten würde. Damit sind sie einen Schritt vom Eleos bei Arist. *Poet.* 1453a4-7 entfernt, jedoch einen Schritt näher am Phobos als dort gefordert: Ob das Schicksal unverdient ist, ist ihnen hier noch einerlei,[28] doch können sie im Verderben ihr tatsächliches eigenes sehen. Iuppiter wird die Götter hingegen nur mit einer schon fast töricht einfältigen Zuversichtsbekundung trösten: *origine mira* verspricht er im Anschluss ein neues, besseres Menschengeschlecht – trifft allerdings selbst keinerlei Vorkehrungen, dieses auch tatsächlich entstehen zu lassen.[29] Ihre Funktion als „Publikum" werden die Götter dann auch während der Flut behalten, die gleichsam aus deren Fokalisierung als Zuseher geschildert ist (1.293-312): Von den Nereiden wird sogar explizit erwähnt, dass sie *mirantur sub aqua lucos urbesque domosque* (1.301), woraufhin das generell ungewöhnliche Schauspiel der „verkehrten Welt" während der Flut geschildert wird.

2.2. Io[30]

Lange nach dem Untergang Lycaons und der Sintflut herrschen wieder halbwegs geordnete Verhältnisse auf Erden, aber nicht zu jedermanns – oder vielmehr „jederfraus" – Vorteil: Im Anschluss an die Flut sind nicht nur neue Menschen entstanden, sondern auch neue Tiere und Monster, darunter der Python, den Apollo tötet und sich somit den Beinamen *Pythius* sichert. Doch auch sein Heldentum als Drachentöter war ihm von geringem Nutzen bei seinem Werben um die Nymphe Daphne, die ja durch die bleierne Spitze von Cupidos Pfeil niemals in Liebe zu ihm hätte entbrennen können, was Apollo jedoch nicht aufhält, ihr nachzustellen. Letztlich muss Daphne ihren Vater Peneos um Hilfe anrufen, der sie in einen Lorbeerbaum verwandelt, um sie so doch noch vor einer Vergewaltigung durch den Gott zu bewahren. Weniger „Glück" war in einem ähnlichen Zusammenhang der Nymphe Io beschieden, die zwar mit Inachus ebenso einen Flussgott zum Vater, aber einen deutlich mächtigeren „Verehrer" hat: Iuppiter.

[28] Später hingegen werden die Götter die Gerechtigkeit tragischer Schicksale diskutieren, die sie ebenso selbst zuvor beobachtet haben, nämlich bei Phaethon (2.381-400) und Actaeon (3.253-9). Siehe hierzu die Kapitel 3.1 und 4.1.

[29] Zu Iuppiters Kurzsichtigkeit und „dumb luck", siehe Anm. 5. Die von Iuppiter versprochene *origo* dürfte gar so *mira* sein, dass er selbst sie gar nicht kennt, sondern lediglich blind darauf vertraut, dass sich schon eine Lösung finden wird, sobald sie notwendig wird.

[30] Ich habe einige der hier dargebotenen Inhalte auch in Enzlberger (2025) bereits besprochen, allerdings mit einem Fokus auf die Aspekte bzgl. Gender, Diskriminierung bzw. Intersektionalität. Gelegentlich werde ich jedoch auf diese verweisen.

Io fällt in ihrem eigenen Narrativ, in dem sie eine zentrale Rolle einnimmt, kurioserweise aber vor allem durch starke und ständige Passivität auf: Schon ihre erste Erwähnung beschäftigt sich mit ihrem Verschwinden,[31] das von ihrem Vater Inachus betrauert wird, der nicht einmal sicher sagen kann, ob sie überhaupt noch am Leben ist.[32] Der Erzähler schaltet an dieser Stelle eine Analepse und klärt sein Publikum über Ios Schicksal auf: Diese sei gerade auf dem Heimweg von ihrem Vater Inachus gewesen (i.e. sie dürfte am Fluss gewesen sein), als sie von Iuppiter erblickt und angesprochen wird – erneut tritt sie nur als Objekt auf und auch ihre erste aktiv beschriebene Handlung ist lediglich eine erklärende Ergänzung seitens des Erzählers für eine Aufforderung durch Iuppiter, der seine Vorstellung mit den Worten *ne fuge me* beendet, woraufhin *fugiebat enim* folgt (1.597). Während seiner Vorstellung weist Iuppiter bereits auf seine erhabene Position hin – und seine Tracht:

nec de plebe deo, sed qui caelestia magna
sceptra manu teneo, sed qui uaga fulmina mitto (Ov. *Met.* 1.595-6)

und kein Gott aus dem Fußvolk [bin ich], sondern ich halte das große
Himmelsszepter in meiner Hand; ich sende die schwankenden Blitze.

Hier finden sich gleich mehrere *metageneric signals*: Zum einen betont Iuppiter seinen hohen sozialen Status – er ist nicht *de plebe*, sondern durchaus königlich in seinem Auftreten und somit der Tragödie würdig: Deren Protagonisten sind ja in der Regel ἐν μεγάλῃ δόξῃ […] καὶ εὐτυχίᾳ.[33] Dies erzeigt er auch sogleich im Folgevers, in dem er darauf hinweist, ein Szepter zu tragen – bei Ovid neben dem Kothurn *das* Bühnenrequisit schlechthin, um die Tragödie geradezu metonymisch zu evozieren.[34] Was nun nicht unbedingt für Iuppiters Eignung spräche,

[31] Dass die erste Erwähnung in Ov. *Met.* sich nicht mit der Figur selbst befasst, ist die einzige Gemeinsamkeit zwischen Io und Iuppiter, dessen Name erstmals als *Iouis arbore* in 1.106 fällt – lange bevor es überhaupt einen Iuppiter gibt, wie Hejduk (2020), 231, korrekt feststellt: Sonst lässt Hejduk das Io-Narrativ in ihrem Kapitel zum Jupiterbild bei Ovid jedoch weitestgehend zugunsten der Callisto-Episode aus, die in der Tat starke Parallelen aufweist. Ich werde in Kapitel 2.3 darauf zurückkommen.

[32] Diese Unsicherheit hinsichtlich ihres möglichen Ablebens ist äußerst wichtig, denn sie kennzeichnet Io als Sterbliche, obwohl sie zu den *rustica numina* (1.192, 2.16) gehört: Ihr Vater Peneos hingegen ist als Flussgott zweifellos unsterblich (1.661-3). Zur Sterblichkeit von Nymphen in den *Met.* und den Implikationen für das Io-Narrativ siehe Enzlberger (2025) (im Erscheinen), Anm. 8.

[33] Arist. *Poet.* 1453a10. Diese Definition der „Fallhöhe" ist recht konsistent mit Aristoteles' sonstigen Forderungen, vgl. Hose (2022), 287. Auch Menschen geringeren (i.e. bürgerlichen) Standes in der Tragödie zu Protagonisten zu machen war erst ab dem 18. Jahrhundert völlig anerkannt, vgl. Lucas (1968), 144, und Cheney (1997).

[34] Vgl. Ov. *Am.* 2.18.13-4 *sceptra tamen sumpsi, curaque tragoedia nostra/creuit* und *Am.* 3.1.13 *laeua manus sceptrum late regale mouebat*. Zu Ovids Aussagen zur Tragödie allgemein siehe Kapitel 1.3. Zum Tragödienkostüm in den *Met.* generell vgl. Kapitel 3, Anm. 25.

wäre die Forderung von Horaz, *nec deus intersit*:[35] Blickt man jedoch auf das überlieferte attische Tragödienkorpus, wird man schnell eine Tragödie finden, deren *dramatis personae* überhaupt nur Götter sind, nämlich der *Gefesselte Prometheus* von Aischylos – und ausgerechnet diese ist es auch, in der Io tatsächlich als Figur auftritt und dort ihr eigenes Narrativ in Figurenrede berichtet.[36] Dort bietet sie gewissermaßen ein Spiegelbild für den Protagonisten der Tragödie, Prometheus: Beide sind in einer für sie aussichtslosen Lage und obwohl Io zunächst den Eindruck erweckt, Hera sei für ihre Lage verantwortlich, stellt sich recht bald heraus, dass auch ihr Unglück letztlich von Zeus verursacht wurde,[37] ehe sie von der Bremse wieder eingeholt und von der Bühne verjagt wird. In der einzig anderen Tragödie, in der Io eine Rolle spielt, tritt sie nicht als Figur auf: In Aesch. *Supp.* wird sie lediglich von den eponymen Protagonistinnen als ihre „Urmutter" angerufen[38] und ihr end- und rastloses Streifen von Griechenland bis Ägypten gleichsam als Präfiguration der Leiden der Danaiden dargestellt – diese nämlich treten nun den umgekehrten Weg an und sind von Ägypten zurück nach Griechenland geflohen, weil sie ihrem Onkel Aigyptos zu entkommen suchen, der sie mit seinen Söhnen zwangsverheiraten will.[39] Wie also auch bei Aesch. *PV* wird Io in *Supp.* als Ergänzung bzw. Spiegelbild des bzw. der eigentlichen Protagonisten eingeführt: Im *PV* wird jedoch anders als in den *Supp.* viel stärker die menschliche Seite Ios beleuchtet, obwohl sie dort in Gestalt einer Kuh auftreten musste – sie ist ja zu diesem Zeitpunkt noch nicht zurückverwandelt; im Gegensatz dazu wird in Aesch. *Supp.* fast nur von Io als Kuh gesprochen.[40] Ebenso wird in *Supp.* sehr deutlich Hera als die Schurkin eingestuft und Zeus als Retter Ios, um dessen erlösendes Eingreifen auch die eponymen Protagonistinnen beten: In *PV* besitzt Zeus einen wesentlich ambivalenteren Charakter, nicht zuletzt aufgrund seines Verhältnisses zu Prometheus, der der Protagonist dieser Tragödie ist.

---

[35] Hor. *AP* 191: Götter sollten ja – wenn überhaupt – nur als *deus ex machina* auftreten.

[36] Aesch. *PV* 640-86 für den langen Monolog Ios. Der gesamte Austausch zwischen Io, Prometheus und dem Chor der Okeaniden nimmt insgesamt 325 Verse (561-886) ein.

[37] Vgl. Gakopoulou (2020), 268. Gakopoulou stellt fest, dass Ios Charakter dazu angelegt wurde, ihre männlichen Pendants in der Tragödie zu ergänzen (Prometheus) bzw. zu konterkarieren (Zeus). In 268, Anm. 6, führt sie genau aus, dass Hera zwar explizit als Ursache für Ios Leiden genannt, aber das Publikum über die Urheberschaft von Kernelementen der Handlung (Ios Verwandlung, die Einsetzung des Argos und die Sendung der Bremse) wesentlich im Unklaren gelassen wird: Diese Spezifikationen zu explizieren war aber wohl als „intertextuelle Fußnote" vermutlich ohnehin nicht nötig, vgl. Einleitung, Anm. 37.

[38] Aesch. *Supp.* 51: ματρὸς ἀρχαίας.

[39] Vgl. Aesch. *Supp.* 291-347 und *passim*. Für die besondere Rolle der Io in Aesch. *Supp.* siehe besonders Zeitlin (1988), 233-4; zu Aesch. *PV* und *Supp.* vgl. Katz (1999), bes. 142.

[40] Für die wesentlichen Unterschiede der Rolle Ios zwischen den beiden Tragödien und der Beleuchtung ihrer jeweiligen Aspekte siehe Kranz (1933), 104-6.

Protagonistin bei Ovid ist nun jedenfalls Io, wenngleich sie bis 1.600 noch keine eigenständige Handlung gesetzt hat – sie ist nur reaktiv vor Iuppiter geflohen, dem sie allerdings letzten Endes nicht entkommen kann: Sie kann nur gerade eben Lerna verlassen,

cum deus inducta latas caligine terras
occuluit tenuitque fugam rapuitque pudorem. (Ov. *Met.* 1.599-600)

als der Gott auf den weiten Ländereien einen Nebel entstehen ließ und
sie bedeckte, ihre [sc. Ios] Flucht hemmte und ihr die Unschuld raubte.

Das „Rauben der Unschuld" ist für gewöhnlich ein wesentliches Merkmal der (römischen) Komödie und weniger im tragischen Genre angelegt – nichtsdestoweniger ein essentiell dramatisches Element.[41] Hier wird es jedoch noch eine weitere Dimension erhalten, denn Iuppiter raubt Io den *pudor* hier in einem sehr buchstäblichen und weniger euphemistischen Sinne, wie im Folgenden zu zeigen sein wird. Nach vollendeter Tat (oder noch währenddessen?) bemerkt Iuno die Abwesenheit ihres Gatten im Olymp und die Anwesenheit eines merkwürdigen Nebels in Argos, zählt eins und eins zusammen und macht sich auf, Iuppiter zur Rede zu stellen: Der hingegen *coniugis aduentum prasenserat*[42] und verwandelt Io kurzerhand in eine Kuh, deren Herkunft er als erdgeboren erdichtet, um sich keiner elaborierteren Lüge bedienen zu müssen – da Iuno beschließt, wider besseres Wissen an Iuppiters Charade teilzunehmen und dabei Unwissenheit über die tatsächlichen Umstände zu spielen (*ueri quasi nescia*, 1.614), bedingt sie sich die Kuh als Geschenk aus, um Iuppiters Bereitschaft, seinen Fehltritt nicht eingestehen zu müssen, auf die Probe stellen zu können – mit einigem Erfolg:

quid faciat? crudele suos addicere amores,
non dare suspectum est: Pudor est, qui suadeat illinc,
hinc dissuadet Amor. uictus Pudor esset Amore,
sed leue si munus sociae generisque torique

[41] Zur Bedeutung von Vergewaltigungsszenen in der römischen Komödie und ihrer Wirkung auf die Werke Ovids siehe Brecke (2023), bes. 24-51, speziell zu Ovid 33-9. Eine attische Tragödie, deren zentrales Handlungselement die Vergewaltigung einer Frau durch einen Gott darstellt, ist Eur. *Ion.* Zu deren Bedeutung für die Narrative von Io und Callisto s.u.

[42] Ov. *Met.* 1.610. Im Gegensatz zur sonstigen Kurzsichtigkeit hinsichtlich seiner verantwortungsvollen Aufgaben als Weltenherrscher ist Ovids Iuppiter bemerkenswert aufmerksam und vorausschauend (wenngleich ungeschickt), wenn es um seine privaten Eskapaden geht.

uacca negaretur, poterat non uacca uideri. (Ov. *Met.* 617-21)

Was tun? Grausam wäre es, seine Geliebte herzugeben,[43]
verdächtig, sie zu behalten: Der Pudor *rät ihm einerseits,*
der Amor *andererseits ab. Besiegt hätte* Amor *den* Pudor,
doch wenn ein so simples Geschenk wie eine Kuh seiner
Schwestergemahlin verwehrt würde, könnte es wie keine Kuh wirken.

Iuppiter befindet sich hier nun im Dilemma – gewissermaßen einer Karikatur eines tragischen Entscheidungsmonologs: Schon die Frage *quid faciat?* evoziert die Ratlosigkeit euripideischer Heroinen wie Medeia (αἰαῖ τί δράσω, Eur. *Med.* 1042) oder Phaidra (Eur. *HS* 670-4), wobei insbesondere die Frage der Phaidra πῶς δὲ πῆμα κρύψω; (Eur. *HS* 674) sich auch für Iuppiter stellt: Entweder muss er den Seitensprung nicht gestehen und dafür die Kuh/Io abtreten – oder er kann sie behalten, dann aber müsste er gestehen. Von zentraler Bedeutung ist hierfür das Begriffspaar, zwischen dem Iuppiter schwankt, nämlich *pudor* und *amor*: Der *pudor* ist, was er Io geraubt hat,[44] *amor* ist für Ovid ein zentrales Leitmotiv einer tragischen Handlung.[45] Mehr jedoch noch ist es das Begriffspaar, mit dem Ovid in *Her.* 4.9-10 wiederum die Zerrissenheit Phaedras illustriert, deren Vorbildfigur in Eur. *HS* 383-7 die beiden Formen der αἰδώς beschreibt.[46] Iuppiter wird hier gleichsam zu einer tragischen Heroine (und damit zu einer Karikatur seiner selbst), die sich nun im Dilemma für eine von beiden Taten entscheiden muss und dabei von *pudor* und *amor* gelenkt wird: Hier wird knapp der *pudor* obsiegen – wie auch später bei Medea in *Met.* 73-4, doch in beiden Fällen handelt es sich um keine stabile bzw. dauerhafte Entscheidung. Iuppiter wählt die Abgabe der Kuh und die Wahrung seines „Gesichtes" als Ausweg – dass dies jedoch bildlich gesprochen das reinste Theater ist, weil Iuno ja bereits über alle Umstände informiert ist, scheint Iuppiter nicht zu bemerken oder wenigstens nicht in seine Entscheidungsfindung einfließen zu lassen.

[43] Die doppeldeutige Formulierung kann ebenso gut als *seinen Seitensprung zugeben* gelesen werden, was im Grund dieselbe Handlung wäre, aber eine andere Dimension beleuchtet.
[44] Ein Wortspiel, das nur im Lateinischen aufgeht, denn freilich ist der geraubte *pudor* ein anderer als der, den Iuppiter hier empfindet: Der geraubt entspricht der ersten Deutung bei Malisse (2018), 55, der von Iuppiter empfundene hingegen der zweiten (siehe Kapitel 1.3.2) – somit entsteht bereits hier nur im *pudor* eine Imitation der semantischen Diskussion der αἰδώς von Phaidra in Eur. *HS* 383-7, vgl. auch Enzlberger (2025).
[45] So zumindest in seiner Darstellung in *Tr.* 2.381-412, siehe auch Kapitel 1.3.1. Vgl. zu diesem Abschnitt die Ausführungen bei Ingleheart (2010), bes. 307-9.
[46] Vgl. die Ausführungen in Kapitel 1.3.2 sowie Curley (2013), 14-8. Iuppiter teilt sich das Dilemma *pudor/amor* ansonsten nur noch mit weiblichen Figuren in den *Met.*: Ausführlicher werden die euripideischen Heroinen bei Ovid anhand der Vorbilder Medeia und Phaidra in Kapitel 6 und 7 besprochen.

Iuno wird dadurch Ios habhaft und übergibt sie der Obhut des hundertäugigen Riesen Argus, damit Iuppiter sie nicht zurückstehlen kann. Der weidet sie wie eine gewöhnliche Kuh und bringt sie so auch wieder zurück an die Ufer ihres Vater Inachus: Während sie selbst beim Blick in dessen Wasser einen Moment der Erkenntnis erlebt,[47] wird sie von ihren Gefährtinnen und ihrem Vater nicht erkannt: *Naides ignorant, ignorat et Inachus ipse/quae sit* (1.642-3a). Sie tritt jedoch an Inachus heran und da sie sich ihm nicht stimmlich zu erkennen geben kann (sie kann ja nur Kuhlaute von sich geben),[48] bedient sie sich einer alternativen Methode:

littera pro uerbis, quam pes in puluere duxit,
corporis indicium mutati triste peregit.
‚me miserum!' exclamat pater Inachus inque gementis
cornibus et niuea pendens ceruice iuuencae
‚me miserum!' ingeminat (Ov. *Met.* 1.649-53a)

Statt Worten zog sie Buchstaben mit dem Huf in den Staub
als betrüblichen Beweis für die Verwandlung ihres Körpers.
‚Weh mir!' ruft ihr Vater Inachus und wirft sich der seufzenden
Färse um den Hals und hängt sich an ihre Hörner
‚Weh mir!' ruft er erneut.

Io schreibt ihren Namen mit ihrem Huf auf den Boden, indem sie den Buchstaben Iota in den Sand zieht und ein Omega durch einen Abdruck ihres Hufes erzeugt.[49] Inachus nun liest vor,

[47] Und dabei in Gefühlszustände versetzt wird (*pertimuit seque exsternata refugit*), die der Schadewaldt'schen Übersetzung „Jammer und Schaudern" für das aristotelische Begriffspaar *Eleos* und *Phobos* durchaus nahekommt, vgl. Schadewaldt (1955).

[48] Sie kann jedoch weinen, was von Bömer (1969), 199, kritisiert und von Geitner (2021), 327-8, zumindest als „befremdlich" charakterisiert wird, weil dies „göttlichen Figuren […] üblicherweise verwehrt" sei. Beide weisen darauf hin, dass Ovid dieses Verbot später (Ov. *Met.* 2.621-2) sogar expliziert, übersehen dabei aber, dass Io – obwohl zu den *rustica numina* gehörig – eine Sterbliche ist, vgl. Anm. 32.

[49] So Geitner (2021), 331, Anm. 538, der davon ausgeht, dass Io nur das Iota wirklich in den Sand zieht, das Omega jedoch durch einen Hufabdruck zustande kommt: Damit folgt er der Interpretation der beiden Buchstaben in der Ausgabe von Regio (1517) und widerspricht damit Bömer (1980), 421, und anderen Kommentatoren. Die Interpretation des Hufabdrucks ist dabei durchaus möglich, allerding sind die von Geitner präsentierten Optionen Ω bzw. der „Umriss eines ‚o'" zu verwerfen: Ein solcher Buchstabe ergäbe sich nur aus dem Hufabdruck eines Unpaarhufers (bspw. eines Pferdes) und außerdem würde dieser für Inachus auf dem Kopf stehen, wenn Io ihn durch einen Fußabdruck erzeugt, während sie ihrem Vater zugewandt ist. Indes ergäbe der Hufabdruck eines Paarhufers (wie einer Kuh) einen Buchstaben der Form ω (auch dieser wird von Geitner als Option vorgeschlagen), der für Inachus auch „richtigherum" lesbar ist – und dieser ist auch die zu Ovids Lebzeiten gängige Schreibweise der Omega-Unziale gewesen (vgl. die Zeitleiste bei Thompson (1912), 144-7, bes. 145). Hieraus ergibt sich eine zusätzliche „dramatische" Dimension: Wird die Szene nur gelesen, bedarf es einiger Überlegungen, um sie zu verstehen – vergegenwärtigt man sie sich allerdings auf der Bühne, erschließt sich die Namensschreibung deutlich

was die Kuh geschrieben hat, und tut dies – wie für die Antike im Regelfall üblich – laut:[50] Dadurch spricht er grundsätzlich den Namen seiner Tochter Io aus, der zugleich auch den griechischen Tragödienruf[51] ἰώ darstellt: Ovid „übersetzt" diesen griechischen Ausruf des Inachus (als Gestalt der griechischen Mythologie sollte er ja intradiegetisch Griechisch sprechen) und verwandelt ihn so zu *me miserum.* Dieses Wortspiel ist ein äußerst gelungener etymologischer Scherz Ovids, findet sich aber (abzüglich der „Übersetzung" ins Lateinische) bereits in Aesch. *Supp.* 162 und 176 sowie *PV* 694-5, wo ebenfalls der Name Ios direkt neben den Ausruf gesetzt wird. Inachus' Lektüre[52] der schriftlichen Botschaft Ios ist also zugleich eine Anagnorisis und zumindest für ihn selbst eine Metabasis ins Unglück.[53] Dieses Unglück erzeigt sich auch in der weiteren Reaktion des Inachus:

ned finire licet tantos mihi morte dolores;
sed nocet esse deum, praeclusaque ianua leti
aeternum nostros luctus extendit in aeuum. (Ov. *Met.* 1.661-3)

Und ich kann diese Qual nicht einmal durch den Tod beenden;
ein Gott zu sein hindert mich, und verschlossen ist die Türe des Todes
und verlängert meine Klage auf meine ewige Lebensdauer.

Inachus wünscht sich nach seiner Anagnorisis, die ihm darüber auch die Erkenntnis seines Unglücks gebracht hat, den Tod, den er selbst herbeiführen würde – eine typisch tragische Reaktion, wenn man etwa an Charaktere wie Deianeira in Soph. *Trach.* oder Iokaste in Soph. *OT* denkt: Es ist ja schon Iuppiters Dilemma zwischen *pudor* und *amor* in den *Met.* eines, das

schneller (ein Vorteil der Opsis). Ich denke allerdings trotzdem nicht, dass *littera* deswegen als echter Singular zu verstehen ist: Denn Io „zieht" (*duxit*) zwar nur das Iota in den Sand, aber *corporis indicium* müssen beide sein.

[50] McCutcheon (2015), bes. 3-4, setzt sich mit der Dichotomie zwischen lautem und leisem Lesen in der Antike auseinander und kommt dabei zu dem Schluss, dass „*lectio tacita* […] needed to be specified."

[51] Geitner (2021), 331, bemerkt, dass der Ausruf ἰώ „je nach Kontext sowohl Freude als auch Trauer ausdrücken" könne. Das ist zwar sicherlich im Prinzip korrekt und es ist vielleicht auch eine valide Annahme, dass Inachus eine gewisse Freude über die Wiederfindung seiner Tochter empfindet: Der Ausruf ‚me miserum' und die folgende Rede des Inachus tendieren jedoch viel stärker zur Trauer.

[52] Dass Inachus die Schrift lesen kann, setzt voraus, dass es bereits Schrift geben muss, zu deren Lektüre er befähigt ist, was die Deutung Barchiesis (2024a1), 141, es handle sich um „a true ‚invention' of writing" hinfällig macht, vgl. auch Geitner (2021), 329, Anm. 526. Wenngleich Inachus sicherlich kein Erfinder der Schrift ist, so kann er zumindest mit Curtis (2017), 302-3, als ‚Erfinder' des Trauerns bezeichnet werden, da er die erste Figur in *Met.* ist, die diese Praxis zeigt und das auch direkt bei seinem ersten Auftreten (Trauer setzt ja im Gegensatz zur Schrift keine intersubjektive Konvention voraus). Barchiesi unterstützt ebenso Geitners Lesung des Omega als „a hoofprint in the sand", allerdings nimmt auch er eine falsche Form des Hufabdrucks an: „IΩ", vgl. Anm. 49.

[53] Hier wäre eine Metabasis aufgrund der Anagnorisis, aber *ohne Peripetie* angelegt – Io erreicht durch ihre Tat ja genau ihre eigentliche Absicht – was erneut klar die Trennung zwischen Metabasis und Peripetie unterstreicht, vgl. meine Ausführungen hierzu in Kapitel 1.1.4.a.

ansonsten weiblichen Figuren vorbehalten ist und auch das Dilemma einer Frau repliziert, nämlich das der Phaedra/Phaidra.[54] Er kann diese Tat lediglich deswegen nicht vollenden, weil er als Flussgott tatsächlich unsterblich ist – ganz im Gegensatz zu Io, der diese Option zwar offen stünde (sie ist ja sterblich), die sie jedoch zu keinem Zeitpunkt in Ov. *Met.* auch nur in Erwägung zieht – ganz im Gegensatz zu ihrem literarischen Vorbild in Aesch. *PV*, das auf die Prophezeiung der noch künftigen Leiden durch Prometheus sofort Suizid als Ausweg erwägt (747-51). Diese Reaktion wurde von Ovid allerdings auf Inachus übertragen, der sie aber aufgrund seiner göttlichen Natur freilich nicht wahrnehmen kann, sodass das Narrativ im Endeffekt gewahrt bleiben kann.

Inachus kann Io nicht helfen und so wird sie von Argus wieder fortgebracht. Iuppiter hingegen unternimmt einen indirekten Hilfsversuch, indem er Mercur schickt, um Argus zu töten und dadurch Io zu befreien – die Tötung des Argus gelingt zwar, doch hat diese keineswegs die Befreiung Ios zur Folge. Im Gegenteil: Nach dem Tod ihres Wächters verschlimmert Iuno die Situation für ihre Geisel nur noch weiter und jagt sie unentwegt bis zum Nil,[55] wo diese erschöpft zusammenbricht und sich flehend an Iuppiter wendet (*cum Ioue uisa queri finemque orare malorum*, 1.733): Der aber kann ihr Leiden tatsächlich selbst nicht beenden, sondern muss dies erst von seiner Gattin erbitten: *finiat ut poenas tandem rogat* (1.735a). Diese Bitte verbindet er mit einem trickreichen Versprechen: *numquam tibi causa doloris/haec erit* (1.736-7), denn *haec* kann sich hier syntaktisch auf *causa* beziehen, dann würde Iuppiter Seitensprüngen allgemein abschwören; oder es bezieht sich auf Io, dann würde Iuppiter lediglich schwören, mit Io keinen solchen mehr zu unternehmen – Iuno soll wohl ersteres verstehen, Iuppiter schwört aber letzteres.[56] Damit kann er endlich das Ende von Ios

[54] Beide Charaktere sind weiblich und in der Tat ist der Selbstmord in der griechischen Tragödie ein eher weiblich gecodetes Merkmal – der eponyme Titelheld in Soph. *Aias* stellt hier eine prominente Ausnahme dar. Zu Iuppiter vgl. Anm. 44; die anderen Figuren sind Medea (7.19-20), Procris (7.751-2), Scylla (8.62-71), Byblis (9.515), Myrrha (10.333) und natürlich noch einmal Phaedra (15.500-5). Diese Figuren werden in den Kapiteln 6-8 besprochen. Zu den gendertheoretischen Aspekten dieses Narrativs allgemein, vgl. Enzlberger (2025). Zu weiblichen Figuren, die sich in Tragödien selbst töten, vgl. Loraux (1987), bes. 7-30.

[55] Man könnte in dieser fruchtlosen Bemühung Iuppiters eine Art *Peripetie* sehen, da sie das exakte Gegenteil seiner Absicht zur Folge hatte; die wäre dann ohne Anagnorisis und Metabasis und würde den „fehlenden Teil" ergänzen, vgl. Anm. 53. Die Tat reiht sich jedenfalls ebenso in die immer länger werdende Liste an äußerst kurzsichtigen und impulsiven Handlungen Iuppiters ein.

[56] Geitner (2021), 144, Anm. 103, stellt sich gegen die angebliche Deutung von Wheeler (1999), 129, es handle sich hier um ein „promise of marital fidelity", übersieht dabei aber, dass Wheeler tatsächlich von einem „false promise of marital fidelity" spricht; gemeint ist jedenfalls, dass Iuppiter sein Versprechen „aus gutem Grunde nur in Bezug auf Io (*haec*)" meine. Dennoch soll Iuno ihren Gatten wohl vorsätzlich anders verstehen. Die „Frauenrolle" Iuppiters setzt sich durch diesen Schwur zudem noch weiter fort, denn in der komödiantischen Tradition schwören v.a. Ehebrecherinnen solche ambigen Eide, vgl. Porter (2008)

Leiden erreichen: *ut lenita dea, uultus capit illa priores* (1.738). Für Io stellt sich die Situation so dar, als sei Iuppiter als ihr Retter eingetreten und habe als *deus ex machina* ihre Mühsal beendet. Tatsächlich aber konnte Iuppiter das wohl gar nicht tun und auch die Rückverwandlung (die bei Ovid ominös ohne explizite Urheberschaft bleibt) ergibt sich wesensgleich aus der Besänftigung Iunos, womit diese aber eine Tat eines anderen Gottes rückgängig machen würde,[57] denn verwandelt wurde Io von Iuppiter.[58] Dass Iuno dies aber trotzdem kann, hat einen einfachen Grund: Als Iuppiter Ios *pudor* raubte, ist er in das weiblich gelesene[59] Dilemma zwischen *pudor* und *amor* geraten und Iuno hat sich seiner *patria potestas* bemächtigt – in dieser Funktion oblag es ihr auch, sein sexuelles Fehlverhalten zu bestrafen. Da allerdings Iuppiter in erster Linie *pater* ist,[60] geht somit seine wesentliche Macht auf Iuno über. Erst sein Eingeständnis kommt einer Überwindung dieses *pudor* gleich, wodurch er seine *patria potestas* zurückerlangen und somit die Besänftigung der Iuno in Wesenseinheit mit der Rückverwandlung Ios erfolgen kann.[61] Zudem hätte eine vorherige Rückverwandlung Ios durch Iuppiter – wäre er dazu imstande gewesen – keinen Nutzen gebracht: Es wäre zum einen ein implizites Geständnis gewesen, zum anderen aber hätte Iuno ihre Bestrafung trotzdem fortsetzen können (wie sie das später bei Callisto tun wird, siehe das folgende Kapitel 2.3). Erst das explizite Geständnis mit dem (geheuchelten) Schwur macht die Rückverwandlung sinnvoll möglich.[62] Die Beichte des Ehebrechers ist wiederum ein komisches Element vor dem Hintergrund der Tragödie der Io: Iuppiter ist die Parodie einer tragischen Heroine, während Io eine tatsächliche ist – eine „Tragikomödie“ auf zwei Ebenen. Letztere kann sich allerdings nach

[57] Dass ein Gott die Handlungen eines anderen nicht aufheben kann, wird in *Met.* zweimal expliziert: 3.336-7 und 14.784-5. Ironischerweise ist es jedes Mal eine Tat Iunos, die ein anderer Gott (einmal Iuppiter, einmal Venus) nicht ungeschehen machen kann. Das Konzept ist bereits in der attischen Tragödie präsent, so erklärt Artemis als *deus ex machina* gegenüber Theseus in Eur. *HS* 1328-30, dass sie aufgrund dieses Gesetzes Hippolytos nicht retten konnte.

[58] Im Gegensatz zu Aesch. *PV* verzichtet Ovid nicht auf die Explikation, dass Iuppiter sie verwandelt hat, vgl. Anm. 37.

[59] Vgl. Anm. 54.

[60] Das erste Mal, dass *pater* in *Met.* vorkommt, bezieht sich auf Iuppiter (1.154) und Iuppiter wird als *pater rectorque deum* (2.848) bezeichnet (vgl. Anm. 1) – zuerst Vater, Herrscher erst an zweiter Stelle. Zur Rolle (symbolischer) Vaterschaft in *Met.* allgemein und speziell im Falle Iuppiters siehe Janan (2009), 53-86.

[61] Ich habe diese Argumentation noch ausführlicher in Enzlberger (2025) dargelegt und auch mit weiteren sich daraus ergebenden Implikationen, besonders für das Iphis-Narrativ in *Met*. 9.666-797 verbunden. Auch das Verhältnis der Bitte an Iuno zur Beendigung ihres Zorns zu derselben Bitte in Verg. *Aen.* 12 ist dort besprochen.

[62] Die *confessio* als wichtiges Mittel zur Versöhnung mit Gottheiten besprechen auch Bömer (1980), 273, und Reed (2024b), 459, allerdings im Zusammenhang mit Cephalus (siehe Kapitel 8.1) bzw. Myrrha (siehe Kapitel 7.2) und Midas (siehe Kapitel 5.3): Im Kontext von letzterem gehe ich auch näher auf die beiden Stellen ein, vgl. Kapitel 5, Anm. 79. Eine fünfte wichtige Figur, die ihren Fehler gesteht, allerdings dadurch keine „Rettung“ mehr erfährt (genau genommen tut das auch Myrrha nicht, wie ich im entsprechenden Kapitel gegen die Argumentation von Schmitz (2015), 268-71, zeige), ist Pentheus (siehe Kapitel 4.3).

diesem doppelten *deus ex machina* wieder ihrer alten Gestalt erfreuen – und wird letzten Endes in Ägypten sogar als Isis vergöttlicht, was ebenso ein Element darstellt, das sich in einigen attischen Tragödien im Zuge des *deus ex machina* findet: Die Ankündigung einer Apotheose (Soph. *OC* 1585-666; Eur. *And.* 1231-72) oder zumindest der Stiftung eines Kultes (Aesch. *Eum.* 794-807; Eur. *Ion* 1553-605;[63] *Heracl.* 1026-44).

2.3. Callisto

Etwas nach Ios tragischem, aber letztlich doch glimpflichem Schicksal blüht einer weiteren Sterblichen ein recht ähnliches Geschick: Iuppiter ist unterwegs, um die Schäden zu prüfen, die durch den Leichtsinn Phaethons[64] entstanden sind und diese gegebenenfalls zu reparieren – zu Callistos Unglück wird sie dabei vom Göttervater gesehen *et accepti caluere sub ossibus ignes* (2.410).[65] Anders als Io ist Callisto jedoch keine Nymphe, sondern eine Tochter des Lycaon:[66] Ihr Umgang ist indes recht typisch nymphenhaft, denn sie wird als *miles Phoebes*,[67] eine Gefährtin der Diana beschrieben – eine Profession, die in aller Regel Nymphen vorbehalten ist.[68] Doch ist sie nicht nur den übrigen Nymphen gleichgestellt, sie ist sogar

[63] Mit der Kreusa aus Her. *Ion* verbindet Io (und dann auch Callisto, siehe das folgende Kapitel 2.3) auch die Vergewaltigung durch einen Gott, die zur Geburt eines Sohnes führt. Im Falle der Callisto ist es sogar so, dass diese von ihrem Sohn getrennt wird und es beinahe zum innerfamiliären Mord kommt, weil zumindest ein Teil den anderen nicht erkennt – und in beiden Fällen hilft ein *deus ex machina* bei der Auflösung des Konflikts: Für Ion und Kreusa kann Pythia als Stimme des Apoll einschreiten und Athene das Verhältnis bestätigen; für Callisto und Arcas ist es Iuppiter, der beide verstirnt, ehe es zur Katastrophe kommt.

[64] Zu Phaethon siehe Kapitel 3.1.

[65] Die Verwendung von *ignes* besitzt hier eine besondere Ironie: Zuvor hatte Phaethon fast einen Weltenbrand verursacht, den Iuppiter zu verhindern wusste, indem er ihn selbst mit einem Blitz zur Erde geschleudert hatte. Nach Lycaons Narrativ hatte er allerdings verworfen, Blitze zur Bestrafung der Menschheit zu schleudern, *ne forte sacer tot ab ignibus aether/conciperet flammas* (1.254), also gerade um selbst keinen Weltenbrand auszulösen. Ironischerweise gilt seine *inpensior […] cura* (2.405-6) nun wiederum Arkadien, dessen Verbrennung er nach Lycaons Frevel verworfen hatte. Vgl. zum Feuer zu Beginn des Callisto-Narrativs auch Hejduk (2020), 275-6.

[66] An dieser Genealogie stört sich die Forschung massiv (vgl. Tronchet (1998), 379-80; Wheeler (1999), 128-9; Geitner (2021), 111), ist doch die Folge von Lycaons Frevel nicht nur die Zerstörung seines Hauses, sondern gleich die Auslöschung der gesamten Menschheit mit Ausnahme von Deucalion und Pyrrha – wie könnte also ausgerechnet *seine* Tochter Callisto noch am Leben sein? Geitner (2021), 141-5, liefert eine recht überzeugende metaliterarische Erklärung unter Zuhilfenahme der zuvor berichteten Hybris des Phaethon, der nicht nur das intradiegetische Weltengefüge, sondern auch das Narrativ durcheinandergeworfen habe, das Iuppiter nun wieder zu ordnen sucht.

[67] Die Bezeichnung *miles* für eine Frau ist bei Ovid höchst auffällig, wie Bömer (1969), 344-5, feststellt: Ovid habe es „als erster und einziger gewagt, das Wort *miles* […] zu einem Femininum zu machen und auf diese Weise ins Erotische zu ziehen." Auch in der folgenden Vergewaltigungsszene wird mit militärischen Metaphern nicht gegeizt, vgl. Hejduk (2020), 276-7.

[68] Vgl. 2.445. Auch wird sie das immer noch im dritten Buch sein, wenn Actaeon zu seinem Unglück Diana in ihrem Bad erblickt (*nympharum tradidit uni*, 3.165; *nudae usio sua pectora nymphae/percussere uiro*, 3.178-9). Zu den tragischen Elementen in Actaeons Narrativ siehe Kapitel 4.1.

Dianas Favoritin unter ihren Gefährtinnen: *nec Maenalon attigit ulla/gratior hac Triuiae* (2.415-16a).[69] Doch gerade diese Position sollte den Ausgangspunkt für ihr tragisches Schicksal liefern: Zwar ist befindet sie sich in vollendetem Glück und der Gunst Dianas, *sed nulla potentia longa est* (2.416b). Dieser sentenzenhafte Ausspruch ist von Ovid sehr bewusst an dieser Stelle positioniert,[70] beschließt er doch gewissermaßen den „Prolog" von Callistos Narrativ, in welchem dem Publikum die einführenden Umstände dargelegt bzw. die zentralen Figuren des Dramas vorgestellt werden. Zugleich deutet er eindrucksvoll an, dass eine tragische Handlung bevorsteht, denn der Umschlag vom Glück ins Unglück, gerade von Personen, die sich ἐν μεγάλη δόξῃ καὶ εὐτυχίᾳ befinden,[71] ist ja das zentrale Handlungselement der Tragödie, das hier sogar eine sentenzenhafte Explikation erfährt.

Eine ähnlich sentenzenhafte Formulierung findet sich etwa auch in Ov. *Met.* 13.646: *tanta homines rerum inconstantia uersat*, womit Anius das tragische Schicksal zweier seiner vier Töchter[72] (und damit letztlich sein eigenes) meint, deren Flucht vor einem König (Agamemnon), der sie gefangen und in seine Dienste nehmen will, zu einem anderen, unentschlossen wirkenden (*timido*, 13.664) König (i.e. ihrem Bruder Andros), recht starke Ähnlichkeiten zur Handlung von Aesch. *Supp.* aufweist. Ein wesentlicher Unterschied besteht im Ausgang der Handlung: Andros, der Bruder der Töchter des Anius, kann sich den Kriegsdrohungen Agamemnons (*bella minatur*, 13.662) nicht widersetzen und in seinem Dilemma zwischen *metus* und *pietas* obsiegt letztlich der *metus* (*uicta metu pietas*, 13.663),[73] wodurch zur Lösung des Konflikts ein *deus ex machina* durch Bacchus erforderlich wird, der

[69] Das dürfte zu einer gelegentlichen Identifikation Callistos als Nymphe geführt haben, so z.B. bei Janan (2009), 92, wo Callisto als „nymph" bezeichnet wird – anders als ihr Kontrapart Io ist Callisto jedoch vollends menschlich.
[70] Vgl. Bömer (1969), 345: „Ovid liebt es, an der Cardo einer Geschichte […] Sentenzen einzufügen." Bömer, 346, konstatiert, dass sich diese Sentenzen „nicht immer durch philosophischen oder poetischen Tiefsinn" auszeichnen würden, aber „durch die präzise sprachliche Form […] weitere Verbreitung gewonnen" hätte.
[71] Arist. *Poet.* 1453a10: Callisto eignet sich hierfür gut, denn nicht nur ist Glück groß, sondern auch ihr Ansehen – zum einen besitzt sie dieses allgemein als Königstochter, zum anderen aber speziell als Favoritin Dianas, womit sie beiden Kriterien genügt, wenn man Aristoteles' καί als logisches AND verstehen will. Vgl. Anm. 33.
[72] Die Vierzahl der Töchter ist zumindest für die Kommentatoren dieser kurzen Episode das erstaunlichste Merkmal: Nach der allgemeinen Überlieferung nämlich habe Anius nur drei Töchter gehabt – Oino, Spermo und Elais – bei Ovid allerdings vier: Bömer (1982), 372, spekuliert, Ovid habe eine vierte eingeführt, damit keine allein fliehen müsse; Hardie (2024a), 97, verweist auf eine Version bei Dionysios v. Halikarnassos (*Ant. Rom.* 1.59.3 bzw. *Origo gentis Romanae* 9.5), wonach es eine vierte Tochter Launa gegeben habe, die Aineias geheiratet habe und nach der Lavinium benannt sei: Bömer kennt diese Version auch, weist sie jedoch als irrelevant für den gegenwärtigen Mythos aus. Ebenso „für das Verständnis Ovids außer Betrachten bleiben kann" gemäß Bömer eine Tradition bezüglich des Sohnes des Anius, Andros. Ich vermute, dass Ovid nicht eine der Töchter allein zu Andros gehen lassen wollte, um die Parallele zu den als Chor auftretenden Danaiden wahren zu können.
[73] Die Akrasia des Andros wird hier ganz ähnlich beschrieben wie die des Iuppiter in *Met.* 1.619: *uictus Pudor esset Amore*, als dieser sich im Dilemma über die Herausgabe Ios befindet, vgl. oben Kapitel 2.2. Zur Akrasia vgl. die Ausführungen in Kapitel 1.3.2.

die Frauen in Tauben verwandelt.[74] Bei Aischylos hingegen kann der zunächst sehr unstet auftretende König Pelasgos letztlich selbst den Mut aufbringen und sich gegen die Kriegsdrohungen des Herolds (ἔοιγμεν ἤδη πόλεμον ἀρεῖσθαι νέον, Aesch. *Supp.* 950; auch zuvor schon 930-7) und für die Danaiden einsetzen.

Doch nicht nur in Ovids *Met.* findet sich diese sentenzenhafte Formel über die Launenhaftigkeit des Schicksals, dass kein Glück von langem Bestand ist, sondern auch in den attischen Tragödien wird mit solchen Sentenzen nicht gegeizt; am prominentesten wohl zu Beginn von Soph. *Trach*. 1-5, wo Deianeira über diesen Ausspruch sogar selbst metaliterarisch reflektiert, indem sie ihn als λόγος ἀρχαῖος bezeichnet, was von Kamerbeek (1970) kommentiert wird: „The thought is the very stuff that tragedy is made of."[75] Auch später wird der Gedanke in Soph. *Trach*. 943-6 noch einmal formelhaft von der Amme wiederholt. Nun aber steht er einleitend im Narrativ von Callisto in Ovids *Met.* und kündigt das tragische Schicksal seiner Protagonistin an, das sich sogleich erfüllen wird. Iuppiter ist sich sicher, dass Iuno dieses Mal seinen Seitensprung nicht bemerken wird,[76] oder nimmt eventuelle Folgen einer Entdeckung billigend in Kauf[77] und greift zu einem besonders grausamen Mittel, um die Vergewaltigung zu ermöglichen: Während er Io einfach in einem Nebel gefangen und überwältigt hat, bedient er sich nun eines Kunstgriffs und verwandelt sich selbst in Diana, um die Arglosigkeit seines Opfers auszunützen, was von Hejduk (2020), 276, als „the amusing cross-dressing of comedy, from his perspective" bezeichnet und damit in die Nähe der

[74] Anius selbst kann diesem *deus ex machina* jedoch nur geringen Nutzen abgewinnen: *si miro perdere more/ferre uocatur opem* („Wenn man es als Hilfe bezeichnen kann, sie auf wundersame Weise zu vernichten.", 13.670b-71a). Auch das Ergebnis der Verwandlung ist für ihn nur *summa mali* (13.673). Damit steht er in starkem Kontrast zu Peneos, der auf die Forderung der eigenen Tochter *‚fer, pater', inquit, ‚opem'* (1.545) [die Töchter des Anius wenden sich wortgleich an Bacchus: *‚Bacche pater, fer opem'* (13.669)] als Hilfeleistung deren Verwandlung in einen Baum sieht, woraus sich der Kontrast ergibt, dass Ovid das Narrativ des Anius tragisch gestaltet, da hier eine psychagogische Wirkung eintritt, während bei dem von Apollo und Daphne nichts dergleichen vorhanden ist.

[75] Kamerbeek (1970), 31. Dass der Ausspruch klar in Tradition des *dictum Solonis* steht, das Hdt. 1.32 überliefert (und auch in Arist. *EN* 1100a11 belegt ist), fällt schon den antiken Scholiasten auf (Soph. *Trach.* Σ 1a). Eine ausführliche Besprechung dieser Sentenz im Zusammenhang mit Ov. *Met.* wird in Kapitel 4 bei der Besprechung des Cadmus-Mythos folgen; dort auch eine Liste von Okkurrenzen in den attischen Tragödien.

[76] Sie wird ihn aber bemerken und entsprechend reagieren. Erneut erweist sich der Göttervater als äußerst kurzsichtig und nur auf seinen eigenen kurzfristigen Vorteil bedacht, der im Endeffekt großen Schaden bedeuten wird.

[77] *‚aut si rescierit, sunt, o, sunt iurgia tanti'* (2.424). Zu den Implikationen von Iuppiters Inkaufnahme möglicher Schäden für sich selbst unter völliger Missachtung eventueller Schäden für Callisto, vgl. Hejduk (2020), 276 und 283-4. Auffällig ist auch die Wortwahl *rescierit*, die bei Ovid nur hier belegt ist und auch sonst selten auftritt – mit Ausnahme des Dramas, denn für Naevius, Plautus und Terenz ist sie durchaus gut bezeugt, vgl. Bömer (1969), 347-8.

Komödie gerückt wird: Und in der Tat ist nicht allein die Vergewaltigung – wie schon bei Io[78] – ein komödiantisches Stilmittel, sondern wird hier auch noch durch eine Travestie gestützt.[79] Für Callisto ist die Täuschung jedenfalls keinesfalls so amüsant wie für Iuppiter, der sich noch darüber mokiert, dass sie ihn nicht erkennt und ihn in tragischer Ironie als Diana begrüßt, die sie als bedeutender als Iuppiter bezeichnet. Erkennbar wird die Täuschung für sie erst, als es bereits zu spät ist: *nec se sine crimine prodit* (*und er gibt sich erst im Zuge des* crimen *zu erkennen*, 2.433). Mit dem *crimen* ist freilich die Vergewaltigung gemeint: Die Missetat, die die gesamte Tragödie erst ins Rollen bringen wird.[80] Callisto setzt sich zwar zur Wehr, kann Iuppiter aber letzten Endes natürlich nicht besiegen, der sich unmittelbar nach seinem *crimen* wieder in den Himmel aufmacht, während eine verstörte Callisto beinahe ihre Ausrüstung vergisst, als sie benommen den Wald verlassen muss.

Sogleich betritt Diana die Bühne und tritt mit einem bemerkenswerten expliziten metagenerischen Signal gleichsam als Chorführerin auf:

Ecce, suo comitata choro Dictynna per altum
Maenalon ingrediens et caede superba ferarum
adspicit hanc uisamque uocat; clamata refugit (Ov. *Met.* 2.441-3)

Da tritt plötzlich in Begleitung ihres Chors über den hohen
Maenalos Diana auf und stolz auf ihre Tierjagd erblickt sie
diese und ruft sie sogleich; die Gerufene aber zieht sich zurück.

Callisto reagiert auf die Begegnung der Chorführerin mit Angst: Sie ist traumatisch belastet und fürchtet, in Diana könne sich tatsächlich Iuppiter verbergen – doch nichts dergleichen liegt nun vor. Erst der Einzug des Chors der Nymphen[81] selbst vermag ihr diese Angst zu nehmen

[78] Vgl. Anm. 41.
[79] Auch in Plaut. *Amph.* verwandelt sich Iuppiter in eine seinem Opfer bekannte und von ihm geliebte Figur, um sich diesem unbedarft nähern zu können – dort allerdings muss er seine Deckung nicht mehr aufgeben, da er Alcumena auch in Gestalt ihres Gatten Amphitruo vergewaltigen kann. Ein weiterer tragikomischer Einsatz einer Verkleidungsszene in Ov. *Met.* wird im Narrativ von Cephalus und Procris folgen, das ich in Kapitel 8.1 besprechen werde. Die Vorstellung des Königs der Götter in Frauenkleidern muss jedenfalls an Travestien im Satyrspiel erinnern (vgl. den *mollis Achilles* in Ov. *Tr.* 2.411, siehe Kapitel 1.3.1) bzw. die Figur des Herakles bei Omphale; ob dessen Travestie im Satyrspiel *Omphale* des Ion enthalten gewesen ist, ist aber ungewiss, vgl. Uhlig (2021), 466. Zu Herakles im Satyrspiel bzw. Herakles in Frauenkleidern vgl. Uhlig (2021), 470-2.
[80] Vgl. die obigen Ausführungen zum *crimen* im Kontext des Propoetiden-Mythos als Dublette für den Frevel des Lycaon.
[81] Die explizite Bezeichnung *chorus* für eine Gruppe findet sich sonst in Ov. *Met.* noch für die verwandelten tyrrhenischen Fischer (3.685; zur dortigen Verwendung vgl. Vial (2009), 256), die Musen in 5.270 (das einzige „theatralische“ Merkmal, das ich im fünften Buch ausmachen konnte; allerdings ist die Bezeichnung als *chorus*

und sie davon zu überzeugen, dass es sich diesmal um die echte Diana handelt, woraufhin sie selbst in den Chor eintritt (2.445-6). Doch die erste Erleichterung wird sogleich darauf zur Belastung: Nur mit großer Mühe kann Callisto die Spuren des *crimen* (2.447) verhehlen, die Diana allein deswegen nicht zu bemerken scheint, weil sie selbst *uirgo* ist – andernfalls hätte sie an Callisto Gebaren deren *culpa* (2.452) ablesen können.[82] Doch alle Bemühungen Callistos nützen ihr am Ende nicht: Als Diana beschließt, in einem abgelegenen Quell ein Bad mit ihren Gefährtinnen zu nehmen, wird Callisto von diesen entkleidet, sodass letztlich *nudo patuit cum corpore crimen* (462): Das *crimen*, das ursprünglich Iuppiters gewesen ist, hat sich nun auf Callisto übertragen – und dafür wird Diana sie mit dem Ausschluss aus ihrem Chor bestrafen.[83] Callisto ist hierdurch bereits ihrer *Eutychia* beraubt und zumindest auch ihrer hohen *Doxe*, zumindest hinsichtlich ihres Favoritinnenstatus bei Diana.[84] Doch noch ist ihr Unglück nicht komplett, denn nicht allein Diana stößt sich an Dianas *crimen*, keine Jungfrau mehr zu sein, sondern auch Iuno ist eifersüchtig auf die *paelex*, wartet mit ihrer Strafe aber noch, bis diese ihren Sohn Arcas gebiert:

‚scilicet hoc etiam restabat, adultera', dixit,
‚ut fecunda fores, fieretque iniuria partu
nota, Iouisque mei testatum dedecus esset.' (Ov. *Met.* 2.471-3)

‚Das fehlt gerade noch, du Konkubine ', sagte sie,
‚dass du gebären solltest und die iniuria *durch die Geburt*
sichtbar und die Schande meines Iuppiter bezeugt würde.'

Hier nun bezeichnet Iuno die Tat Iuppiters nicht mehr länger nur etwas ambig als *crimen*, wie der Erzähler Ovid das getan hat, sondern fällt in Figurenrede ein klareres Urteil: Die Vergewaltigung war *iniuria* – eine *Adikia* (zumindest sollte es zunächst so erscheinen, s.u.). Doch die allein hätte sie ertragen können, hätte man darüber den Mantel des Schweigens breiten können: Doch nun, da eine Leugnung unmöglich ist und das *dedecus* ihres Gatten auch auf sie selbst abfärbt, muss sie zur eigenen Ehrenrettung tätig werden und die Nebenbuhlerin

gerade für die Musen eher trivial) und das Gefolge des Bacchus in 11.86; generell verwendet Ovid die Bezeichnung gerne für Nymphen, so feiern diese etwa in 8.582 und 8.746 jeweils *festas choreas*, ebenso werden sie in 14.520 als *choreas* bezeichnet.

[82] Ovid ergänzt, dass *nymphae sensisse feruntur* (2.452): Zu den daraus erwachsenden Inkonsistenzen vgl. Bömer (1969), 352-3.

[83] Zum *crimen* der Callisto in Ov. *Met.* und *Fast.* vgl. Hejduk (2020), 277-8 und 283-4.

[84] Vgl. Anm. 71.

bestrafen. Die kurze Rede Iunos zur Rechtfertigung ihres Eingreifens an dieser Stelle hat starke Parallelen zu ihrer geradezu prologhaften Rede in 3.262-72, wo sich ihr Zorn gegen Semele richtet – und ihr auch dort das Verhalten ihres Gatten als *iniuria* gilt, obwohl Semele nicht von Iuppiter vergewaltigt wurde, sondern konsensualen Geschlechtsverkehr hatte:[85] Daraus wird offensichtlich, dass Iuno nicht die Vergewaltigung Callistos als *iniuria* empfindet, sondern die Beleidigung, die ihr selbst durch ihren Gatten widerfährt. Die Strafe wird jedenfalls sofort vollzogen: Iuno verwandelt Callisto in eine Bärin;[86] eine Gestalt, an die Lycaons Tochter sich nicht so recht gewöhnen kann, und die sich vor allem durch den Verbleib ihres Verstandes (*mens antiqua tamen facta quoque mansit in ursa*; 2.485) bei gleichzeitigem Verlust der Stimme (*posse loqui eripitur*; 2.483a) auszeichnet: Zwei der Merkmale, die schon bei Io wesentlich für ihre Verwandlung waren – doch im Gegensatz zu Io, deren Verwandlung in eine Kuh nur in einem Vers gerafft wird (1.611), wird die Callistos in eine Bärin *in extenso* geschildert (2.477-85), ausgehend von einem Moment, da sie flehend ihre Arme zu Iuno erhebt, wodurch sie zum Spiegelbild Ios wird, deren Rückverwandlung in eine Nymphe (1.738-46) in ebenso vielen Versen in einem vergleichbaren Moment des Flehens und gleichfalls durch das Zutun Iunos[87] erfolgt.

Doch auch diese Strafe ist noch nicht genug, denn die Tragödie nimmt noch eine drastischere Wendung, sobald Arcas das römische Mannesalter von 15 Jahren erreicht hat[88] und erstmals seiner Mutter begegnet. Diese Begegnung ist bei Ovid stark mit expliziten Hinweisen auf eine Anagnorisis-Szene aufgeladen: Zunächst wird Arcas als *Lycaoniae proles ignara parentis* vorgestellt, womit zum einen seine Abkunft von Lycaon, zum anderen auf sein Unwissen (hinsichtlich dieser Abkunft) explizit betont wird. Als er seiner Mutter – noch immer in Gestalt einer Bärin – begegnet, hält diese inne *et cognoscenti similis fuit* (2.501a): Noch ist die Anagnorisis nicht erfolgt, denn es gibt ja kein Zeichen oder sonstiges Mittel, woran die

[85] Auch bei Semele wird sich erneut Iuppiters Kurzsichtigkeit erweisen. Auf die tragische Gestaltung des Semele-Stoffes in Ov. *Met.* gehe ich in Kapitel 4.2 ein. Bemerkenswert ist, dass Callisto allein mit Diana und Iuno den Zorn gleich zweier Gottheiten auf sich zieht, die in Ovids Theben-Zyklus als Rächerinnen auftreten werden: Lediglich Bacchus zürnt ihr nicht. Die Pentheus-Episode ist allerdings gewissermaßen bereits im Mythos ihres Vaters Lycaon präfiguriert, wie in Kapitel 2.1 gezeigt, sodass das Haus des Lycaon gleichsam zum prototypischen Theben wird.

[86] Und nicht etwa Iuppiter, wie Wheeler (1999), 129, das fälschlich zuordnet; der ist nur für zweite Metamorphose, nämlich den Katasterismos verantwortlich.

[87] Zur Urheberschaft Iunos vgl. meine Ausführungen oben am Ende von Kapitel 2.2 und in Enzlberger (2025). Die ausführliche Schilderung der Verwandlung, in der der Erhalt des menschlichen Wesens und der Verlust der Stimme betont werden, erinnert zudem stark an die Metamorphose ihres Vaters Lycaon, die sich ebenso über acht Verse erstreckt (1.231-9), vgl. Kapitel 2.1.

[88] Zumindest wurde dieses in republikanischer und frühkaiserzeitlicher Zeit für Knaben mit 15 Jahren beziffert, vgl. Edmondson (2018), 26, und Dolansky (2018), bes. 57. Ebenso Clarke (1991), 9-10.

verwandelte Callisto mit Sicherheit die Identität ihres Sohnes erkennen könnte[89] – nur so kann für Ovids Publikum der Moment als Anagnorisis expliziert werden, ohne dass daraus eine Inkonsistenz erwüchse. Ein starkes Indiz für Arcas' Identität erwächst aber auch aus einer intratextuellen Referenz; denn in seiner Furcht, nicht zu wissen, wem er gegenübersteht, wiederholt er die Reaktion seiner Mutter auf das Auftreten Dianas: *ille refugit* (2.501b) wie auch Callisto *clamata refugit* (2.443). Im Gegensatz zu seiner Mutter, deren Furcht gerade darin bestand, dass sich möglicherweise eine andere Identität unter der scheinbaren Hülle befindet, ergibt sich die von Arcas gerade daraus, nicht zu wissen, dass dergleichen in seinem Fall tatsächlich vorliegt, denn *nescius extimuit* (2.503): Beinahe handelt Arcas in Unwissen um die eigentlichen Umstände. Da hier aber die *Desis* des Mythos so stark ist (Callisto gerät insgesamt dreimal in noch größeres Unglück), kann die *Lysis* sich nicht mehr aus dem Mythos selbst ergeben und ein *deus ex machina* wird erforderlich, der sogleich eingreift: Iuppiter verstirnt Mutter und Sohn in dem Moment, da letzterer erstere töten würde, und verhindert somit, dass sich ein *nefas* (2.505) ereignet – die ultimativ tragische Handlung wäre also aus Unwissen begangen worden, konnte aber im letzten Moment gerade noch verhindert werden, was Aristoteles zumindest im 14. Kapitel der *Poetik* als den optimalen Ausgang ansieht.[90] Im Anschluss kann Iuno nur noch darüber zürnen, dass ihr die ultimative Bestrafung der Callisto vorenthalten wurde und sich von Oceanus und Tethys als Ersatzstrafe ausbedingen, dass Callistos Gestirn niemals im Wasser untertauchen dürfe,[91] aber den doch noch guten Ausgang für Callisto nicht verhindern. Diese nämlich ist wie ihr Spiegelbild Io am Ende in den Himmel erhoben worden; eine Gleichsetzung, die auch Iuno selbst in ihrer abschließenden Monodie vornimmt: *Argolica quod in ante Phoronide fecit* (2.525).[92] Auch ihr Ausruf *facta est dea* (2.521)

[89] Zu den verschiedenen Möglichkeiten, wie eine Anagnorisis erfolgen kann, vgl. Arist. *Poet.* 1454b19-55a21 und meine Ausführungen zum Begriff in Kapitel 1.1.4.b. Bömer (1969) äußert sich zu diesem Vers gar nicht inhaltlich, Barchiesi (2024a2), 196-7, bespricht lediglich, dass sich *similis* darauf beziehe, dass Callisto ja eine Bärin und darum nicht tatsächlich *cognoscens*, sondern eben nur *cognoscenti similis* sei: Das überzeugt wenig, denn Ovid hat ja zuvor expliziert, dass *mens antiqua […] mansit* (2.485), Callisto also auch als Bärin zu einer *cognitio* in der Lage wäre. Zudem expliziert *cognoscenti* nicht, dass es sich dabei um einen Menschen handeln muss – es ist ja nur ein Partizip und das Stützsubstantiv ist wohl vorsätzlich unterschlagen.

[90] Vgl. Arist. *Poet.* 1453b26-54a9. Freilich musste Ovid sich hierzu eines *deus ex machina* bedienen, da die Anagnorisis nicht *tatsächlich* möglich ist, sondern nur in Andeutung erfolgen kann. Zum Widerspruch von Aristoteles über das Erfolgen der *Metabasis* zwischen den Kapiteln 13 und 14, vgl. meine Ausführungen in Kapitel 1.1.4.c zur Metabasis, bes. Anm. 120. Zur Verbindung mit dem Ende von Eur. *Ion* als Vorbild vgl. Anm. 63 in diesem Kapitel.

[91] Gewissermaßen übernimmt Iuno hierbei die Rolle des „manifesten" *deus*, der am Ende der Tragödie weitere Entwicklungen verkündet, die außerhalb der Handlung liegen, wie Thetis in Eur. *Andr.* oder Athene in Eur. *Ion*. Diesen Einsatz beschreibt Arist. *Poet.* 1454b2-5.

[92] Vgl. 1.668-9a: *nec superum rector mala tanta Phoronidos ultra/ferre potest natumque uocat.* Io wird hier bereits als *Phoronis* bezeichnet, als Iuppiter zu seiner „Peripetie" schreitet, vgl. Anm. 53.

korreliert mit der Abschlussbemerkung zu Io: *nunc dea linigera colitur celeberrima turba* (1.747). Beide sind unverdient zunächst durch das Zutun Iuppiters ins Unglück geraten, aber letzten Endes durch einen *deus ex machina* vergöttlicht worden.

2.4. Zwischenfazit

Dieser erste praktische Einblick in die tragischen Gestaltungsmöglichkeiten in Ovids *Metamorphosen* hat einige grundlegende Elemente gezeigt: Iuppiter tritt im ersten und zweiten Buch als *deus ex machina* auf, allerdings so gut wie immer in Situationen, die er selbst durch seine erstaunliche Kurzsichtigkeit herbeigeführt hat:[93] Im Falle von Io verliert er dabei sogar kurzzeitig seine *patria potestas* und muss vor Iuno zu Kreuze kriechen, um sie wieder zurückzuerlangen – angesichts der offensichtlichen Herrscherparallelen zwischen Iuppiter und Augustus in den *Met.* ist eine solche Zeichnung eines launischen und kurzentschlossenen Tyrannen nicht uninteressant: Iuppiters ständiges unbedarftes Handeln macht ihn letztlich selbst zu tragischen Figur, die jeweils ein *crimen* begeht und dann mit den Folgen desselben kämpfen muss. Gerade daraus entwickelt sich aber besonders im Falle Iuppiters (eigentlich ja der *paterque rectorque deum*) eine komödiantische Note: Eine Lage, die für gewöhnliche Menschen tatsächlich tragisch wäre, ist im Falle des „allmächtigen" Herrschers stets mit einer Karikatur verbunden.[94]

So scheint Iuppiters entschlossenes Auftreten gegen Lycaon zunächst zwar gerechtfertigt, da es sich bei diesem offensichtlich um einen Verächter der Götter und grausamen Tyrannen handelt, der gleichsam als Präfiguration des Pentheus gelten kann (wiewohl die Absichten des Pentheus weniger sträflich sind, siehe dazu dann Kapitel 4.3). Im Zuge seiner Bestrafung des Lycaon erweist sich Iuppiter dann allerdings selbst als ein solcher Tyrann, der erst im Exzess der Strafe Genugtuung findet: Nicht nur soll mit Lycaon auch sein ganzes Haus untergehen, das sich nicht nur nicht an dessen Frevel beteiligt, sondern sich im Gegenteil noch als Paradebeispiel der *pietas* erwiesen hat; Iuppiter will vielmehr überhaupt alle Menschen vernichten, obwohl auch von diesen noch zumindest ein wesentlicher Teil von

[93] Apollo in Eur. *Or.* löst am Ende ebenso eine Situation auf, für die er ursprünglich selbst verantwortlich ist: Im Gegensatz zu Ovids Iuppiter ist Apollos Eingreifen jedoch das Finale einer von ihm genau geplanten Handlungsfolge und nicht das notwendige Ergebnis unbedachter, kurzentschlossener und willkürlicher Taten.

[94] Den Gegensatz zwischen der Komödie auf Götterebene und der Tragödie auf Menschenebene im Falle der „Affairs of Zeus" bespricht ausführlich auch Dixon (2015), 154-97.

pietas erfüllt ist, denn nur deswegen sprechen die anderen Götter sich gegen die Zerstörung aus, weil sie befürchten, dann keine Opfergaben mehr zu erhalten. Iuppiter wird hier gleichsam selbst zum tyrannischen Frevler, der entgegen den Mahnungen seines Hauses (wie bei Lycaon und Pentheus) auf seinem Beschluss beharrt – aber anders als den beiden Königen bleibt ihm als *pater rectorque deum* durch schieres Glück eine Metabasis erspart.

In den beiden spiegelbildlichen Geschichten von Io und Callisto wird der tragische Teil jeweils auf Iuppiters Opfer übertragen, während seine eigene Geschichte eher eine Karikatur oder Travestie ist: Nach Ios Vergewaltigung imitiert Iuppiter das Dilemma einer tragischen Heroine und gerät in einen Ehestreit mit Iuno; einen ebensolchen nimmt er vor der Vergewaltigung der Callisto billigend in Kauf und imitiert Diana, um sich Callisto risikofrei nähern zu können – der König der Götter in Frauenkleidern. Weniger komödiantisch nehmen sich dabei allerdings die Schicksale der beiden tatsächlichen Frauenfiguren aus: Io muss in der Gestalt der Kuh bleiben und als solche von ihrem Vater erkannt werden; Iuppiters zwischenzeitliche Versuche, sie zu befreien und so seiner eigenen Schmach zu entgehen, erweisen sich als überaus kontraproduktiv und verschlimmern die Strafen nur noch, die Iuno ihrer *paelex* schickt. Erst Iuppiters explizites Eingeständnis der Schuld kann als *deus ex machina* Ios Qualen beenden und ihr ihre angestammte Gestalt zurückgeben – und ihr sogar eine Apotheose mit einem Kult in einer neuen Heimat in Aussicht stellen, wie dies in der attischen Tragödie häufig mit einem *deus ex machina* verbunden ist.

Ähnlich bedauernswert verhält es sich mit Callisto: Diese wird aufgrund der durch die Vergewaltigung entstandenen Schwangerschaft von der „Chorführerin“ Diana verstoßen und nach der Geburt ihres Sohnes Arcas von der rachsüchtigen Iuno in eine Bärin verwandelt – weder Diana noch Iuppiter bieten ihr ja noch Schutz. In ihrer neuen Gestalt trifft sie später wieder auf ihren zwischenzeitlich jugendlichen Sohn, der sie jedoch nicht erkennt und töten will – wie das auch der Titelheld in Euripides’ *Ion* beinahe tut. Dieser wird durch eine gerade noch rechtzeitig auftretende Anagnorisis davon abgebracht; für Arcas hingegen ist eine solche nicht möglich (sondern kann nur angedeutet werden), sodass Iuppiter als *deus ex machina* einschreitet und beiden einen Katasterismos zur Verhinderung der Katastrophe ermöglicht. Anders als bei Io zeichnet Iuppiter sich hier nicht so sehr durch eine komische Ohnmacht, sondern eine geradezu grausame Teilnahmslosigkeit aus – was die Geschichte wieder stärker an das Iuppiter-Bild bei Lycaon bindet, dessen Tochter Callisto ja ist.

Insgesamt tritt Iuppiter als komische Figur auf, die allein durch ihre große Macht bzw. ihr unverschämtes Glück davor bewahrt wird, das tragische Schicksal ihrer Opfer zu teilen: Besäße er eine auch nur um ein geringes Maß weniger herausgehobene Stellung (als die des *princeps* der Menschen und Götter) würde er durch seine Grausamkeit und Kurzsichtig- bzw. Achtlosigkeit in ebenso tragische Umstände geraten, wie sich am Beispiel des Sonnengottes im nächsten Kapitel zeigen wird.

3. (S)Un-God

Im vorherigen Kapitel hat sich gezeigt, dass Iuppiter in Ovids *Met.* nicht den Weitblick besitzt, den man von einem Herrscher und Gott erwarten sollte – und schon gar nicht den, der einer Orakelgottheit eigentlich zukommen sollte. Im Gegenteil: In fast jedem seiner Auftritte erweist sich der König der Menschen und Götter als erstaunlich kurzsichtig, teilweise fast schon infantil, und stets nur auf die unmittelbare Befriedigung seiner eigenen Bedürfnisse bedacht, ohne dabei auch nur einen Gedanken an etwaige Konsequenzen zu verschwenden. Treten diese ein, ist er entweder unbekümmert oder unfähig, diesen beizukommen und wird auch immer erst dann tätig, sobald diese Konsequenzen sein eigenes Wohlergehen beeinträchtigen.

Dieses Kapitel wird sich hingegen einer anderen Gottheit widmen, nämlich dem Sonnengott.[1] Da dieser grundsätzlich mit der Sonne identifiziert wird, besitzt er in der mythischen Tradition gemeinhin eine „All-Sicht“[2] und damit auch eine Form der Allwissenheit:[3] Diese dürfte wohl zur Kontamination mit Apollo beigetragen haben, der eine Orakelgottheit ist und sich als solche vor allen anderen als *Delphicus*[4] zugleich als Schutzgottheit der bedeutendsten aller antiken Orakelstätten, nämlich der in Delphi hervortut. Wenngleich er diese Eigenschaften auch in Ovids *Met.* besitzt, solange er als *unterstützende* Figur auftritt,[5] so versagt er gelegentlich in Hinblick auf seine Allwissenheit, wenn er selbst eine *handelnde* Figur ist – ein Gebrechen, das er sich mit Iuppiter teilt: Zwar ist er im Allgemeinen weniger genusssüchtig als dieser und dementsprechend weniger geneigt, schnellen Verlockungen nachzugeben, die bald drastischere Konsequenzen nach sich ziehen, indes stellt auch er in einigen Episoden eine bemerkenswerte Kurzsichtigkeit unter Beweis, die ihn letztlich als tragische Figur qualifizieren – und im Unterschied zu Iuppiter, der dabei stets

[1] Wenn von der Figur des Sonnengottes die Rede ist, wird sie in der Regel als „Sonnengott“ oder Sol bezeichnet werden. Die expliziten Namen Sol, Phoebus und Apollo, die Ovid mehr oder weniger austauschbar verwendet, verwende ich in den Einzelepisoden, wenn sie konkret auch so im Text gebraucht werden, wobei in diesem Kapitel hauptsächlich Sol und Phoebus eine Rolle spielen werden. Zur Frage der Trennung oder Verbindung dieser Gottheiten (in der Literatur generell und bei Ovid speziell) siehe die knappe, aber ausreichende Besprechung bei Barchiesi (2024a2), 157-8.

[2] So etwa schon in Hom. *Il.* 3.277 (Ἠέλιός θ’, ὃς πάντ’ ἐφορᾷς καὶ πάντ’ ἐπακούεις) bzw. *Od.* 11.109 und 12.323 (Ἠελίου, ὃς πάντ’ ἐφορᾷ καὶ πάντ’ ἐπακούει).

[3] Zum Zusammenhang von Wissen und Sehen vgl. Kapitel 4 und 5, insbesondere Kapitel 4.5 und 5.1 (dort v.a. Anm. 13).

[4] Mit diesem Begriff apostrophiert Ovid den Sonnengott zweimal metaleptisch im zweiten Buch der *Met.*, s.u. Kapitel 3.2.

[5] Diesen Dienst erweist er bspw. Cadmus zu Beginn des dritten Buches in Delphi. Zu Cadmus und seinem Verhältnis zu Apollo siehe Kapitel 4 (Einleitung).

eine komische Note anklingen lässt, ganz ohne satyrspielartigen Beigeschmack. In diesem Kapitel wird im Wesentlichen auf drei Episoden eingegangen, in denen sich der Sonnengott als verhinderter *deus ex machina* geriert, der daran scheitert, dass er selbst eine handelnde Figur ist und eben nicht nur als erlösender Gott am Ende der Handlung nach einer allzu verworrenen *Desis* eine endgültige *Lysis* verschafft, wie er das bspw. als Apollo prominent am Ende von Eur. *Or.* tut.[6]

3.1. Phaethon

Ovids Gestaltung des Phaethon-Mythos in den *Met.* orientiert sich in wesentlichen Punkten stark an der Dramatisierung des Stoffes durch Euripides[7] in einem leider nur noch fragmentarisch erhaltenen *Phaethon*:[8] Dieser stellt – soweit wir wissen – neben einer fast gänzlich verlorenen Bearbeitung durch Aischylos (*Heliaden*)[9] die einzige Rezeption des Phaethon-Mythos als Tragödie dar. Der Beginn der eigentlichen Handlung ist bei Ovid und Euripides gleich, denn in beiden Fällen geht Phaethon zu seiner Mutter Klymene/Clymene, um sich zu vergewissern, dass sein Vater der Sonnengott und nicht König Merops ist – doch gerade diese Frage führt in der Version bei Ovid zu Komplikationen. Denn anders als bei Euripides ist bei Ovid das auslösende Moment für diese Vergewisserung eine Herausforderung durch Epaphus, den Sohn der Io, der als Sohn des Iuppiter die göttliche Abkunft des Phaethon in Abrede stellt, derer dieser sich anfänglich noch völlig unzweifelhaft sicher gewesen ist: Epaphus leugnet Phaethons Herkunft überhaupt nur deswegen, weil dieser anfänglich damit geprahlt und sich entsprechend dem Epaphus als Sohn des Iuppiter nicht untergeordnet hat

[6] Dort ist Apollo allerdings ein „erwarteter" *deus ex machina*, denn er hat die Handlung überhaupt erst in Gang gebracht und Orestes wartet darauf, dass er sie wieder in Ordnung bringen wird, vgl. Kapitel 2, Anm. 93. Anders dagegen bspw. Herakles in Soph. *Phil.*, der zuvor überhaupt keinen Bezug zur Handlung hatte und tatsächlich nur als „Notlösung" eingesetzt wird – die Praxis, die Aristoteles am unelegantesten findet, vgl. Arist. *Poet.* 1454b2-5

[7] Die ältere Meinung (seinerzeit besonders prominent durch Wilamowitz (1875) und Knaack (1886) vertreten), Ovid habe – wie später Nonnos – einen namen- und identitätslosen alexandrinischen Dichter (*Alexandrino quodam poeta*, Wilamowitz (1875), 158) als Vorlage verwendet, wurde durch Diggle (1970), 181-200, ausgeräumt, der es sich in der Appendix seiner Ausgabe der *Phaethon*-Fragmente zur Aufgabe gemacht hat, „to exorcise the Alexandrian spectre once and for all, and […] to demonstrate that Ovid's debt to Euripides is different both in extent and in nature from what is commonly envisaged" (Diggle (1970), 181). Die Ausführungen in dieser Ausgabe sind ein wichtiges Fundament für die hier vorliegende Argumentation.

[8] Erfreulicherweise aber ist es nach der *Hypsipyle* die in Fragmenten am besten erhaltene Euripides-Tragödie, sodass die Handlung noch relativ gut rekonstruierbar ist, vgl. Wright (2019), 203.

[9] Von dieser Tragödie sind nur vier Fragmente erhalten, die keinen Aufschluss über die Handlung zulassen. Möglicherweise setzte diese überhaupt erst nach dem Tod des Phaethon ein, ähnlich wie in Aischylos' Behandlung des *Niobe*-Stoffes (siehe dazu Kapitel 5.1). Vgl. hierzu Wright (2019), 29.

(*quem quondam magna loquentem/nec sibi cedentem Phoeboque parente superbum*, 1.751-2). Anders dagegen bei Euripides: Dort lebt Phaethon mit seiner Mutter Klymene im Palast des Merops, der eine Hochzeit für „seinen" Sohn arrangiert hat – mit einer Tochter des Helios, die somit eine Halbschwester des Phaethon wäre, was Merops allerdings nicht weiß. In dieser Konstellation ist die Vaterschaft des Helios offensichtlich ein Geheimnis, wohingegen der Phaethon des Ovid offen damit prahlt, bis er von Epaphus gleichsam zu einem „Beweis" herausgefordert wird: Eine solche Szene hat ein berühmtes Vorbild im Dithyrambos[10] Bacch. 17, wo Minos, ebenfalls ein Sohn des Zeus, die Abkunft des Theseus von Poseidon leugnet und diesen dazu auffordert, einen Ring vom Grund des Meeres zurückzuholen, um dadurch die Vaterschaft des Meeresgottes zu beweisen.[11] Der Einsatz des Epaphus, um diese Handlung voranzutreiben, ist dabei allerdings sehr wahrscheinlich Ovids eigene Erfindung.[12] Allerdings ist seine Gestaltung des Mythos nicht gänzlich von der Version des Euripides unabhängig, denn als Phaethon zu seiner Mutter kommt, um Auskunft über die Wahrheit der Vaterschaft des Sol zu erlangen, beschwört er sie *perque suum Meropisque caput taedasque sororum/traderet […] ueri sibi signa parentis* (1.763-4). An dieser Stellte fragt Diggle (1970), 182, zurecht: „Who is Merops?" Denn offensichtlich hallt hier noch das Echo einer Version nach, in der Phaethon mit seiner Mutter bei König Merops lebt: Entsprechend zweideutig ist auch die Reaktion der Clymene, hinsichtlich der es *ambiguum Clymene precibus Phaethontis an ira/mota magis dicti sibi criminis* ist. Was ist das *dictum […] crimen*? Zum einen ist das der Vorwurf, den Epaphus geäußert hat (*es tumidus genitoris imagine falsi*), nämlich dass Clymene die Vaterschaft des Sol lediglich erfunden hat: Ein Vorwurf, der auch Semele im dritten Buch von Ov. *Met.* bzw. in Eur. *Ba.* gemacht wird.[13] Zum anderen aber wäre das der Vorwurf des Ehebruchs (ob sie nun bereits von Sol schwanger gewesen ist, ehe sie Merops geheiratet hat (ohne ihm das zu sagen),

[10] Der Dithyrambos galt in der Antike als eine Ursprungsform der Tragödie, vgl. Arist. *Poet.* 1449a10-15. Zum Verhältnis von Dithyrambos und Tragödie siehe den Kommentar von Lucas (1968), 79, *ad loc.*, der eine recht ausführliche Liste an Literatur zum Thema bietet; und Pickard-Cambridge (1970), der sich generell mit dem Verhältnis von Dithyrambos und Tragödie (und auch der Komödie) befasst.

[11] Diesen Vergleich strengt auch Fränkel (1945), 216, Anm. 45, an. Diggle (1970), 183, Anm. 3, sieht in der Konstruktion eine zusätzliche Analogie zu Soph. *OT* 779-84, wo Oidipous erzählt, ein Trunkenbold habe öffentlich die Elternschaft seiner Eltern in Abrede gestellt, weswegen er sich daraufhin selbst zu diesen begeben und sie um Bestätigung gebeten habe. Merkwürdigerweise wendet er ein: „A putative son of Jupiter […] is not the ideal person to taunt a comrade with bastardy", obwohl er die von Fränkel (1945) präsentierte Parallelstelle bei Bacch. 17 kennt.

[12] Vgl. Wilkinson (1958), 238.

[13] Sehr ähnlich zu Epaphus über Phaethon auch Pentheus über Bacchus in *Met.* 3.553-4: *quem […] cogam/adsumptumque patrem […] fateri.* In Eur. *Ba.* 27-9 ist es Dionysos selbst, der über seine Tanten feststellt, dass diese Διόνυσον οὐκ ἔφασκον ἐκφῦναι Διός,/Σεμέλην δὲ νυμφευθεῖσαν ἐκ θνητοῦ τινος/ἐς Ζῆν' ἀναφέρειν τὴν ἁμαρτίαν λέχους. Zu Semele und Pentheus siehe die Kapitel 4.2 und 4.3.

oder erst nach der Ehe Phaethon empfangen hat, ist hierfür unerheblich), wenn sie die Gattin des Merops und nicht allein die des Sonnengottes wäre – diese Dimension schwingt angesichts von Phaethons Beschwörung im Hintergrund dabei mit. Das könnte man natürlich als sträflichen Lapsus des Ovid sehen,[14] der eigentlich wissen sollte, dass „[t]here is no place in this story for Merops".[15] Und diese Annahme wäre durchaus haltbar, wenn Merops nur einmal an einer Stelle genannt würde: Später allerdings fällt der Name erneut, wenn Phaethon sich seines Fehlers bewusst werden, diesen bereuen und sich wünschen wird *Meropis dici* (2.184); dass Ovid *zweimal* einfach vergessen haben sollte, dass Merops hier nicht hingehört, scheint weniger einleuchtend.[16] Ovid hat ein entscheidendes Moment aus dem Drama des Euripides übernommen, nämlich Phaethons Entschluss, einen Beweis für die Vaterschaft des Sonnengottes zu finden: Er hat sich aber dazu entschieden, die Motivation dafür nicht etwa von einem „Familiendrama"[17] abhängig zu machen, sondern Phaethon als Helden ins Zentrum seiner Erzählung zu stellen[18] und ihm dasselbe Recht wie Theseus in Bacch. 17 zukommen zu lassen. In der Gestaltung des „Prologs" hat sich Ovid indes stark von Euripides inspirieren lassen,[19] allerdings mit einem entscheidenden Unterschied: „In Euripides, Phaethon knew in advance both of the promise that had been made him and the use he would make of it",[20] da Klymene Phaethon darüber unterrichtet und ihn anweist, die Einlösung dieses Versprechens als Beweis zu verlangen: κἂν μὲν τυγχάνεις <ὅπερ θέλεις>/θεοῦ πέφυκας· εἰ δὲ μή, ψευδὴς ἐγώ (Eur. *Phaethon* 47-8). Bei Ovid hingegen wirkt es, als wäre beides eine „spontane" Entscheidung im Palast des Sonnengottes (die Gewährung des Wunsches sowie der Entschluss, wie dieser zu verwenden ist): Indes wird die blitzschnelle Reaktion des Phaethon (2.47)

[14] Und das haben auch einige Kommentatoren getan: Diggle (1970), 182, Anm. 5, gibt einen kurzen Überblick.
[15] Diggle (1970), 182, der allerdings den Satz noch um „and Ovid knew that full well" ergänzt, worin ich mich ihm anschließe. Diggle lässt einen kleinen Seitenhieb auf Otis (1966), 108, folgen, der unkritisch einfach übernimmt, Clymene sei eben nun mit Merops verheiratet, ohne dabei auf die Inkonsistenz hinzuweisen.
[16] So auch Barchiesi (2024a2), 153: „the reference to Merops […] is not just incidental, as will become evident in *Met.* 2.184". Dagegen ebenso unkritisch wie Otis (1966) auch Bömer (1969), 228: „Die Geschichte der Ehe der Clymene wird also als bekannt vorausgesetzt", ohne auf Unstimmigkeiten einzugehen. Interessant ist vielleicht auch die Bedeutung des Wortes μέροψ: Dieses wird als Epitheton für Menschen gebraucht und kann auch substantivisch ganz einfach „Mensch" bedeuten (vgl. *LSJ* s.v. μέροψ), so bspw. bei Aesch. *Lib.* 1018 (dort sogar in Verbindung mit dem „erztragischen" *dictum Solonis*, vgl. Kamerbeek (1970), 31; siehe Kapitel 2.3 bzw. die Einleitung von Kapitel 4): *Meropis dici* (2.184) kann somit als Wortspiel gelesen werden – „Sohn des Merops heißen" oder allgemein „menschlich heißen".
[17] Hier im übertragenen Sinn; das Wortspiel ist indes nicht ganz unbeabsichtigt.
[18] Vgl. Diggle (1970), 182-3.
[19] Diggle (1970), 183, Anm. 2, strengt einen Vergleich der Reden von Phaethons Mutter in beiden Versionen an.
[20] Otis (1966), 110.

nahelegen, dass er zumindest den Gegenstand des Wunsches schon zuvor ersonnen haben dürfte, als er zum Palast seines Vaters aufgebrochen ist (*concipit aethera* mente, 1.777).

An dieser Stelle verlässt Phaethon seine Mutter (der Ort dieser Unterredung wird bei Ovid nicht spezifiziert) und das erste Buch der *Met.* endet, womit es einen krassen Einschnitt nach dem Prolog gibt. Auch bei Euripides endet der Prolog mit dem Entschluss des Phaethon, zum Haus des Helios aufzubrechen (61b-2): Ἡλίου μολὼν δόμους/τοὺς σοὺς ἐλέγξω, μῆτερ, εἰ σαφεῖς λόγους; wohingegen dieses Vorhaben bei Ovid einer der Abschnitte der ersten Hälfte der Episode ist, die nicht in Figurenrede stattfinden (1.776-9):[21] *[…] post talia matris/dicta suae Phaethon […] patriosque adit inpiger ortus*. Im Drama des Euripides folgt – wie nach dem Ende des Prologs üblich – mit der Parodos der Einzug des Chors. Bei Ovid findet ein Schauplatzwechsel statt und Phaethon steht vor dem Tor des Palastes des Sonnengottes, das ekphrastisch sehr eingehend beschrieben wird und zumindest ein Echo eines dramatischen Chors enthält; auf dem Tor sind nämlich, neben anderen Figuren, auch etliche Meeresgottheiten abgebildet, darunter die Nereiden, von deren Darstellung es heißt: *facies non omnibus una,/non diuersa tamen* (2.13-4). Da das Tor gleichsam die gesamte Welt abbildet (die dann später *realiter* fast verbrennen wird), gehören natürlich auch Meeresgottheiten auf das Tor des Sonnengottes – sie reflektieren aber zusätzlich zur ihrer „trivialen" Abbildung auch die Lokalisation des Sonnenpalastes am Okeanos, wie sie schon bei Euripides vorhanden ist (*Phaethon* 114);[22] dort ergibt sich die Lage daraus, dass die Sonne ja aus diesem aufgehe und in diesen hinabsinke. Die Nereiden, die den Höhepunkt der Meeresgottheiten bilden, sind eine Gruppe von 50 Mädchen und reflektieren in dieser Zahl die typische Anzahl eines Chors im Dithyrambos – ein solcher bildet ja mit Bacch. 17 das Vorbild für die Motivation, die Phaethon bei Ovid überhaupt erst zum Sonnenpalast aufbrechen lässt; und dort bricht der analoge Held Theseus eben zu einem Unterwasserpalast auf. Die Beschreibung ihrer Darstellung (s.o.) betont zudem sowohl ihre Vielzahl (*non omnibus una*) als auch ihre Einheit (*non diuersa*

[21] Wie später die Pentheus-Episode (siehe dazu Kapitel 4.3) ist auch diese Episode insofern stark dramatisch gezeichnet, als ein Großteil der Handlung in Figurenrede vorangeht (wenngleich nicht so stark wie bei Pentheus): Bevor Phaethon in den Wagen steigt (2.150) entfallen 109 Verse auf Figurenrede, 72 dagegen sind narratorial.

[22] Vgl. hierzu die sehr ausführliche Besprechung der Meeresgottheiten am Tor des Sonnenpalastes bei Herter (1958), 59-62. Dort wird demgemäß auch Knaacks (1886) Hypothese verworfen, Ovid habe dabei Auszüge aus Euripides mit denen des „alexandrinischen Phantoms" kontaminiert (allerdings verwirft Herter nicht die These der Existenz dieses Phantoms; im Gegenteil war es sogar sein erklärtes Ziel (58, Anm. 1), „in nicht zu ferner Zeit in einer genauen Interpretation der Phaethonpartie Ovids die Richtigkeit der Knaackschen Hypothese außer Zweifel setzen zu können.")

tamen), was sie ebenso als Chor qualifiziert.[23] Der Einzug desselben ist bei Ovid also in typisch hellenistischem Stil auf eine metaliterarische Ekphrasis reduziert.[24] Diese ist allerdings rein für Ovids Publikum gedacht: Phaethon dagegen würdigt die kunstvolle Gestaltung des Eingangstores keines Blickes, sondern begibt sich stracks in den Thronsaal (*quo simul […]/uenit et intrauit*, 2.19b-20a) – sein Interesse gilt ja weder intertextuellen Fußnoten noch kunstgeschichtlichen Studien, sondern ganz allein einem Beweis seiner göttlichen Abkunft: Oder vielmehr der Fahrt mit dem Sonnenwagen, die eben zu diesem Behufe dienen soll. Im Palast kommt er schließlich vor dem Thron des Sonnengottes zum Stehen, der von diversen Allegorien umringt und in königliche Purpurgewänder gehüllt ist: Ein Habitus, der ihn zum einen als Monarchen, zum anderen aber in Form eines explizit metagenerischen Signals auch als Tragödienschauspieler kennzeichnet.[25] Ehe er seinen Sohn *rerum nouitate pauentem* (2.31) anspricht, lenkt Ovid den Fokus auf den Bereich des Sehens: *Sol oculis iuuenem, quibus adspicit omnia, uidit* (2.32).[26] Mit *oculis, adspicit* und *uidit* sind gleich drei Begriffe aus diesem Bedeutungsfeld in einem einzigen Vers kondensiert, der zudem in tragischer Ironie auch die „All-Sicht" des Sonnengottes betont, die sich schon bald als nicht so universell herausstellen wird wie angenommen – und deren Versagen den Tod des Phaethon und das Pathos von Sol, Clymene und den Heliaden bedingen wird. Und diese Ironie setzt bereits in den Folgeversen ein, wenn Sol seinen Sohn nach dem Grund seiner Reise bzw. seiner Anwesenheit in seinem Palast fragt, ihn aber zugleich als *progenies […] haud infitianda parenti* (2.34) bezeichnet: Diese Anrede kennzeichnet die vorherigen Fragen als rein rhetorische Fragen, denn Sol kennt den Grund offensichtlich bereits.[27] Darauf lässt Ovid die Antwort des Phaethon folgen, der seinen

[23] Zu diesem Vers auch Barchiesi (2024a2), 160, wo von einem „*thiasos* of marine deities" die Rede ist.

[24] Es ist gut möglich, dass eine Ekphrasis des gesamten Palastes auch in einem Botenbericht in Eur. *Phaethon* vorgekommen ist, vgl. Diggle (1970), 42, Anm. 3, und 184, Anm. 4.

[25] Ähnlich auch Iuppiter in *Met.* 1.595-6, vgl. Kapitel 2.2. Einen vergleichbaren Pomp, der an ein Tragödienkostüm erinnert (vgl. den Aufzug der Allegorie der Tragödie in Ov. *Am.* 3.1 und die Beschreibung des Kostüms der Heroen in der Tragödie bei Hor. *AP* 228), zeigen später noch Niobe und ihre Söhne (6.166 und 222-3) sowie Picus (14.345) – zu deren tragischen Elementen siehe die Kapitel 5.1 und 5.4 – und ebenso die Schwestern Philomela (6.451) & Procne (6.566-7) – siehe Kapitel 6.2 – sowie Althaea (8.448) – siehe Kapitel 6.4. Dieser glamouröse Prunk qualifiziert Sol als tragischen Protagonisten, als orientalischen Monarchen und – durch die Bezeichnung *Phoebus* – auch als römischen Princeps (vgl. Barchiesi (2024a2), 160). Das Purpurgewand ist zudem wohl eine vorsätzliche Erfindung Ovids, denn vor ihm ist es unbelegt und nach ihm nur von Nonnos rezipiert (vgl. Bömer (1969), 244). Zum Tragödiengewand als ‚metagenerischem Signal' vgl. Boyle (2011), 243; Curley (2013), 55; Parkes (2021), 120-1.

[26] Dieser Vers evoziert die Beschreibungen bei Homer (vgl. Barchiesi (2024a2), 161, und Anm. 2 in diesem Kapitel), in denen der Sonnengott nicht nur alles sieht, sondern auch alles hört. Entsprechend ist er auch über Phaethons Motive informiert.

[27] Die sich daraus ergebende Ironie auch bei Barchiesi (2024a2), 161: „the solemn question implies that the god, famous for his all-encompassing knowledge of the universe, has already understood the meaning of the visit. In the course of the dialogue, however, the limits of that famous panoramic and penetrating clarity of the Sun's

Vater zunächst sehr förmlich, fast hymnenartig mit *o lux immensi publica mundi/Phoebe pater* (2.35-6) anspricht, wobei *Phoebe pater* den Doppelsinn besitzt, dass Sol ja der tatsächliche Vater des Phaethon ist und dieser die Bezeichnung nicht nur in einem metaphorisch-religiösen Sinn wählt. Darauf lässt er eine Bitte mit einer sehr unglückverheißenden Formulierung folgen:

nec falsa Clymene culpam sub imagine celat,
pignora da, genitor, per quae tua uera propago
credar, et hunc animis errorem detrahe nostris! (Ov. *Met.* 2.37-9)

und <wenn> Clymene keine Schuld durch ein Trugbild verhehlt,
gib mir, Vater, einen Beweis, durch den ich als dein wahrer Sohn
erkannt werde, und entbinde mich von dieser Unsicherheit!

Phaethon wünscht sich nun, dass Sol ihm den *error* nimmt, indem er ihm ein Beweismittel für seine Vaterschaft gibt – in diesem Sinne ist der *error* als eine unstete und unsichere Situation zu verstehen. Ironischerweise wird aber gerade in der Gewährung dieses Wunsches zum einen der *error* (i.e. die Hamartia) des Sol, zum anderen in seiner Substanz der des Phaethon bestehen.[28] Denn der Sonnengott hat offensichtlich einen sehr entschiedenen Anspruch, das aufgewühlte Gemüt seines Sohns zu besänftigen und lässt sich entsprechend zu einer entschlossenen, aber kurzsichtigen und entsprechend verhängnisvollen Replik hinreißen:

quoque minus dubites, quoduis pete munus, ut illud
me tribuente feras! promissi testis adesto
dis iuranda palus, oculis incognita nostris! (Ov. *Met.* 2.44-6)

und damit du weniger zweifelst, such dir irgendeinen Gefallen aus und
ich werde ihn dir gewähren! Als Zeuge für das Versprechen diene
das Gewässer, bei dem die Götter schwören, das meine Augen nie sahen!

Für einen allsehenden und allwissenden Gott ist dies nun kein besonders ratsamer Entschluss, doch Sol lässt sich durch seine gegenwärtigen Emotionen seinem Sohn gegenüber dazu hinreißen, entgegen seinem Naturell zu handeln und somit einen Fehler zu begehen, der in

vision become evident, as he falls into a trap." Richtigerweise ist es allerdings nicht die „solemn question", die sein Wissen impliziert, sondern die Anrede an Phaethon.

[28] Zur ersten Bedeutung vgl. Bömer (1969), 252: „*error*, fere i.q. ‚dubitatio'". Zur zweiten vgl. den Beitrag von Kappl (2015) zum Verhältnis von *error* und Hamartia; vgl. auch Kapitel 4.1.

einer Handlung ohne vorheriges Wissen und mit nachheriger Erkenntnis besteht, was eine Neuerung Ovids gegenüber Euripides darstellt, bei dem das Versprechen und sein Inhalt (nämlich das Lenken des Sonnenwagens) eine alte Vereinbarung mit Klymene gewesen sind.[29] Dieses unbedarfte Angebot des sonst allsehenden Gottes hat schwerwiegende Folgen,[30] denn *uix bene desierat, currus rogat ille paternos* (2.47): Phaethon braucht keinerlei Bedenkzeit, um sich einen Wunsch auszusuchen, sondern äußert diesen sofort nach dem Angebot seines Vaters. Dies legt den Schluss nahe, dass er entweder bereits mit einem solchen Angebot gerechnet hat oder aber seinem tragischen Vorbild bei Euripides eingedenk ist, das ja sogar weiß, dass ihm zum Beweis seiner Abkunft von Helios eine einmalige Fahrt mit dessen Wagen erlaubt ist. Und in der Tat ist beides der Fall: Als Phaethon zum Palast seines Vaters aufbricht, hat er bereits den Wunsch, über den Himmel zu fahren (*concipit aethera mente*, 1.777) – darum würdigt er auch die Wunder des Sonnenpalastes keines Blickes, da es ihm ausschließlich auf die Fahrt mit dem Sonnenwagen ankommt. Ovid gelingt es durch diese Konstruktion, den Wunsch des Phaethon oberflächlich als spontan und stürmisch darzustellen, ihn aber hintergründig wohlüberlegt und sogar intertextuell fundiert sein zu lassen.[31]

Auf die Äußerung des Wunsches hin bereut Sol seinen Schwur sogleich (*paenituit iurasse patrem*, 2.49) und beginnt die erste von zwei langen Reden,[32] die im Stil einer Suasorie gehalten wird – hier allerdings mit dem Anspruch, vom Bestehen auf den Wunsch *abzuraten* (*dissuadere licet*, 2.35). Das hauptsächliche Argument des Sonnengottes gegenüber Phaethon besteht vor allem in der Betonung von dessen Unwissenheit gegenüber der Tragweite seines

[29] Otis (1966), 110: „In Ovid the promise *and* oath are solely the impromptu workings of a harassed father's emotions." Ob Sol wirklich *harassed* ist, darf bezweifelt werden (*bothered, worried* oder *concerned* hätten wohl ebenso gereicht, denn der Gott wirkt nicht so, als empfände er Phaethons Wunsch als aufdringlich oder unangenehm); unzweifelhaft dagegen ist seine Handlung aus reiner Emotion heraus. Zum Thema des Einflusses von Emotionen auf Handlungen in der Tragödie vgl. die Ausführungen von Vinje (2021), 585-99, mit denen ich mich auch in Kapitel 1.1.4.c auseinandergesetzt habe (insb. Anm. 118 ist hier relevant).

[30] Und wird sich in den *Met.* noch zweimal wiederholen: Einmal durch Iuppiter an Semele (siehe Kapitel 4.2) und ein zweites Mal – hier aber in abgeschwächter und vor allem *umkehrbarer* Form – durch Bacchus an Midas (siehe Kapitel 5.3).

[31] Die Deutung von Otis (1966), 110, dass „[t]he wish (for the loan of the chariot) expresses the spontaneous reaction of the boy", ist insofern nicht ganz korrekt und entspringt der Parallelisierung des Wunsches mit dem Angebot des Vaters, das ja bei Ovid *tatsächlich* spontan erfolgt. Dass „the logic of the situation can be fully appreciated only by reference to Euripides", ist hingegen auch das Urteil, zu dem Diggle (1970), 186, nach einem längeren Vergleich der Situationen bei Euripides und Ovid gelangt.

[32] Mit 52 Versen ist die Rede länger als das zweite Buch bis zu diesem Punkt überhaupt gewesen ist. Zur Rhetorik (bzw. dem Monolog) bei Ovid generell vgl. Auhagen (1999), 13-44, und (2007) und Fantham (2009) sowie spezifisch in den *Met.* die Kapitel bei Auhagen (1999), 123-62, und Curley (2013), 135-76. Die Funktion der *dissuasio* an dieser Stelle bespricht knapp, aber ausreichend Bömer (1969), 255; ebenso Diggle (1970), 187, bes. Anm. 1. Die Gegenüberstellung zweier rhetorischer *genera* spielt später in der Niobe-Episode eine größere Rolle (siehe hierzu Kapitel 5.1, bes. Anm. 30).

Wunsches (*nescius adfectas*, 2.58) – ein Mangel an Wissen, dass seine Tat letztlich zumindest in Teilen entschuldbar machen könnte. Allerdings ist Sol durchaus bemüht, recht wortreich dieser *nescientia* (s.v.v.) beizukommen, sodass Phaethons anschließend ungebrochenes Bestehen auf seinem Wunsch sich nicht mehr ganz so einfach entschuldigen lässt.[33] In den weiteren Versen seiner *dissuasio* führt Sol dann aus, welche Schwierigkeiten mit der Fahrt im Sonnenwagen verbunden sind, die so gewaltig sind, dass nicht einmal Iuppiter selbst es wagen würde, diese anzutreten – der Sonnengott allein ist dazu imstande, und selbst für ihn ist die Fahrt anstrengend und herausfordernd. Seine Ausführungen enthalten dabei wieder einen didaktischen doppelten Wortsinn; *utque uiam teneas nulloque errore traharis* (2.79) ist hier zweifach zu verstehen: Zum einen in der konkreten Bedeutung, der Spur des Wagens zu folgen und diese nicht zu verlassen. Zum anderen aber im Hinweis, nicht „auf die schiefe Bahn zu geraten" und sich auch von keinem *error* dazu verleiten zu lassen[34] – einen solchen hat der (mittlerweile wieder zu seiner Allwissenheit zurückgekehrte) Sonnengott im Wunsch des Phaethon bereits vorausgesehen. Dementsprechend schließt er seine Suasorie mit der wortreichen und mehrfach wiederholten Bitte ab, Phaethon möge sich doch irgendetwas anderes wünschen, denn abgesehen von der Fahrt mit dem Wagen würde er ihm alles andere bereitwillig gewähren.[35] Abschließend weist er seinen Sohn noch darauf hin, welches Unheil er sich mit seinem Wunsch einträgt (*poenam, Phaethon, pro munere poscis*, 2.99), und schließt seinen Vortrag mit dem Thema von Phaethons Unwissenheit (*ignare*, 2.100), mit dem er ihn auch begonnen hat: Die Rede kulminiert also in einer Warnung, sich selbst großes Unheil einzubringen, wenn vom bestehenden Entschluss nicht abgerückt wird, und hat somit große Ähnlichkeiten zu den Reden, die Teiresias (als Stimme des Sonnengottes Apollon) gegenüber

[33] So auch Bömer (1969), 255, der feststellt: „Nach der langen Rede des Phoebus […] ist die Verfehlung Phaethons […] aber ganz deutlich." Dort auch Vergleiche mit anderen tragischen Figuren und deren Unwissenheit in *Met.* 3 (Actaeon, Pentheus; diese werden in Kapitel 4.1 bzw. 4.3 behandelt werden). Bei Barchiesi (2024a2), 163, zudem der wichtige Hinweis: „The paronomastic reference to the mortal condition is frequent in Greek tragedy", wodurch auch *sors tua mortalis, non est mortale, quod optas* (2.56) die Version bei Ovid in die Nähe der Tragödie rückt. Den Begriff *nescientia* verwende ich hier als Substantivierung des von Ovid gebrauchten *nescius*, wenngleich er klassisch unbelegt ist.

[34] Vgl. dazu die Ausführungen bei Barchiesi (2024a2), 164; ebenso Bömer (1969), 261, der mit einer gleichlautenden Parallelstelle in Ov. *Fast.* 6.25 darauf hinweist, dass gleiche Lautungen nicht immer gleiche Bedeutungen haben (dort ist es Iuno, die den Dichter anweist, sich keinem eingebürgerten Irrtum hinzugeben). Vgl. auch Anm. 28.

[35] Dies unterstreicht er mit der Junktur *nullam patiere repulsam* (2.97), die später Iuppiter in der exakt gleichen Situation gegenüber Semele (3.289) erneut verwenden und sich damit ebenso in eine ausweglose Situation manövrieren wird (zu Semele siehe Kapitel 4.2): Daraus ergibt sich eine gewisse Ironie, denn Sol scheint hier im Bemühen, seinen vorherigen Fehler zu korrigieren, diesen sogar zu wiederholen. Schon zuvor wusste er ja nicht, dass Phaethon sich etwas wünschen könnte, das er nicht vorausgesehen hat: Dass er nun erwartet, Phaethon könnte sich für keine noch größere Torheit entscheiden, ist zumindest gewagt.

Oidipous (Soph. *OT* 300-462)[36] und Kreon (Soph. *Ant.*, bes. 1023-32)[37] hält. Zuletzt erinnert der Sonnengott seinen Sohn daran, dass er die freie Wahl unter allen Geschenken hat, fordert ihn aber dennoch auf, seine Wahl noch einmal zu überdenken (*sed tu sapientius opta*, 2.102).[38] Doch all die Worte der Warnung sind vergebens und nach dem Abschluss von Sols Rede besteht Phaethon weiterhin auf seinem Wunsch, ja er widersetzt sich sogar sehr aktiv den Ausführungen seines Vaters (*dictis tamen ille repugnat*, 2.103), der ihn daraufhin zum Sonnenwagen führt.

Kaum hat Phaethon diesen bestiegen, wird er bereits zum Aufbruch gedrängt. Ehe er diesen antreten kann, beginnt Sol allerdings noch eine zweite Rede an ihn, in der er ihn auf Details seiner Fahrt hinweist und ihn berät, wie er die Fahrt möglichst sicher gestalten kann, wenn er schon nicht von dieser abrücken will. Während Ovid damit der grundsätzlich episch-didaktischen Tradition folgt, in der ein Vater seinem Sohn die Lenkung eines Wagens erklärt, kontrastiert er dies mit der dramatischen Gesamtsituation: „We are learning about the structure of the cosmos precisely when a tragic human illusion is about to bring catastrophe upon the planet."[39] Dieses kosmische Lehrgedicht trägt zudem auch philosophische Züge, die sich wiederum aus der metaphorischen Bedeutung einer konkreten Beschreibung ergeben, wie sie in dieser Episode schon so häufig anzutreffen gewesen ist, denn Sol weist Phaethon an, nicht zu hoch in den Himmel zu steigen und nicht zu nahe an der Erde zu bleiben: *medio tutissimus ibis* (2.137). Damit wiederholt Sol als allwissender Gott jene „Lebensregel der

[36] So unter anderem auch die anfängliche (328) und endliche Betonung des Unwissens (415); der explizite Hinweis, dass Oidipous sich sein eigenes Verderben schafft (379) bzw. dass Glück und Verderben in derselben Sache bestehen (442); und die ausführliche Erklärung der Situation, die trotzdem nicht umzustimmen vermag (408-28 und 447-63). Der Schwur des Sol gegenüber Phaethon weist zudem Parallelen zum Schwur des Oidipous in Soph. *OT* 236-43 auf, in dem dieser den Mörder des Laios verflucht, weil er zu diesem Zeitpunkt nicht weiß, wer das ist, und sich somit selbst ins Unheil stürzt. Zu Teiresias/Tiresias als Tadler bei Soph. und Ov. *Met.* siehe auch Kapitel 4.3.

[37] Teiresias nennt Kreon τέκνον (1023a), ruft ihn zur Besonnenheit auf (φρόνησον, 1023b) und weist ihn explizit auf seinen Fehler (*error*/ἁμαρτία) hin, der allerdings aus seiner menschlichen Natur resultiere (ἀνθρωποῖσι γὰρ/τοῖς πᾶσι κοινόν ἐστι τοὐξαμαρτάνειν, 1023c-4) und für den es jederzeit die Möglichkeit gebe umzukehren, ehe er allzu großes Unheil bringt. Kreon lässt sich – anders als Oidipous und Phaethon – letzten Endes auch von der Warnung umstimmen, ist damit allerdings zu spät.

[38] Diesen Wunsch nach einem besseren Wunsch seitens des begünstigten Sterblichen wird Bacchus wiederholen, wenn er Midas dessen Wunsch gewährt, allerdings *indoluit, quod non meliora petisset* (11.105). Ebenso wie dieser kann Phaethon aber keine weisere Entscheidung treffen, denn „*sapientia* is precisely what Phaethon lacks" (Otis (1966), 112) – zu seinem Unglück ist sein Mangel an *sapientia* im Gegensatz zu dem des Midas aber keineswegs komisch. Zu Midas (und dessen Geistesstärke) siehe Kapitel 5.3.

[39] Barchiesi (2024a2), 168. Generell folgt Ovid aber der in fast allen Quellen überlieferten Zweiteilung der Rede in eine *dissuasio* und eine Lektion über das Lenken des Wagens. Eine solche war vermutlich auch bei Euripides vorhanden, der Grad der Ähnlichkeit zu Ovid ist aber – nicht zuletzt aufgrund der fragmentarischen Überlieferung – strittig, vgl. Diggle (1970), 168-77.

μεσότης, die angefangen vom delphischen μηδὲν ἄγαν […], ohne an eine bestimmte philosophische Richtung gebunden zu sein, in immer neuen Wendungen griechischer Denker und Dichter wiederkehrt“,[40] fasst also eine quasi universale Weisheit griechischer Philosophie in eine konzise Formulierung. Am Ende dieser Rede, die eigentlich nur dem *Wie* der Lenkung gelten sollte und nicht so sehr dem *Ob*, wagt Sol indes noch einen letzten Versuch, Phaethon doch noch von seinem Entschluss abzubringen und weist ihn ein letztes Mal darauf hin, dass er ja nicht wisse, was er tue (*premis inscius axes*, 2.148). Dieses finale Urteil des Sonnengottes wirkt wiederum entschuldigend für die zuvor unterstrichene Hybris des Phaethon: Zwar wurde er ausreichend über die Gefahren und Mühen seiner Unternehmung informiert, aber trotzdem fehlt ihm an ausreichender *Urteilskraft*, um diese auch korrekt einschätzen zu können. Phaethon besitzt alle theoretischen Informationen, doch die praktische Erfahrung, die ihn von seinem Entschluss abbringen könnte (und zu spät auch wird), besitzt er nicht. Dies unterstreicht zwar zum einen seine Hybris, seine eigenen Fähigkeiten völlig inkorrekt einzuschätzen bzw. massiv zu überschätzen, zum anderen aber auch seine Unbedarftheit und macht ihn umso stärker zur tragischen Figur, die sich besserem Rat widersetzt und dadurch ihr eigenes Unglück herbeiführt.

Und dieses folgt auf den Fuß, da Phaethon auch die letzten warnenden Worte seines Vaters in den Wind schlägt und entschlossen mit dem Wagen aufbricht, den die Meergöttin Tethys, die die Sonne über Nacht beherbergt,[41] herauslässt, dabei allerdings noch *fatorum ignara nepotis* (2.156) ist: Als Mutter der Clymene ist sie die Großmutter des Phaethon mütterlicherseits.[42] Die Unkenntnis bzw. das Unwissen als Motiv begleitet die Fahrt des Phaethon und sorgt schon recht bald für deren unglückliche Wendung: Denn schon kurz nach dem Aufbruch gehen die Pferde des Wagens durch, da *leue pondus erat nec quod cognoscere possent* (2.161) – sie sind bis dahin die gewichtige Last des Sonnengottes gewohnt gewesen. Auf diese Unkenntnis des Gespanns reagiert nun Phaethon mit umso größerer Unkenntnis,

[40] Bömer (1969), 277, der darauf eine kurze Liste an Beispielstellen bietet. Dass diese „Lebensregel“ nicht allein von griechischen Dichtern und Denkern geprägt und neu erfunden wurde, zeigt Barchiesi (2024a2), 169, der sie auch mit der Regatta in Verg. *Aen.* 5 in Verbindung bringt. Die konkrete Bedeutung, möglichst in der Mitte des Himmels zu bleiben, wird in *Met.* noch einmal bei Daedalus und Icarus vorkommen (8.203-8), dazu das folgende Unterkapitel 3.1.1.

[41] Auf die Inkonsistenz, dass Phaethon den Palast des Sol im Himmel aufsucht, aber dann aus dem Ozean aufsteigt, ist mehrfach hingewiesen worden. Eine gute Übersicht und Diskussion bietet Bömer (1969), 281-2. Die Verortung des Sonnenpalastes am Okeanos ist euripideisch und wird auch durch die Abbildung der Meeresgottheiten auf dem Tor desselben reflektiert, vgl. Anm. 22.

[42] *fatorum ignara* als Marker für ein bevorstehendes tragisches Schicksal wird noch einmal in der Episode zu Dryope vorkommen (9.336), siehe Kapitel 8.4.

denn *ipse pauet nec qua commissas flectat habenas/nec scit qua sit iter, nec si sciat, imperet illis* (1.169-70). Hier wird der leichtsinnige Sohn nun erstmals mit seiner eigenen *nescientia* konfrontiert, auf die ihn Sol mehrfach hingewiesen hat, bzw. mit den sich aus derselben ergebenden Konsequenzen, denn er kommt daraufhin stark vom eigentlichen Kurs ab und vertreibt durch die Hitze seines Wagens etliche Sternbilder von ihren angestammten Plätzen. An dieser Stelle fallen Metabasis und Anagnorisis des Phaethon zusammen: Denn indem der *infelix Phaethon* (2.179) vom Himmel herabblickt, bekommt er es mit der Angst zu tun, sieht die Vermessenheit seines Wunsches ein und wünscht sich nun, seine Fehler in umgekehrter Reihenfolge nie begangen bzw. überhaupt keinen Anlass dazu gehabt zu haben:

et iam mallet equos numquam tetigisse paternos,
iam cognosse genus piget et ualuisse rogando,
iam Meropis dici cupiens (Ov. *Met.* 2.182-4)

und schon wünscht er sich, die Pferde seines Vaters nie angerührt zu haben,
schon reut es ihn, seine Herkunft erfahren und mit seiner Bitte Erfolg gehabt zu haben,
schon wünscht er, er wäre der Sohn des Merops.

equos […] tetigisse paternos stellt den letzten Moment dar, in dem er noch hätte umkehren können; der Beweis seiner Herkunft und der Erfolg seiner Bitte den ersten; und wäre er überhaupt der Sohn des Merops (der er in dieser Version überhaupt nie gewesen sein hätte können),[43] hätte sich die Geschichte nie zugetragen. Insbesondere aber der mittlere der drei Wünsche – *iam cognosse genus piget et ualuisse rogando* – erinnert stark an die Anagnorisis des Oidipous in Soph. *OT*: Auch dieser bereut letzten Endes, seine wahre Herkunft erfahren zu haben und *in seinen Nachforschungen* erfolgreich gewesen zu sein. Von beidem hatte ihm ja zuvor Teiresias abgeraten und verkündet, diese Untersuchungen würden ihm lediglich großes Unglück verschaffen.[44] Und wie bei Oidipous ist es auch für Phaethon der erbrachte Beweis für seine Herkunft, der ihn am Ende ins Unglück stürzt, vom dem er aber zu jedem Zeitpunkt zurücktreten und glücklich fortgehen hätte können, ja, sogar mehrfach dazu aufgefordert wurde. Die Anagnorisis führt bei Oidipous zu einer vollständigen Erkenntnis seiner

[43] Zur Problematik des Merops siehe die Ausführungen weiter oben. Eine gewisse metaliterarische Ironie liegt in diesem Fall darin, dass Phaethon sich somit gewissermaßen wünscht, Ovid hätte nie eine Version seiner Geschichte dichten, sondern ihn einfach einen Sohn des Merops sein lassen sollen. Bezeichnenderweise ist *Merope* auch der Name der Pflegemutter des Oidipous in Soph. *OT*, der sich ebenso nach seiner Anagnorisis wünschen wird, sie wäre seine tatsächliche Mutter gewesen.
[44] Vgl. Anm. 36 und 43.

Verhältnisse; Phaethon dagegen gebricht es wesentlich an *sapientia*, sodass auch im Folgenden noch weiterhin sein Mangel an Wissen und Weisheit nicht nur ihn, sondern den gesamten Erdkreis in Bedrängnis bringen wird, denn Phaethon hat weiter keine Ahnung, wie er mit seiner Situation umgehen soll: *quidque agat ignarus stupet et nec frena remittit/nec retinere ualet nec nomina nouit equorum* (2.191-2). Als er durch den Anblick des Sternbildes Skorpion erschreckt wird, lässt er die Zügel schleifen und von da an gehen ihm die Pferde durch und der Weltenbrand folgt, der Phaethon auch noch buchstäblich die (ohnehin nicht sehr scharfen) Sinne vernebelt (*quoque eat aut ubi sit, picea caligine tectus/nescit*, 2.233-4a).

Schließlich ist es die Göttin Tellus, die sich um Schadensbegrenzung bemüht, und in einer erneuten Suasorie[45] Iuppiter anruft, um ihm das Leid zu klagen, dass sie selbst und alles auf ihr Befindliche dieses Ende – nämlich von der Sonne verbrannt zu werden – nicht verdient hätten.[46] Und in der Tat dürfte sie mit ihrer Klage Iuppiter genau das Szenario vorwerfen, das er zugunsten der Sintflut verhindert wissen wollte, nun aber unbedachterweise trotzdem zugelassen hat:[47] Dieser sieht sein Versäumnis sofort ein und will diesem unverzüglich beikommen, „but not without a brief an absurdly unneccesary explanation of his purpose“:[48] *nisi opem ferat, omnia fato/interitura graui* (2.305-6). Der Eingriff Iuppiters als *deus ex machina* – dieses Mal wieder als echter und funktionierender, denn er selbst ist ja nicht unmittelbar an der Handlung beteiligt – dient somit einer Entscheidung für das geringere von zwei Übeln: Zwar wird seine Lösung des Problems selbst nicht unproblematisch sein, allerdings sei diese dadurch gerechtfertigt, dass das Ergebnis widrigenfalls noch deutlich verheerender sei. Denn Iuppiter sieht keine andere Möglichkeit, als dieses Mal tatsächlich auf seine Blitze zurückzugreifen und den vom Weg abgekommenen Wagen mitsamt seinem Lenker aus dem Himmel zu schleudern, was die Zerstörung des einen und den Tod des anderen zur Folge hat, der brennend in den Eridanus gestürzt wird, wo ihm die ortsansässigen Najaden ein Grab schaffen, das sie mit einem Epitaph versehen. Phaethon ist somit ein tragischer Protagonist, der die Ansprüche des Aristoteles erfüllt, da er auf der Suche nach einem Beweis für seine Abkunft im Prinzip bestrebt gewesen ist, etwas Gutes zu tun, aber sich aufgrund eines Fehlers

[45] Vgl. Barchiesi (2024a2), 179. Der Protest der Tellus begegnet zwar auch bei Philostratos, *Imag.* 1.11, ist aber womöglich tatsächlich eine Erfindung Ovids, vgl. Diggle (1970), 203-4.
[46] Zum *meritum* im religiösen Kontext vgl. Bömer (1969), 311.
[47] Vgl. hierzu die Ausführungen in Kapitel 2.1.
[48] Otis (1966), 115. Dieses Verhalten erinnert stark an Iuppiters vorherige Konsultation der Götterversammlung, die eigentlich eine reine Show ist, da sie nicht der Beratung, sondern nur der Verkündung eines Entschlusses mit einem Grund dient.

davon hat abbringen lassen und so seinen eigenen Untergang herbeigeführt hat.[49] Er ist – wie in der theoretischen Einführung zum *Hamartia*-Begriff (vgl. Kapitel 1.1.4.c) definiert – eben ein Charakter, der „aus einem Zusammenspiel von Unwissenheit und Verantwortungslosigkeit einen Fehler begeht und dadurch eine *Metabasis* herbeiführt, woraus schließlich das vollendete *Pathos* entsteht." Und dieses *Pathos* wird nun im Epilog der Episode geschildert, da es sich nicht auf Phaethon allein erstreckt.

Denn um ihn trauern im Anschluss sein Vater, der darüber zumindest die Dauer eines Tages verstreichen lässt, ohne der Welt erneut Licht zu spenden; seine Mutter Clymene, die in ihrer Trauer die ganze Welt durchstreift, ehe sie das Grab ihres Sohnes findet, das sie zu ihrem Glück an der Inschrift erkennen kann; seine Schwestern, die Heliaden, die sich im Zuge ihrer heftigen Trauer in Bäume verwandeln und ihre Tränen das goldfarbene Bernsteinharz derselben wird;[50] und schließlich Cycnus, ein Freund des Phaethon,[51] der sich in seiner Trauer in einen Schwan verwandelt und in seiner neuen Gestalt die Nähe zu Iuppiter meidet, *ut iniuste missi memor ignis ab illo* (2.378): Cycnus ist damit die erste Figur, die die Handlung Iuppiters offen als ungerecht und das Schicksal Phaethons als unverdient beklagt. Ihm schließt sich sogleich auch Sol selbst an, der in seiner Trauer um den verlorenen Sohn fordert, Iuppiter selbst möge versuchen, in Hinkunft den Sonnenwagen zu lenken, damit ihm bewusst werde *non meruisse necem, qui non bene rexerit illos* [*sc. equos*] (2.393). Auch der Sonnengott beurteilt den Tod des Phaethon als nicht gerechtfertigt, womit dieser die Qualifikation des *Eleos* erfüllt: Mitleid nämlich erregt bei Aristoteles, was unverdient passiert[52] und in der Tat ist bei Ovid im Anschluss an Phaethons Tod sein *pater […] miserabilis* (2.329) und seine Schwestern stoßen *miseras […] querellas* (2.342) aus. Eine solche Nachbesprechung, ob das bedauernswerte Schicksal eines Helden verdient oder seine Strafe übertrieben gewesen sein, wird sich später noch im Fall des thebanischen Prinzen Actaeon wiederholen, wo sie sich ebenfalls im Kreise der Götter abspielt, die quasi als Zuseher der Tragödie beim Verlassen des

[49] Vgl. Schmitt (2008), 438, zum Charakter der Medea in Eur. *Med.* in einer Besprechung von Arist. *Poet.* 1452b34-53a5.
[50] Die Trauer der Heliaden rezipiert die identifizierende Wirkung der Tragödie, denn sie verwandeln sich *dumque ea mirantur* (2.353): Ihre Anteilnahme und das daraus folgende schwere Leid ergeben sich also aus der Betrachtung. Noch stärker wird dieser Effekt bei den Gefährten des Diomedes im 14. Buch zu sehen sein, die die Verwandlung ihres Freundes Alcmon betrachten und *dum mirantur, eandem/accipiunt faciem* (14.505-6); durch die Betrachtung eines tragischen Schicksals also so heftig bewegt werden, dass sie selbst dieses Schicksal teilen.
[51] Dass Cycnus auch der Liebhaber Phaethons gewesen ist, expliziert Ovid zumindest nicht, deutet aber ein zumindest sehr enges Verhältnis zwischen den beiden jungen Männern an (*mente tamen, Phaethon, propior fuit*, 2.369), vgl. Barchiesi (2024a2), 188-9.
[52] Vgl. Arist. *Poet.* 1452a2-7, bes. a5.

Theaters darüber diskutieren, ob der Protagonist nun einen Anteil an seinem jämmerlichen Schicksal hatte.[53]

Letzten Endes aber erhält Sol eine „Entschuldigung" von Iuppiter, wobei dieser *precibusque minas regaliter addit* (2.397). Der Sonnengott sammelt seine Pferde ein und nimmt anschließend seinen Dienst wieder auf. Die Vorwürfe, die er Iuppiter gemacht hat, sind damit vom Tisch, dürften allerdings von vornherein lediglich eine Projektion seiner eigenen Schuldgefühle gewesen sein: Iuppiter hat ja nur reaktiv als *deus ex machina* eingegriffen, wozu Sol selbst nicht imstande war, der die ganze Chose durch seine eigene Verantwortungslosigkeit überhaupt zu verantworten hatte: „It was Phoebus' amatory and paternal sentiments, his ridiculous promise and oath, that had caused all the trouble."[54] Die Mythenversion spielt dabei keine Rolle: Entweder hat er den Eid Klymene zugesichert als Pfand für ein Liebesabenteuer mit ihr (wie bei Euripides) oder er hat ihn unbedarft spontan Phaethon selbst geleistet, weil er so dringend auf die Anerkennung als Vater durch seinen Sohn gehofft hatte. Damit hat er aus seiner eigenen Kurzsichtigkeit – die seinem Wesen vermeintlich fremd ist – der gesamten Welt schweres Leid (*Pathos*) zugefügt. Und so ist es auch er, der am Ende zur tragischen Figur wird und deshalb nicht als *deus ex machina* eingreifen und doch noch alles wieder in Ordnung bringen kann, denn in dieser Tragödie kann er nicht äußere Figur handeln, die nur am Anfang oder Ende eingreift und sich mit Dingen befasst, die außerhalb der Handlung liegen, sondern er ist selbst ein integraler Bestandteil derselben und scheitert so letztlich nicht nur als Vater, sondern auch als Gott.

3.1.1. Daedalus & Icarus

Wie bereits in der Besprechung der Phaethon-Episode (vgl. Anm. 40) angekündigt, soll zunächst noch mit der Sage von Daedalus und Icarus eine auffällige Parallelgeschichte zu Phaethon behandelt werden, ehe das Hauptthema dieses Kapitels – der Sonnengott als tragische Figur und verhinderter *deus ex machina* – im nächsten Kapitel wieder aufgegriffen werden wird. Zu Sol hat allerdings auch diese Episode mehr als nur einen Bezug, auch wenn der Gott selbst als Figur darin nicht auftritt: Denn die Sage, die Ovid im achten Buch der *Met.* behandelt, beginnt am Hof von König Minos, der über seine Gattin Pasiphae ein

[53] Die Actaeon-Episode wird in Kapitel 4.1 besprochen.
[54] Otis (1966), 116.

Schwiegersohn des Sol ist. Pasiphae hatte zuvor den Minotaurus geboren, den Minos in ein von Daedalus konstruiertes Labyrinth sperren ließ. Dort allerdings wurde er von Theseus getötet, der Hilfe von Minos' Tochter Ariadne hatte, die ihm empfahl, seinen Weg im Labyrinth durch das Auslegen eines Fadens nachvollziehbar zu machen: In manchen Versionen des Mythos erhält sie diese von Daedalus, was auch der Grund für dessen anschließende Gefangenschaft auf Kreta durch König Minos ist, die wiederum Anlass zur Sage der Flucht gibt.[55]

Bei Ovid nun ist von einer solchen Verbindung nichts zu lesen. Nachdem Theseus mit Ariadne geflohen ist, diese auf Naxos zurückgelassen hat und Bacchus sich ihrer angenommen und ihr Diadem verstirnt hat, kehrt der Erzähler nach Kreta und zu Daedalus zurück, der die Insel einfach nur deshalb verlassen will, weil er derselben und seines Exils überdrüssig geworden ist (*Creten longumque perosus/exilium*, 8.183-4). Da Minos als König Kretas alle Land- und Seewege beherrscht und kontrolliert, bleibt Daedalus nur ein einziger Ausweg: *caelum certe patet […]/non possidet aera Minos* (8.186-7), womit der Erfinder nahe bei Phaethon ist, der ebenso *concipit aethera mente* (1.777). Von diesem nun unterscheidet sich Daedalus aber nicht nur in der Hinsicht, dass er in dieser Episode der Vater und nicht der Sohn ist, sondern auch in seinem Verhältnis zur *ignorantia*, die letzten Endes den Grund für Phaethons Absturz dargestellt hat. Denn nach seiner *conceptio* heißt es von Daedalus, dass er *ignotas animum dimittit in artes/naturamque nouat* (8.188-9): Zwar wagt er sich ebenso an *ignotas […] artes*, doch ist sein Anspruch dabei, dieselben *artes* zu studieren und zu erlernen, sodass er dadurch zu Wissen und Fertigkeiten gelangt, die ihm das *naturam nouare* erlauben; Phaethon dagegen wollte seine *naturam* nicht *nouare*, sondern lediglich bestätigen und hat daher keinen Anlass zu einem Studium der unbekannten Künste gesehen, da er – inkorrekt – angenommen hat, er besitze die Befähigung zu diesen ohnehin von Geburt an.[56] Hierin besitzt Daedalus mehr Weitblick als Phaethon – Icarus als dessen Pendant in der Rolle des Sohnes in der Geschichte tut dies indes keineswegs, denn während Daedalus die Flügel konstruiert, mit deren Hilfe er von Kreta zu fliehen hofft, ist Icarus ebenfalls zugegen und spielt in äußerst

[55] Unterschiedliche Gründe für eine Gefangenschaft des Daedalus auf Kreta fasst Bömer (1977), 69, zusammen. Keinen davon behandelt Ovid explizit, denn bei ihm ist Daedalus auch zumindest kein expliziter Gefangener.

[56] Es ist indes nicht nur seine eigene *natura*, die Daedalus hier erneuern will, sondern *die Natur* generell, vgl. Kenney (2024b), 145-6. Durch die Applikation seiner *ars* kann er die *natura* insgesamt nach seinem Willen gestalten. Zur Dichotomie von *ars* und *natura* in den *Met.* mit spezifischem Bezug zu dieser Stelle vgl. Bömer (1977), 71-2.

kindischer Manier mit den Baumaterialen, wobei er als *ignarus sua se tractare pericla* (8.196) gezeigt wird: Wie schon in der Phaethon-Episode häufig mit dem doppelten Verständnissen von Begriffen (einmal in konkreter, einmal in übertragener Bedeutung) gespielt wurde, wiederholt Ovid das auch hier. Denn Icarus hat zum einen keine Ahnung, dass er mit dem Instrument seines eigenen Untergangs hantiert – zum anderen aber weiß er auch nicht, dass er seinen eigenen Untergang *herbeiführt*. Und im Gegensatz zu seinem Vater hat auch er nicht den Anspruch, an seiner *ignorantia* etwas zu ändern, im Gegenteil: *lusuque suo mirabile patris/impediebat opus* (8.199-200). Icarus spielt unbedarft mit den Instrumenten seines Vaters herum, weicht dabei mit seinem Daumen das Wachs der Flügel auf (ein erster Vorbote für seinen späteren Fehler) und behindert somit in seiner kindlichen *temeritas* das eigentlich ernsthafte Handwerk seines Vaters – dem Phaethon gar nicht so unähnlich, der durch seinen Übermut das Werk seines Vaters nicht nur behindert, sondern mit der größtmöglichen Inkompetenz übernommen und in den Ruin gestürzt hat, was sich bereits an seinem Desinteresse an den Palasttüren gezeigt hat, an denen er zugunsten der Hoffnung auf den Sonnenwagen als „Spielzeug" achtlos vorbeigegangen ist.

Erfreulicherweise ist allerdings Daedalus im Gegensatz zu Sol ständig zugegen und kann daher (vorerst) verhindern, dass sein Sohn in seinem kindlichen Übermut[57] seine Arbeit ganz vereitelt. Als er sein Werk endlich vollendet und die Funktionalität seiner Flügel erprobt hat,[58] spricht er seinen Sohn an und erteilt ihm Anweisungen hinsichtlich deren korrekter Verwendung. Diese Anweisungen stellen ein klares Echo derer dar, die Sol dem Phaethon zukommen lässt, ehe dieser mit dem Wagen ausfährt, was sich bereits aus den Anfangsworten ergibt, die prominent beginnen:

instruit et natum ‚medio'que ‚ut limite curras,
Icare', ait, ‚moneo, ne, si demissior ibis,
unda grauet pennas, si celsior, ignis adurat. (Ov. *Met.* 8.203-5)

[57] Wie Kenney (2024b), 146, richtig feststellt, dient die Charakterisierung des Icarus als kleines Kind dazu „to heighten the pathos – and the eventual irony", denn „[i]n art, Icarus is shown as a young man rather than a little boy." Zu Icarus' Alter macht Ovid keine Angaben, er nennt ihn nur *puer* – ob sein kindisches Benehmen tatsächlich ein geringes Alter reflektiert oder lediglich die mentale Unreife akzentuiert, sei dahingestellt.

[58] In der Version des Mythos, die Ovid in *Ars am.* 2.21-96 präsentiert, ist dies ausführlicher behandelt und Daedalus erteilt die Instruktionen *expressis verbis* nach seiner Rückkehr von einem Probeflug. In *Met.* hingegen entsteht der Eindruck, Daedalus erhebe sich in seiner Werkstatt in die Luft und spreche dann aus dieser schwebenden Position (*pependit in aura*, 8.202) mit seinem Sohn: „naive Leser könnten vermuten, er habe seine ersten Instruktionen im Fluge erteilt", Bömer (1977), 75.

Er weist seinen Sohn an und spricht: „Icarus, ich warne dich:
Flieg auf der mittleren Bahn, damit nicht, wenn du zu tief fliest,
Wasser deine Federn beschwert, noch, wenn du zu hoch fliegst, Feuer sie anbrennt.“

Schon das programmatisch platzierte erste Wort *medio* evoziert unweigerlich den philosophischen Allgemeinplatz des Sol:[59] *medio tutissimus ibis* (2.137). Auch im Anschluss folgen die Explikationen, welche Gefahren Abweichungen vom Weg nach unten bzw. oben bergen, die bei Sol dem Aphorismus vorangegangen sind: Dort allerdings gehen die Gefahren freilich aktiv vom Sonnenwagen aus – es gilt, das Verbrennen von Himmel und Erde zu vermeiden. Daedalus und Icarus hingegen stellen nicht selbst die Gefahr dar, sondern müssen diese meiden – entsprechend passiv sind die genannten Gefahren. Aber auch in der Folge der Instruktionen hält sich Daedalus recht exakt an die seines Vorbildes Sol: Er listet im Einzelnen auf, welche Sternbilder ihnen begegnen werden und welchen man sich nicht zu stark nähern sollte. Sol beschließt diese Anweisung mit den Worten *inter utrumque tene* (2.140), Daedalus hingegen eröffnet sie mit *inter utrumque uola* (8.206), wobei sich dies noch auf Himmel und Meer bezieht. Nach diesen augenscheinlichen Parallelen kommt es jedoch zu einem wichtigen (aber nicht entscheidenden) Gegensatz: Sol lässt Phaethon entsprechend dessen Wunsch allein den Wagen lenken,[60] Daedalus hingegen ist nicht durch einen Eid bei der Styx gebunden und kann seinem Sohn daher als Führer vorangehen: *me duce carpe uiam!* (8.208),[61] wodurch die Episode von Daedalus und Icarus gewissermaßen die mythische Tradition reflektiert, in der der Sonnengott Phaethon begleitet hat, und der auch Euripides gefolgt sein dürfte (vgl. Anm. 60). In dieser Konstellation begeben sich Vater und Sohn auf die Reise, um Kreta auf dem

[59] So auch Bömer (1977), 76, und Kenney (2024b), 147. Bömer weist zudem darauf hin, dass Ovid auch ganz explizit die beiden Mythen miteinander in Verbindung bringt, so etwa in *Trist*. 1.1.79-80 (Phaethon) und 89-90 (Icarus) oder 3.4.21-30 – dort ist allerdings wieder die Version in Gebrauch, in der Merops als Vater des Phaethon genannt wird. Zur Bedeutung von *medium* generell als „Allgemeinplatz“ vgl. *TLL s.v. medius* B.3 (vgl. Kapitel 1, Anm. 211).

[60] Zumindest in der Version, die Ovid letztlich bietet: Die ältere Version, die mutmaßlich von Euripides verwendet wurde (vgl. Lesky (1966), 125-30, bes. 127) beinhaltet, dass der Sonnengott seinen Sohn auf der Fahrt begleitet hat und sofort nach dessen Sturz wieder die Kontrolle über den Wagen und die Pferde übernehmen konnte. In dieser Version besteht der Fehler des Phaethon in dessen Übermut, den Pferden die Peitsche zu geben: Dies klingt bei Ovid noch in *parce, puer, stimulis* (2.127a) nach, wo diese Warnung scheinbar völlig ohne Not ausgesprochen wird – Phaethon geht nicht daran zugrunde, dass er die Pferde zu sehr hetzt, sondern sie ihn im Gegenteil nicht ausreichend bemerken: Er missachtet letztlich den zweiten Teil der Warnung *et fortius utere loris* (2.127b), wenn er beim Anblick des Skorpion *gelida formidine lora remisit* (2.200).

[61] Eine sehr ähnliche Formulierung begegnet in *Met.* 3.12, wo Apollo Cadmus anweist, eine junge Färse zu finden und dieser zu folgen, um an den Ort zu gelangen, an dem er Theben gründen kann: *hac duce carpe uias!* Zum tragischen Schicksal des Cadmus, das sich daraus ergibt, siehe Kapitel 4 generell, speziell aber die Einleitung und Unterkapitel 4.5. Ironischerweise ist es hier der Sonnengott, der diese Anweisung erteilt, die er bei Ovid für seinen Sohn nicht leisten konnte, bei Euripides aber wohl noch getan hat, vgl. Anm. 60.

Luftweg zu verlassen. Vor dem Aufbruch stellt Daedalus noch seine väterliche Sorge um seinen Sohn unter Beweis und verhält sich diesem gegenüber so, als wüsste er bereits, dass es sich dabei um einen endgültigen Abschied handeln würde:

inter opus monitusque genae maduere seniles,
et patriae tremuere manus; dedit oscula nato
non iterum repetenda suo (Ov. *Met.* 8.210-2)

Zwischen Arbeit und Warnungen wurden die alten Wangen feucht,
und die Hände des Vaters zitterten; er gab seinem Sohn Küsse,
die er nie wieder geben[62] *können würde […]*

Die Bemerkung *non repetenda* wird zwar narratorial hinzugefügt, allerdings nicht klar von der Motivation des Vaters geschieden: Natürlich kann dieser noch nicht wissen, was sich ereignen wird, er dürfte aber – wie Sol – eine gewisse Vorahnung besitzen. Die tragische Ironie ist somit mehrfach: Das Publikum kennt den Ausgang der Unternehmung ohnehin; der Erzähler expliziert sie, aber lässt dabei ungesagt, inwieweit sich Daedalus selbst darüber im Klaren befindet. Wenn er es nicht tut, legt sein restliches Verhalten[63] zumindest eine Vorahnung nahe; wenn er es tut, besteht die Tragik darin, dass er trotzdem nicht von seinem Vorhaben absieht. In jedem Fall evoziert er damit die *patrias […] curas* (2.94) des Sol, der *timendo* und *patrio […] metu* allein hofft, bereits genug Beweis seiner Vaterschaft anzuführen, um Phaethon von seinem tollkühnen Vorhaben abzubringen (2.90-4). Doch während Sol seinem Sohn die Unternehmung nicht ausreden kann, nimmt Daedalus die Gefahren billigend in Kauf: Er kann sich ja im Gegensatz zu diesem zumindest darauf verlassen, während des Fluges selbst anwesend zu sein und gegebenenfalls eingreifen zu können. Diesem fliegt er also voraus (*ante uolat*), lässt allerdings von seinem eigenen *patrio […] metu* nicht ab (*comitique timet*, 8.213) und wird mit einem Vogel verglichen, der sich um seinen Nachwuchs bei dessen erstem Ausflug sorgt und ihn dabei *damnosasque erudit artes* (8.215) – eine weitere Vorwegnahme

[62] Zweifellos mit Bömer (1977), 77: „*repetere*, ‚wiederholen'", der sich damit gegen die Deutung ausspricht, die Tragik der Szene bestünde darin, dass Daedalus die Küsse nicht „zurückerhalten" würde.
[63] Das Zittern der Hände weist klar auf Verg. *Aen.* 6.33 (*bis patriae cecidere manus*) hin: „an ominous premonitory echo of Virgil[…], suggesting apprehension of the calamity which he will not be able to bring himself to record" (Kenney (2024b), 147). Etwas sonderbar dagegen Bömer (1977), 77, der hier *tremuere* mit dem Alter des Daedalus in Verbindung bringen will: Wäre Daedalus aufgrund seines Alters generell zittrig, würde dies seine Kunstfertigkeit beeinträchtigen, was offensichtlich nicht der Fall ist. Deshalb und im Kontext von *genae maduere seniles* muss sich der *tremor* auf die Angst um seinen Sohn beziehen.

des verderblichen Ausgangs der Unternehmung. Auf ihrem weiteren Weg wird beschrieben, dass man, wenn man sie am Himmel fliegen sähe, von der Erde aus *credidit esse deos* (8.220): „a dangerous belief even to have entertained of oneself by others and a clear hint of the hubristic character of the enterprise."[64] Dadurch wird einmal mehr die Parallele zu Phaethon unterstrichen: Es war ja gerade die Motivation für der Fahrt mit dem Sonnenwagen, von den Menschen unten auf der Erde als Gott (oder zumindest als Spross eines solchen) wahrgenommen zu werden (ehe die Lust auf die Ausfahrt mit dem Wagen gleichsam zum Selbstzweck geworden ist).

In gerade diesem Moment, da die Hybris des Unterfangens so deutlich herausgehoben wird, zeigt sie sich auch im Verhalten des Icarus, der nun *audaci coepit gaudere uolatu/deseruitque ducem* (8.223-4) und entsprechend immer höher fliegt, da er endgültig *caeli cupidine tractus* (8.224) ist: „an unmistakable hint of hubristic aspirations."[65] Diese bedingen nun den Tod des Icarus, denn die *rapidi uicinia solis* (8.225) lässt das Wachs seiner Flügel schmelzen und er stürzt ins Meer, während er noch nach seinem Vater ruft. Dieser wird sofort im folgenden Vers explizit als *pater infelix* benannt (ein Attribut, dass in *Met.* 2.179 noch auf Phaethon bezogen war), der seinerseits nach seinem Sohn ruft, allerdings nur noch die im Meer treibenden Federn erblickt und daraus den Tod seines Sohnes schließt: Er birgt dessen Leichnam und beerdigt ihn auf einer Insel, die daraufhin dessen Namen (sc. Ikaria) erhält, womit dieser wieder dem Schicksal des Phaethon nahe ist, der ebenso aus dem Himmel in ein Gewässer stürzt und anschließend in der Umgebung ein Grab erhält. Vordergründig könnte man an dieser Stelle annehmen, Icarus sei der tragische Protagonist, der aufgrund seiner Hybris ins Meer stürzt und ein schlimmes Ende findet – doch ist es der Vater, den Ovid *infelix* nennt; und den Grund dafür lässt er auf den Fuß folgen. Denn im Anschluss an den Tod des Icarus erfährt das Publikum den Hintergrund, wieso Daedalus – der vermeintlich so liebende und fürsorgliche Vater – überhaupt auf Kreta gewesen ist: Er war nämlich zuvor der Vormund und Lehrmeister seines Neffen Perdix, der ihn allerdings an Kunstfertigkeit übertraf, weswegen

[64] Kenney (2024b), 148. Diese Unterstreichung der Hybris, die in der Gleichsetzung mit Göttern besteht, evoziert dabei nicht nur Phaethons Schicksal (der ja tatsächlich göttlicher Abkunft war, aber sich nur zu große göttliche Macht angemaßt hat), sondern auch das der Niobe, deren Anspruch auf Göttlichkeit – obwohl sie ein Mensch ist – letztlich die Ursache ihres Niedergangs sein wird. Zu Niobe siehe Kapitel 5.1. Zur Formulierung von 8.217-20 vgl. Bömer (1977), 78-9, der unter anderem „auf die Unwirklichkeit der Situation" verweist, denn im Allgemeinen „schaut ein Angler nicht in den Himmel (ein Hirte und ein Pflüger, zumal *stiva innixus*, auch nicht)."

[65] Kenney (2024b), 148. Und eben nicht nur auf „hubristic aspirations" generell, sondern die des Phaethon im Speziellen, wie die auffällige Parallele zu *concipit aethera mente* (1.777) zeigt.

Daedalus ihn aus Neid tötete und daraufhin ins Exil ging: „Daedalus the loving father is exposed in his true colours as a child murderer, and the death of his son can now be seen as a just punishment for that crime. […] Daedalus' fate is the more genuinely tragic for his having brought it on himself by his original act of hubris, his violent reaction born of jealousy."[66] Es ist also insgesamt Daedalus hier die tragische Figur und seine Tragödie besteht gerade in der Wiederholung seines Fehlers: Die Tötung seines Neffen (ein *crimen*, 8.240) ist lediglich ein Symptom seiner Hybris, die ihn letzten Endes seinen eigenen Sohn kostet. Denn schon beim Abflug ist seine Sorge erkennbar, dass Icarus den Flug womöglich nicht überleben wird – in seiner Hybris aber nimmt er dieses potenzielle Schicksal billigend in Kauf in der Meinung, er könne seinen Sohn schon lenken, wenn er als Führer mitfliegt und damit gleichsam den Helios bei Euripides imitiert: Doch dürfte er seinen Euripides nicht allzu genau gekannt haben, da auch dieser durch seine Anwesenheit den Sturz seines Sohnes nicht verhindern konnte. Diese fatale Fehleinschätzung macht Daedalus wiederum zur Dublette des Phaethon, denn auch dieser hat seine Fähigkeiten als Lenker tödlich überschätzt. Zwar ist der Tod des Icarus keine direkte *Vergeltung* für die Tötung des Perdix, er ergibt sich aber aus demselben charakterlichen Makel des Daedalus und ist somit das Ergebnis des Bestehens auf einem Fehler, wovor schon Teiresias in Soph. *Ant.* den Kreon warnt (1023-32),[67] der ebenso durch ein zu spätes Umdenken seinen Sohn Haimon verliert und wie Daedalus zum *pater infelix* wird. Der Sturz ins Unglück des Daedalus wird von Ovid in ambiger Weise präsentiert: Zum einen ist es eine scheinbar „gerechte Strafe" für das *crimen* der Ermordung des Perdix. Zum anderen aber fehlt ein expliziter Urheber für die „Strafe" und diese (bzw. sein Unglück) ergibt sich letztlich auch aus demselben charakterlichen Mangel des Daedalus, der auch für die Tötung seines Neffen verantwortlich gewesen ist.

3.2. Leucothoe

Nach der Besprechung der Parallelepisode von Daedalus und Icarus zu Phaethon ist nun eine Rückkehr zur eigentlichen Thematik dieses Kapitels geboten, nämlich zum Sonnengott als tragischem Charakter: Dieser findet sich nach dem Tode Phaethons noch zweimal in den *Met.*, wobei zunächst die spätere von beiden Episoden behandelt werden soll, nämlich die

[66] Kenney (2024b), 149.
[67] Zum Verhältnis dieser Rede zur Warnung des Sonnengottes an Phaethon, vgl. Anm. 37.

„hellenistische Novelle“ von Sol, Clytie und Leucothoe, die von der zweiten der Töchter des Minyas, Leuconoe, erzählt wird.[68] Der Mythos ist nicht vor Ovid bezeugt, aber sehr wahrscheinlich auch nicht dessen eigene Erfindung, wie sich unter anderem aus den griechischen Bezeichnungen ergibt.[69] Nichtsdestoweniger hat er ihr ein spezifisches Kolorit in der Gestaltung verliehen, die im Folgenden zu besprechen ist. Programmatisch beginnt Leuconoe ihre Erzählung, die die zweite in einer Serie von (tragischen) Liebesgeschichten ist, mit den Worten: *hunc quoque, siderea qui temperat omnia luce/cepit amor Solem: Solis referemus amores* (4.169-70),[70] nur um dann noch eine kurze Vorgeschichte einzufügen, die keineswegs *Solis […] amores* behandelt, sondern die *amores* zwischen Mars und Venus, deren Zeuge Sol allerdings geworden ist, was ihm später noch zum Verhängnis werden sollte: Diese Vorgeschichte dient zum einen zur Erklärung für den Handlungsverlauf der späteren Episode, zum anderen aber auch der Etablierung des Sonnengottes als allsehend (*uidet hic deus omnia primus*, 4.172), was sich in diesem Fall nicht zu seinem Vorteil entwickelt.[71] Hätte er es beim bloßen Sehen belassen, hätte er ein schlimmeres Schicksal für sich selbst verhindern können, doch zeigte er den Ehebruch bei Venus’ Gatten Vulcanus an (offenbar, weil er selbst darüber aufgebracht gewesen ist: *indoluit facto* (4.173)):[72] Der schmiedet daraufhin ein feines Netz, in

[68] Zur Bezeichnung als „hellenistische Novelle“ vgl. Rosati (2024a), 357. Die starke Ähnlichkeit zwischen den Namen der Erzählerin und der Protagonistin hat gelegentlich für Verwirrungen auch in der Forschungsliteratur gesorgt, so bspw. bei Hardie (2024b), 188, wo die Protagonistin selbst fälschlicherweise als *Leuconoe* anstatt korrekt *Leucothoe* bezeichnet wird. Schon bei Rosati (2024a), 383, ergeht der Hinweis: „Leucothoe is a rare name […] and is curiously similar to that of the internal narrator Leuconoe.“ Ebenso auch, dass *Leucothoe* eine Alternative für *Leucothea* darstellt – den Namen der Göttin, in die Ino verwandelt werden wird, siehe hierzu Kapitel 4.4, bes. Anm. 131.

[69] Vgl. Rosati (2024a), 383, und Cameron (2004), 286-303, bes. 297-9, ebenso schon Lafaye (1904), 28. Cameron bespricht eine kurze (und undatierte) griechische Mythensammlung, den *Anonymus Florentinus*, der die Geschichte ebenfalls kennt. Allerdings lehnt Cameron es ab, darin ein Vorbild für Ovid zu sehen.

[70] Schon *amores* kündigt implizit das für Ovid zentrale Thema einer tragischen Handlung an, vgl. *Tr.* 2.381-2. Siehe hierzu auch meine Ausführungen in Kapitel 1.3.1.

[71] Laut Bömer (1976), 67-8, dient die Einbettung der Geschichte von Mars und Venus nur „scheinbar“ dazu, „durch Leuconoe zu begründen, wie es zu diesen Amores des Sonnengottes kommen konnte, in Wirklichkeit, weil sich Ovid diese seit Homer bekannte Szene auch für die Metamorphosen nicht entgehen lassen wollte.“ Dort auch mehr zur sonstigen Genese der Geschichte sowie zum Topos des „allsehenden“ Sonnengottes (bes. 70). In der Problematik des Sehens als Auslöser für eine tragische Handlung siehe bes. Kapitel 4.1 zu Actaeon bzw. generell das vierte und fünfte Kapitel für das Motiv des Sehens als zentralem Motiv im thebanischen Gesamtnarrativ (vgl. auch Hardie (1990), 231, sowie speziell Michalopoulos (2001), 69, zur antik etymologischen Verbindung von *deus* und *uidet*, der sich u.a. auch auf genau den Vers 4.172 bezieht).

[72] Bei Hom. *Od.* 8.272, 303-4 und 318 ist es noch Hephaistos, der sich lautstark über den Ehebruch indigniert, Helios hingegen hat an dieser heftigen Gemütsbewegung keinen Anteil. Die Gestaltung von Ovid „probably reflects […] his role as a figure in the poem, and thus his own experience as a lover betrayed by the *adulterium* […] of Coronis“, Rosati (2024a), 386 (zu Coronis siehe das nächste Unterkapitel 3.2.1). Dem schließe ich mich an, würde aber ergänzen, dass hier v.a. die Sprecherin nicht zu vernachlässigen ist: Die Geschichte wird von einer internen Erzählerin wiedergegeben, die eine Liebesgeschichte erzählen will – es entspricht daher der Natur der Sache, dass sie ihren Protagonisten als einen Liebhaber zeichnet, der zu starken Emotionen neigt.

welchem er die beiden Liebenden auf dem Bett einfängt, sowie sie ihr Liebesspiel wiederholen, und gibt die beiden Gefangenen anschließend der Lächerlichkeit preis, indem er alle anderen olympischen Götter zur Szene hinzuzieht, die daraufhin in ihren aus Homer bekannten ἄσβεστος γέλως (Hom. *Od.* 8.326) ausbrechen. Diese Kränkung erweckt den Zorn der Venus, die darum beschließt, sich an Sol zu rächen, was nun den Grund für die folgende Haupthandlung darstellt, nachdem gewissermaßen als „Prolog" präsentiert wurde, was bisher geschehen ist.

Zu Beginn der eigentlichen Geschichte steht nun Venus, die wild entschlossen ist, sich an Sol für seine Anzeige ihrer Liebesaffäre zu rächen. Eine Aphrodite mit Racheabsichten zu Beginn einer Tragödie findet man ähnlich auch in Eur. *HS*,[73] allerdings ist deren Kränkung anders geschichtet: Hippolytos hat ihr nämlich gänzlich abgeschworen und daher will Aphrodite Rache an ihm nehmen, indem sie in Phaidra die Liebesglut zu ihm erweckt – und diese dann bei Theseus anzeigt (δείξω δὲ Θησεῖ πρᾶγμα κἀκφανήσεται, Eur. *HS* 42). Venus bei Ovid setzt als Rache ebenso ihre Kräfte ein, allerdings wirkt sie diese direkt auf Sol, doch wird es ebenso eine Anzeige bei einem König sein, die letztlich das Verderben bringt: Denn *illum, tectos qui laesit amores,/laedit amore pari* (4.191-2a). Venus rächt sich an Sol durch eine „gleiche" Liebe – nicht die Quantität der Liebe ist hier ausschlaggebend, sondern ihre Qualität: Eben, dass es ein *tectus amor* ist, dessen Anzeige sein Ende bedeuten wird.[74] Darauf lässt die interne Erzählerin die spöttische, metaleptische Frage *quid nunc, Hyperione nate, […] tibi radiataque lumina prosunt?* (4.192b-3) folgen, die sich zwar unmittelbar danach richtet, dass seine göttliche Macht ihm nicht gegen seine Liebesglut helfen kann, zugleich aber auch proleptisch auf das Ende der Handlung zeigt, an der es gerade seine Strahlen sein werden, die ihm nicht mehr helfen können (vgl. 4.241). In den weiteren Versen wird – in ständiger direkter Apostrophe an Sol[75] – berichtet, wie er sich in die persische Prinzessin Leucothoe verliebt und

[73] Eur. *HS* 21-2: ἃ δ' εἰς ἔμ' ἡμάρτηκε τιμωρήσομαι/ Ἱππόλυτον ἐν τῇδ' ἡμέρᾳ. An dieser Stelle betont Aphrodite explizit die *Hamartia* des Hippolytos, die noch außerhalb der Tragödienhandlung lag. So ereignet sich auch die des Sol noch vor der eigentlichen Handlung und wird im Prolog nacherzählt. Zum Prolog in Eur. *HS* vgl. Danek (1992).

[74] Vgl. Rosati (2024a), 388 (der von Bömer (1976), 78, angeführte ἴσος Ἔρως findet hier eher keine Anwendung, denn Sols Liebe wird unerwidert sein – ein Rückbezug auf Daphne). Dort auch ein Hinweis zur antiken Etymologie zwischen *Cythereia* und dem griech. κεύθω, wie Paschalis (2002) sie in der Appendix seiner Rezension zu Michalopoulos (2001) ergänzt. Zur Bedeutung von Verborgenheit und Enthüllung für das Theater allgemein und speziell die Tragödie (und deren Rezeption in Ov. *Met.*), vgl. Vial (2009), bes. 254-8.

[75] Diese hat den eigenartigen Charakter, dass die Erzählerin Leuconoe, die eigentlich „inclined to self-effacement" ist (Rosati (2024a), 388), sich gerade ergötzlich über die Wirkung der Rache mokiert und damit gleichsam ausspricht, was eigentlich die Gedanken der Venus sein sollten. Bei Rosati (2024a), 389, ist in diesem

seinen Blick nur auf diese richtet, obwohl er eigentlich die ganze Welt überblicken sollte (*quique omnia cernere debes,/Leucothoen spectas*, 4.195-6) – eine erneute Wiederholung der All-Sicht des Sonnengottes, die nun aber durch seine emotionale Disposition beeinträchtigt ist: Mit einem Blick zurück zu Phaethon ist klar, dass diese Situation einen tragischen Ausgang bedingt. Die Liebe des Sonnengottes zu Leucothoe hat nun nicht nur die Wirkung, dass er zugunsten dieser die gesamte Welt nicht länger beachtet, sondern im Speziellen auch andere Liebschaften, darunter Clymene, Rhodos, Perse[76] und vor allem Clytie, deren Missachtung das zentrale Problem der Handlung sein wird. Leucothoe wird als schönste Tochter der schönen Eurynome eingeführt (deren Schönheit von der der Leucothoe sogar noch übertroffen wird) und des Orchamus, eines persischen Königs, der in siebter Generation von *Belus* abstamme.[77]

Als nun die Nacht hereinbricht und Sol von seiner Arbeit entbunden ist, verwandelt er sich in Eurynome und dringt in dieser Gestalt in das Gemach der Leucothoe ein, um sich ihr ungehindert nähern zu können; ein Trick, wie ihn auch Iuppiter schon gegenüber Callisto eingesetzt hat.[78] Dort findet er auch Leucothoe, wie sie inmitten ihrer Dienerinnen sitzt und Wolle spinnt: Anders als Callisto, die von Iuppiter allein gefunden wird und erst später Diana mit dem Chor ihrer Begleiterinnen eintritt, sind die Begleiterinnen hier von Anfang an dabei, werden aber dann fortgeschickt: Denn Sol-Eurynome nähert sich Leucothoe und *ceu mater carae dedit oscula natae* (4.222) und schickt dann in figuraler Rede die Dienerinnen hinaus, vorgeblich um als Mutter mit der Tochter eine geheime Unterhaltung führen zu können.[79] Als der „Chor" der Dienerinnen die Bühne verlassen hat (spiegelbildlich zum Chor der

Zusammenhang auch von einem „reversal of voice (which mimics the idea of retaliation)" die Rede: Venus' einleitende Rede wird hier von der internen Erzählerin übernommen.

[76] Clymene als Mutter des Phaethon evoziert erneut ein Echo dieser Episode. Rhodos, die im selben Vers direkt neben Clymene genannt wird, ist gelegentlich ebenso die Mutter des Phaethon und der Heliaden (vgl. Bömer (1976), 81), was *Clymeneque Rhodosque* gleichsam zum Hendiadyoin macht und die Bezüge zur Phaethon-Episode noch verstärkt.

[77] Orchamus heißt in den griechischen Parallelen (etwa im *Anonymus Florentinus*) Orchomenos (vgl. Cameron (2004), 287), sein Name ist aber sonst nicht belegt und dürfte von der homerischen Formel ὄρχαμος ἀνδρῶν (vgl. Rosati (2024a), 391) oder einfach ἄρχω (vgl. Frisk (1960), 432) hergeleitet sein. *Belus* ist die latinisierte Variante des Gottes Baal und hat nichts mit dem Bruder des Agenor zu tun (vgl. *TLL s.v. Belus: deus semiticus, non diversus a* Baal.).

[78] Einen ähnlichen Trick setzt auch Iuno ein, um sich Semele zu nähern, worauf auch Rosati (2024a), 392, hinweist (allerdings sonderbarerweise nicht auf Callisto, obwohl die dortige Motivation der hiesigen deutlich nähersteht; auch Bömer (1976), 85, verweist nur auf Semele). Zu Callisto und ihrem Bezug zu Semele siehe Kapitel 2.3. Zu Semele selbst siehe Kapitel 4.2.

[79] Solche geheimen Unterhaltungen zwischen einer Prinzessin/Königin und ihrer Amme sind recht typisch für die Tragödie und prägen auch die Handlung von Eur. *HS*, in der Phaidra ebenso in einer zentralen Szene der Amme ihr Leid klagt (ähnlich auch die Semele-Episode, vgl. Anm. 78). Zu Phaidra bzw. der Rezeption dieses Motivs insgesamt vgl. Kapitel 7. Zur Bedeutung von anonymen Rollen in der griechischen Tragödie vgl. Yoon (2012), darin besonders das Kapitel zur Klassifizierung solcher Rollen und die Sektion zu „Nurses and Tutors", 13-21.

Begleiterinnen der Diana), enthüllt Sol seine wahre Identität und stellt sich vor als *ille ego sum […]/omnia qui uideo* (4.226-7), womit er in tragischer Ironie seine All-Sicht betont, die – wie das Publikum weiß – zu diesem Zeitpunkt stark durch seinen emotionalen Fokus auf Leucothoe eingeschränkt ist.[80] Diese aber ist – ähnlich den vorherigen göttlichen Vergewaltigungsopfern Io und Callisto – wenig begeistert von dieser Enthüllung und wird eher von großer Angst (*pauet illa, metuque*, 4.228; *ipse timor decuit*, 230; *inopino territa uisu*, 232) erfüllt. Sol nimmt bei dieser Gelegenheit wieder seine „wahre" Gestalt an (*in ueram rediit speciem solitumque nitorem*, 4.229)[81] und vergewaltigt die verängstigte Leucothoe, die schließlich ihren Widerstand aufgeben muss.

An dieser Stelle folgt der Auftritt der Clytie: „now enters upon the scene the last of the women whom the Sun has loved."[82] Diese hatte Sol zuvor bereits zugunsten der Leucothoe missachtet (*despecta*, 4.206),[83] doch dass er nun auch noch mit dieser sexuellen Verkehr hatte, nicht aber mit Clytie (die nämlich *petebat/concubitus*, 4.606-7), ist für deren Neid zu viel: *stimulataque paelicis ira* (4.235) imitiert sie die Iuno aus den Episoden von Callisto und Semele und nimmt nun Rache an der *paelex*, indem sie das *adulterium* bei Leucothoes Vater Orchamus anzeigt – und damit in tragischer Ironie den Fehler des Sol wiederholt, der die aktuellen Vorgänge überhaupt erst in Gang gesetzt hat: Clytie weiß das allerdings nicht und kann daher nicht von ihrem Fehltritt absehen. Die Charakterisierung und Beurteilung ihrer Tat wird von der internen Erzählerin später noch explizit vorgenommen: *amor excusare dolorem,/indiciumque dolor poterat* (4.256-7); es handelt sich also nicht um eine völlig verwerfliche Tat, sondern um eine, die sich „aus einem Zusammenspiel von Unwissenheit und Verantwortungslosigkeit" ergibt und somit – wie bei Phaethon – eine tragische Hamartia sein kann. Ja, sie evoziert sogar erneut Eur. *HS*, denn Clytie handelt ganz ähnlich wie Phaidra, indem

[80] Die Selbstvorstellung des Sonnengottes erinnert ebenso an dieselbe des Iuppiter zu Beginn der Io-Episode (1.595-6), vgl. Rosati (2024a), 392-3. Zu Io und ihrer Verbindung zu Callisto siehe Kapitel 2.2 und 2.3 bzw. Otis (1966), 85-88, der darin einen größeren Plan sieht. Weiteres dazu später in 3.2.1.

[81] Diese Formulierung erinnert ebenfalls stark an die Semele-Episode, in der Iuppiter seine „wahre Gestalt" und seinen „gewohnten Glanz" gegenüber Semele enthüllen muss, allerdings ist dort diese Präsenz für sterbliche Augen unerträglich und endet im Tod der Semele. Diese Bedeutung schwingt zwar klar im Hintergrund mit, gemeint muss aber sein, dass Sol in seine anthropomorphe Gestalt zurückkehrt und die Maskerade der Eurynome ablegt und ebenso seine übliche *Schönheit* (nicht den göttlichen Glanz) wiedererlangt, vgl. auch Rosati (2024a), 393.

[82] Rosati (2024a), 393.

[83] Von verschmähter Lieber sonst in Ov. *Met.* nur noch in 3.404 als Bezeichnung für denjenigen (*aliquis despectus*), der Narcissus mit unerfüllbarer Liebe verwünscht (*sic amet ipse licet, sic non potiatur amato*, 3.405). *despecta* setzt dabei ebenso das allgemein vorherrschende Thema des Sehens fort wie es der Neid der Clytie (*inuidit*, 4.234) tun wird, vgl. Rosati (2024a), 393-4.

sie *uulgat adulterium diffamatamque parenti/indicat* (4.236-7): Anders als Phaidra erfindet sie dabei das *adulterium* zwar nicht,[84] auf die Reaktion des *parens* hat dies jedoch letzten Endes keinen Einfluss: Auch die Bezeichnung *diffamata* für Leucothoe lässt eher eine Verleumdung als einen wahrheitsgemäßen Bericht anklingen.

Orchamus nimmt diese Anzeige bzw. Verleumdung zur Kenntnis und schreitet zur Tat, seine Tochter dafür zu bestrafen, wobei er als *ferox immansuetusque* (4.237) bezeichnet wird.[85] Leucothoe versucht sich gegen die Vorwürfe zu verteidigen und weist alle Schuld von sich, da Sol sie vergewaltigt habe: Dies bekräftigt sie ironischerweise mit einem Schwurgestus, indem sie ihre Hände der Sonne entgegenstreckt, die ihr in dieser Situation zu Hilfe kommen könnte – es aber nicht tut. Sol reagiert auf den Schwur, Leucothoe sei gegen ihren Willen von ihm zum Geschlechtsverkehr gezwungen worden, mit keinem Wort und greift auch sonst nicht ein, obwohl genau hier das entscheidende Moment wäre, um als *deus ex machina* die Bühne zu betreten und alle Missverhältnisse aufzuklären, ähnlich wie Apollo dies am Ende von Eur. *Or.* tut. Doch Sol sieht (vorerst) von einem solchen Auftritt ab und Leucothoe wird von ihrem barbarischen Vater[86] lebendig im Boden begraben, wobei ihr herausragender Kopf noch mit einem Sandhaufen überschüttet wird, unter welchem sie letztlich erstickt.[87] Hier erst entscheidet sich Sol doch noch, als rettender Gott aufzutreten, kommt allerdings zu spät:

dissipat hunc radiis Hyperione natus iterque
dat tibi, qua possis defossos promere uultus;
nec tu iam poteras enectum pondere terrae

[84] Wenngleich die Bezeichnung als *adulterium* (ebenso wie die der *paelex*) klar die Innensicht der Clytie darstellt, die Sol gewissermaßen als ihren „Gatten" ansieht, mit dem Leucothoe unrechtmäßigen Verkehr hatte (vgl. Rosati (2024a), 394), denn „adulterium described sexual intercourse between a married woman and a man other than her husband", wohingegen die Bezeichnung für unehelichen Verkehr einer unverheirateten Frau *stuprum* wäre (OCD s.v. *adultery, Roman*). Insofern ist zwar der Verkehr nicht erfunden (wie bei Phaidra), wohl aber dessen moralisch-gesetzliche Einordnung. Indes ist anzumerken, dass die *lex Iulia de adulteriis coercendis* die Grenzen zwischen diesen beiden rechtlichen Kategorien verwischte, vgl. McGinn (1998), 144-52.

[85] Zu Vaterfiguren in den *Met.*, die mit besonderer Härte und einem fast sexuellen Vergnügen zu grausamen Bestrafungen neigen, vgl. Janan (2009), 23-6. Janan bezieht dieses Konzept v.a. auf Iuppiter und Agenor im thebanischen Zyklus.

[86] So Bömer (1976), 89-90, bereits zu *ferox immansuetusque* und dann v.a. zu *crudus*, das in den *Met.* nur hier verwendet wird und „wie kaum ein anderes Wort die rohe Gesinnung des Orchamus [bezeichnet]." Zum Barbarentum in tragischer Gestaltung in den *Met.* siehe auch Kapitel 6.2.

[87] Dass der Haufen als *grauis* bezeichnet wird, wird von Bömer (1976), 91, und Rosati (2024a), 394, als Perversion der lateinischen Formel *sit tibi terra leuis* verstanden, die gemeinhin auf Gräbern (*tumuli*, vgl. *tumulumque super grauis addit harenae*, 4.240) als Segenswunsch angebracht wurde. Der Wunsch nach einem „unbeschwerten" Grab ist auch der griechischen Tragödie nicht fremd, so äußert ihn bspw. Menelaos in Eur. *Hel.* 852-3 (vgl. dazu auch den Kommentar von Kannicht (1969), 228-9; dort auch eine ausführliche Besprechung der literarischen Genese dieser Wunschformel).

tollere, nympha, caput corpusque exsangue iacebas (Ov. *Met.* 4.241-4)

Diesen zersprengt der Sohn der Hyperion mit seinen Strahlen und bahnt
dir einen Weg, dein vergrabenes Antlitz hervorzustrecken;
doch du, Braut,[88] konntest dein erstickes Haupt nicht mehr aus dem Gewicht[89]
der Erde heben und lagst als lebloser Leichnam darnieder.

Vers 241 rezipiert dabei den Beginn der spöttischen Apostrophe an Sol: *quid nunc, Hyperione nate,/[…] radiataque lumina prosunt?* (4.192-3). In beiden wird Sol als Sohn des Hyperion bezeichnet und in beiden wird der Nutzen seiner Strahlen angesprochen: Doch 4.193 nimmt bereits für 241 vorweg, dass der Einsatz seiner Strahlen vergeblich sein wird. Sol erscheint als *deus ex machina* zu spät und kann nur noch den Leichnam der Leucothoe bergen – ähnlich wie er auch Phaethon nicht retten, sondern nur noch seine Leiche betrauern konnte. Und die Parallele zu Phaethon wird auch sogleich in einer „alexandrinischen Fußnote“[90] expliziert: *nil illo fertur uolucrum moderator equorum/post Phaethonteos uidisse dolentius ignes* (4.245-6). Sol versucht im Falle von Leucothoe zwar noch, ihren leblosen Körper mithilfe seiner Wärme wiederzubeleben,[91] scheitert aber auch damit und muss sich letztlich damit zufriedengeben, sie mit Nektar einzubalsamieren, sodass aus ihrem Grab letztlich ein Weihrauchspross erwächst – dieser konnte den *tumulus* (4.255) schließlich durchbrechen, was Leucothoe (bzw. ihrem Kopf) nicht möglich gewesen ist. Sol bleibt als tragischer Charakter und verhinderter *deus ex machina* zurück, der seinen richtigen Einsatz verpasst hat. Auch hier zeigt sich wieder eine Parallele zu Kreon aus Soph. *Ant.*, dessen Zögern nach der letzten Rede des Teiresias (1023-32) schließlich dazu führt, dass Antigone (die dazu verurteilt wurde, lebendig begraben zu werden) und Haimon nur mehr tot geborgen werden können. Das lange Zögern und die

[88] Grundsätzlich bezeichnet das griech. νύμφη jedes junge Mädchen im heiratsfähigen Alter, im Lateinischen aber meist die Braut oder junge Ehefrau, vgl. Bömer (1976), 91; dort auch weitere Ausführungen zum recht ungewöhnlichen Gebrauch in dieser Bedeutung. Zweifellos aber rückt die Bezeichnung der Leucothoe als *nympha* diese ebenso in die Nähe von Io und Callisto; zugleich evoziert sie aber auch die sog. *Anakalypteria*, bei denen die Braut erstmals bei einer Hochzeit ihr Gesicht zeigt (*promere uultus*, 4.242), zu denen es hier eben nicht mehr kommen kann.

[89] Oder „dein vom Gewicht der Erde erstickes Haupt“: der Ablativ ist an dieser Stelle ambig entweder kausal-instrumental oder separativ zu verstehen (für das Verständnis der Stelle allerdings ohne Belang).

[90] Dies geht zurück auf das Konzept der *Alexandrian footnote*, welches von Ross (1975), 78, erstmals geprägt wurde und sich später etabliert hat (vgl. Hinds (1998), 1-3). Curley (2013), 179-85, hat auf dem Konzept der *Alexandrian footnote* aufbauend das Konzept der *intra*textuellen Fußnote (ggüb. der *inter*textuellen, sc. alexandrinischen) geprägt.

[91] Ein Versuch, der seinen Umgang mit dem Tod der Coronis reflektiert; siehe dazu das folgende Unterkapitel 3.2.1.

beharrliche Weigerung, Verantwortung zu übernehmen, ehe es zu spät ist, haben hier wie dort das *Pathos* bedingt, das am Ende herrscht.

Dieses teilt nun letztlich auch Clytie, deren Schicksal Leuconoe in einem Nachsatz bespricht: Da diese den Fehler des Sol wiederholt hat, muss auch sie dieselben Konsequenzen tragen und bleibt am Ende zurück. Der Sonnengott verschmäht sie nun endgültig und ihr bleibt nichts, als ihn täglich zu betrachten und dabei langsam dahinzusiechen und auf Körperpflege, Schlaf, Essen und Trinken zu verzichten, bis sie vollständig vergangen und in eine Blume verwandelt ist,[92] die ebenso jeden Tag den Kurs der Sonne verfolgt. Genau wie ihr Geliebter Sol hat Clytie durch die Anzeige eines „*adulterium*" am Ende ihr eigenes Leid geschaffen: In ihrem Fall waren es Unwissenheit und Verantwortungslosigkeit, die sich aus der charakterlichen Schwäche der Eifersucht ergeben und sie zu diesem Fehler getrieben haben, der ihr letztlich ihr Pathos beschert. Anders dagegen Sol, der gerade aus einem Verantwortungsbewusstsein heraus das *adulterium* der Venus ihrem Gatten gemeldet hat und dafür von dieser bestraft wurde. An diesem Gegensatz zeigen sich zwei Möglichkeiten, wie in den *Met.* Pathos entstehen kann: Zum einen aus der eigenen Unbedarftheit und Akrasia, zum anderen aber aus einem relativ arbiträren Zorn einer Gottheit, die sich nicht dafür interessiert, ob die Tat, die den Zorn erregt hat, gerechtfertigt war oder nicht – die Strafe folgt auf den Fuß.[93]

3.2.1. Coronis

Zum Abschluss dieses Kapitels diene als Parallelgeschichte zu Leucothoe noch einmal eine Rückkehr ins zweite Buch der *Met.*: Die Geschichte von Coronis, die sich unmittelbar an den *deus ex machina* am Ende der Callisto-Episode anschließt[94] und eine Reihe von kürzeren Geschichten eröffnet, die zwischen Callisto und dem thebanischen Sagenkreis stehen. Wie es

[92] In ihrem Dahinsiechen imitiert sie das Ende von Narcissus und Echo, die beide aufgrund ihres unerwiderten Liebesfurors auf alle weltlichen Bedürfnisse verzichten, bis sie vollständig vergehen. Echo löst sich dabei völlig auf; Narcissus wird wie Clytie in eine Blume verwandelt. Damit schließt sich auch der Kreis der verschmähten Liebe, der mit *despecta* (2.206) begonnen hat (vgl. Anm. 83), erneut mit dem Motiv des Sehens: Dies ist das Letzte, was Clytie am Ende noch tut (*tantum spectabat*, 2.264).

[93] Eine Entwicklung vom letzteren zum ersteren Motiv über mehrere Zwischenstufen hinweg wird sich noch im thebanischen Zyklus von Actaeon bis Niobe zeigen, vgl. dazu die nächsten beiden Kapitel 4 und 5.

[94] Bzw. an die abschließende Iuno-Rede, die hier an Iuppiters statt die verkündenden Worte des *deus ex machina* übernimmt, vgl. Kapitel 2, Anm. 84. Die Geschichte von Apollo und Coronis bildet damit den Abschluss eines größeren Konzepts, dessen Kern die Phaethon-Sage darstellt, die zunächst von zwei „Liebschaften" des Iuppiter (Io, Callisto) und weiter außen von zweien des Apollo (Daphne, Coronis) gerahmt ist, vgl. Otis (1966), 87.

später auch für diesen der Fall sein wird, steht in der Sage von Coronis ebenso das Sehen im motivischen Zentrum – und wie es sich bei Sol und Clytie wiederholen wird, insbesondere der Verrat der beobachteten Szene(n).[95] Über die Hintergründe der Coronis erfahren wir bei Ovid nichts; lediglich die Information, dass sie die schönste Frau Thessaliens gewesen sein muss, wird preisgegeben.[96] Diese Schönheit allerdings dürfte bereits ausreichend gewesen sein um die Aufmerksamkeit Apollons zu gewinnen, denn dieser geht ein Liebesverhältnis mit Coronis ein – *dum uel casta fuit uel inobseruata* (2.544). Doch Coronis bleibt weder *casta* noch *inobseruata*, sondern begeht ein *adulterium* (mit dem König Iphys, den Ovid nicht nennt), welches der Rabe als Vogel des Phoebus beobachtet.[97] Coronis dürfte diesen gebeten haben, ihr Geheimnis für sich zu behalten, doch dieser erweist sich als *non exorabilis index* (2.546) und macht sich auf den Weg, seinem Herrn vom *adulterium* der Coronis zu berichten,[98] was – wie im Falle des Sonnengottes selbst und der Clytie später – sich letztlich nicht zu seinem Vorteil entwickeln wird.

Auf seinem Flug zu Phoebus begegnet dem Raben (*coruus*, 2.535) die geschwätzige Krähe (*cornix*, 2.548), die ihn erst nach dem Grund für seine Reise fragt und als sie diesen erfahren hat, den Raben warnt: *‚non utile carpis/[…] iter‘* (2.550). Daraufhin weitet sie ihre Warnung aus und erzählt ihre eigene Geschichte, die dem Raben als mahnendes Exempel dienen sollte, das *adulterium* der Coronis doch nicht anzuzeigen: Denn sie habe einst beobachtet, dass die attischen Schwestern Pandrosos, Herse und Aglauros von Minerva den Auftrag erhalten haben, eine Kiste, in der sich Erichthonius befand, zu bewachen, ohne sie zu

---

[95] Insbesondere an diesem werden die tragischen Protagonisten (insbesondere Actaeon und Pentheus) im thebanischen Sagenkreis dann gehindert werden (*si poteris narrare, licet*, 3.193), was gelegentlich zu scheinbaren Inkonsistenzen führen wird; siehe hierzu die folgenden Kapitel 4.1 und 4.3.

[96] Ausführlicher erzählt von ihrer Herkunft Pindar *Pyth.* 3.8-15, der sie als Tochter des Phlegyas bezeichnet, hingegen ihren tatsächlichen Namen (Koronis) nicht nennt. Pindar hat diesen Mythos „from the Ἠοῖαι of Hesiod, a κατάλογος γυναικῶν or list of heroines to whom the gods had condescended“ übernommen (Gildersleeve (1885), 270).

[97] Insofern liegt ein gewisser Doppelsinn in *inobseruata*: Coronis gefiel Phoebus, solange sie noch „nicht angesehen“ wurde (zur relativen Seltenheit dieses Begriffs sowohl vor als auch nach Ovid vgl. Bömer (1969), 374). Dies bezieht sich zum einen darauf, dass noch kein anderer Mann sie „erkannt“ hat, zum anderen aber darauf, dass der Rabe sie nicht beobachtet hat. Erst sobald beides zusammenkommt, wird Coronis dem Sonnengott nicht mehr gefallen.

[98] Barchiesi (2024a2), 203, merkt hierzu an, *index* sei ein legaler *terminus technicus*, sodass ein *index*, „who reveals an *adulterium* brings to mind the Augustan legislation on marriage, even if here *adulterium* has the sense of ‚sex without marriage‘.“ Mit Blick auf den Gebrauch von *adulterium* in 4.236, wo er die Sicht der Clytie bezeichnen wird, ist hier durchaus davon auszugehen, dass es sich ebenso um eine subjektive Einschätzung aus der Perspektive des Phoebus (und transitiv seines ergebenen Dieners, des Raben) handeln muss. Phoebus sieht Coronis freilich nicht als seine Gattin: Er verlangt aber die Privilegien eines Ehemannes. Gerade die „Augustan legislation on marriage“ (sc. die *lex Iulia de adulteriis coercendis*) erübrigt allerdings den Einwand von Barchiesi, vgl. Anm. 84.

öffnen. Während Pandrosos und Herse sich daran hielten, überzeugte Aglauros ihre Schwestern,[99] doch in die Kiste zu blicken: Dieses Sakrileg habe die Krähe beobachtet und Minerva gemeldet, doch sei sie dafür von dieser verstoßen und durch die Eule ersetzt worden. Diese Strafe solle nun anderen Vögeln zur Warnung dienen, *ne uoce pericula quaerant* (2.565).[100]

Entgegen den besten Bemühungen der Krähe hat der Rabe keine Ambitionen, diese Warnung auf sich zu beziehen und beharrt auf seinem Beschluss, das *adulterium* der Coronis bei Phoebus anzuzeigen; mehr noch, er verspottet die Warnung der Krähe sogar und hält abschließend fest: *nos uanum spernimus omen* (2.597) womit er direkt auf die anfängliche Mahnung der Krähe *ne sperne meae praesagia linguae* (2.550) rekurriert. Keith (1988), 49, kommentiert diese Sturheit: „The raven, then, has learned nothing from the crow's narrative." Diesem Urteil schließe ich mich an, allerdings nur bedingt: Denn der Rabe hat durchaus etwas aus der Erzählung gelernt – er beschließt nur vorsätzlich, die darin enthaltene Warnung zu ignorieren und folgt damit dem Beispiel, das Phaethon einige hundert Verse zuvor gesetzt hat; auch dieser wurde von Sol sehr genau darüber in Kenntnis gesetzt, welche Gefahr ihm droht, wenn er von seinem Vorhaben nicht ablässt, doch beharrte er auf seinem Beschluss. Wie oben angemerkt reflektiert das Verhalten Phaethons in diesem Fall das des Oidipous aus Soph. *OT* bzw. Kreons aus Soph. *Ant.*, die jeweils Warnungen des Teiresias ignorieren: Und mehr noch als Phaethon tut das in diesem Fall der Rabe, denn die Krähe trägt ihm explizit *praesagia* vor und er verwirft diese als *uanum […] omen* – beides sind technische Begriffe der Vogelschau, derer sich Teiresias zumindest in Soph. *Ant.* (999-1004) ebenso bedient, ehe er Kreon die finale Warnung überbringt, die dieser nicht wahrhaben will und entsprechend verwirft und das nicht ohne Teiresias zuvor noch zu beleidigen (1033-47).[101] Es ist somit nicht unbedingt „the crow's

[99] Bei Eur. *Ion* 273 sind es hingegen alle drei Schwestern, die aus Neugierde in die Kiste blicken, und Aglauros hat unter ihnen keine herausgehobene Stellung.

[100] Im weiteren Verlauf erzählt die Krähe noch, das sie einst selbst die Tochter des Königs Coroneus gewesen sei, womit sie sich als Coronis den Namen mit der Geliebten des Sonnengottes teilt, vgl. hierzu die Ausführungen bei Keith (1988), 44-56 (bes. 54), die (34, Anm. 75) auch auf den Beitrag von Ahl (1985), 198, verweist, der die vielen ähnlichen Namen (*Coronis, coruus, cornix, Coroneus, Coronis* und der griechische Name der Krähe κορώνη) miteinander in Beziehung setzt. Als sie von Neptun vergewaltigt worden sei, habe sich nur Minerva ihrer angenommen und sie in eine Krähe verwandelt. Nun aber sei sie durch die Eule ersetzt worden, die aus der Königstochter Nyctimene entstanden sei, die sich das *crimen* des Inzests mit ihrem Vater zugezogen und deshalb verwandelt habe. Damit ist Nyctimene eine Vorbotin der Myrrha-Episode, die in Kapitel 7.2 behandelt wird.

[101] Zu den beleidigenden Worten, die der Rabe für Warnung der Krähe findet, siehe die ausführlichen Überlegungen von Keith (1988), 49-51, insbesondere zur Bedeutung der *reuocamina*, womit der Rabe die *praesagia* der Krähe als bloßes Geschwätz abtut. Zur Bedeutung von *praesagia* als Ankündigung tragischer Schicksale vgl. Kapitel 8, Anm. 93.

narrative“, wovon der Rabe „has learned nothing“, sondern vielmehr das Verhalten des Phaethon, das ihm ebenfalls keine Lehre ist, doch auf die Warnung zu hören, wenn sie sich schon so exakt auf seine Situation bezieht.

Doch er setzt seinen Weg zu seinem Herrn ungebrochen fort und schließlich *cum iuuene Haemonio uidisse Coronida narrat* (2.599). Phoebus ist von diesem Bericht so erschüttert, dass ihm der Lorbeerkranz vom Haupt fällt: *audito crimine amantis* (2.600) wird der Gott von einem unbeherrschbaren Zorn erfüllt, der ihn dazu treibt, in diesem Affekt seine Geliebte Coronis mit einem seiner Pfeile zu erschießen. Diese fällt daraufhin zu Boden und verkündet Phoebus mit ihren letzten Worten, dass das Kind, mit dem sie schwanger gewesen ist, nun ebenfalls mit ihr sterben würde. Diese Anagnorisis löst bei Phoebus nun die Reue über seine Tat aus, die allerdings zu spät kommt (*paenitet heu! sero poenae crudelis amantem*, 2.612), und er beginnt, sich selbst und den Raben zu hassen: Sich selbst dafür, zugehört zu haben und in Zorn geraten zu sein (und somit in einem Zustand der Akrasia gehandelt zu haben); den Raben aber dafür, dass er ihm die Information vom *adulterium* der Coronis überhaupt überbracht hat, *per quam crimen causamque dolendi/scire coactus erat* (2.614-5). Wie er es später bei Leucothoe wiederholen wird, versucht Phoebus nun auch bei Coronis, ihr Leben noch zu retten, nachdem sie schon tot ist, doch wie bei Leucothoe *medicas exercet inaniter artes* (2.618). Er geht also stattdessen dazu über, den Leichnam der Coronis zu verbrennen und sie dabei zu betrauern, womit er *iniusta[…] iusta peregit* (2.627): Dieses tragische Oxymoron hat sein Vorbild ebenso im attischen Drama, so etwa wird Polyxene in Eur. *Hec.* 612 als νύμφην τ᾽ ἄνυμφον παρθένον τ᾽ ἀπάρθενον bezeichnet[102] und nach der Anagnorisis des Oidipous in Soph. *OT* (1214) besingt der Chor dessen Ehe mit Iokaste als τὸν ἄγαμον γάμον und Iokaste selbst wird vom Boten (1256) γυναῖκά τ᾽ οὐ γυναῖκα genannt.[103] Doch *non tulit in cineres labi sua Phoebus eosdem/semina* (2.628-9), sodass er den Sohn der Coronis den Flammen entreißt und dem Chiron überlässt, damit dieser ihn aufzieht: Diese „Feuergeburt“ eines göttlichen Sohnes wird in *Met.* 3.308-12 noch einmal für Bacchus nach dem Tod der Semele wiederholt werden.[104]

[102] Vgl. das Überleitungskapitel zu Hecabe im zweiten Teil dieser Arbeit, bes. Anm. 16.
[103] Vgl. hierzu auch Barchiesi (2024a2), 209. Die generelle Reaktion des Phoebus ist ein Echo des Oidipous, so unter anderem der Wunsch, seine Partnerin zu töten (Soph. *OT* 1255-7), und die anschließende Verwünschung seiner selbst (1268-85). Auch schon die Formulierung, dass Phoebus *crimen causamque dolendi/scire coactus erat* (2.614-5) erinnert stark an die Anagnorisis des eponymen Helden aus Soph. *OT.*
[104] Welcher von beiden Göttern – Asklepios oder Dionysos – der ursprüngliche war, dem dieser Mythos galt, darüber scheiden sich die Geister, vgl. für eine Diskussion der Positionen Bömer (1969), 390.

Der Rabe, der sich für seinen Bericht eigentlich eine Belohnung erwartet,[105] erhält letztlich doch noch die ihm von der Krähe prophezeite Strafe und Phoebus färbt sein Gefieder schwarz. Anders als Phoebus, der unmittelbar nach der Tötung der Coronis seinen Fehler einsieht und ihn zu korrigieren sucht (das aber nicht kann, weil er als eigentliche Figur der Handlung als *deus ex machina* verhindert ist), ist sich der Rabe bis zum Ende keiner Schuld und keines Fehlers seinerseits bewusst. Die Schuld des Phoebus wird dabei elegant und in höchstem Maße tragisch mit *iniusta iusta* umschrieben: Das Begräbnis (*iusta*) ist dabei ungerecht (*iuniusta*), da der Bestatter zugleich der Mörder der Bestatteten ist. Zugleich aber reflektiert die Junktur auch die Tat selbst, die als *summum ius summa iniuria*[106] insofern „gerecht" war, als Coronis sich ein tatsächliches *crimen* zu Schulden kommen lassen hatte, allerdings ungerecht, weil der Tod als Strafe dafür zum einen überzogen, zum anderen aber auch zum Schaden des Phoebus selbst und ausschließlich ein Produkt von dessen durch die *ira* ausgelöster *Akrasia* gewesen ist. Ebenso (bzw. eigentlich genau gespiegelt) ist auch die Tat des Raben zu bewerten: Dieser ist durchaus im Recht, die Botschaft übermittelt zu haben – darin bestätigt er eigentlich seine Treue zu seinem Herrn. Doch ist er damit auch für das Unrecht verantwortlich, das sich letztlich aus seinem sturen Beharren auf dem Recht ergibt – und vor dem er sogar gewarnt wurde, aber sich trotzdem nicht davon abbringen ließ. In dieser Hinsicht ist *iniusta iusta* nicht bloß als „typisch tragische" Formulierung zu verstehen, wie man sie immer wieder in attischen Tragödien finden kann, sondern gleichsam als konzise Zusammenfassung eines zentralen Konzepts der Tragödie, nämlich des Zusammenfalls von Schuld und Unschuld, Recht und Unrecht und des sich daraus ergebenden Dilemmas für die Protagonist:innen bzw. die Bewertung der Handlung(en) für die anderen Figuren und das Publikum.

3.3. Zwischenfazit

Das zentrale Thema dieses Kapitels ist der Sonnengott in tragischen Handlungen: Seine Präsenz wurde ausgehend vom Phaethon-Mythos (mit einem Umweg über die Parallelgeschichte von Daedalus und Icarus) über die „hellenistische Novelle" der Leuconoe bis zurück ins zweite Buch

[105] Keith (1988), 51, weist darauf hin, dass die abschließende Hoffnung des Raben auf *praemia linguae* (2.631) eine auffallende Ähnlichkeit zu den *praesagia linguae* (2.550) besitzt, derer sich die Krähe eingangs rühmt und die der Rabe als *uanum […] omen* abtut.

[106] Das verbreitete römische Sprichwort, auf das sich *iniusta iusta* wohl beziehen dürfte, vgl. Barchiesi (2024a2), 209, und Bömer (1969), 389.

zum Tod der Coronis und der Geburt des Asclepius in verschiedenen Episoden beleuchtet. Allen gemein ist ein Sonnengott, der sich ganz entgegen seiner Natur als allsehender Orakelgottheit keineswegs als über jeden Zweifel erhaben ausnimmt. Im Gegenteil: Stets lässt er sich – wenn auch nur kurz, dafür umso fataler – in emotionalen Momenten von seinem sonst so nüchternen Wesen abbringen und seine All-Sicht gegen eine Kurzsichtigkeit tauschen, die ihm (und den anderen Figuren der Handlungen) am Ende ein ausgemachtes *Pathos* beschert. Sein unbedingtes Bedürfnis, Phaethon ein guter Vater zu sein, führt dazu, dass er hilflos dabei zusehen muss, wie sein Sohn stirbt. Sein starrer Gerechtigkeitsanspruch, dessentwegen er Vulcanus vom *adulterium* seiner Gattin mit Mars berichtet, erregt deren Rachsucht und führt dazu, dass er selbst dafür sorgt, dass seine Geliebte Leucothoe sterben muss. Doch sollte er zu diesem Zeitpunkt eigentlich bereits über die negativen Konsequenzen von allzu sturem Verharren auf dem Recht schon belehrt sein: War es doch gerade ein solches, das dafür gesorgt hat, dass er in einem Moment der *Akrasia* seine Geliebte Coronis getötet hat. Und während der Sonnengott in all diesen Episoden versucht, den Toden seiner Liebsten beizukommen, versagt er in allen Fällen: Er scheitert jedes einzelne Mal als *deus ex machina*, denn er ist zu sehr als handelnde Figur mit der Gesamthandlung verquickt, als dass er als „außenstehender" Gott diese noch rechtzeitig in Ordnung bringen könnte.[107] Bei Phaethon hindert ihn der Eid am Eingreifen, bei Leucothoe seine eigene Säumigkeit, bei Coronis die Tatsache, dass er selbst ihr Mörder ist.

Eine Parallelgeschichte zum Tod des Phaethon findet sich zudem in der Episode von Icarus und Daedalus, in der Daedalus zunächst als Vaterfigur den Sol ersetzt und Icarus das Pendant zum übermütigen Sohn darstellt, dessen unbedachter Umgang mit der Sonne seinen Sturz aus dem Himmel und in den Tod bedingt. Daedalus begleitet hier seinen Sohn und folgt damit einer älteren, von Ovid nicht verfolgten Version des Phaethon-Mythos (die Euripides im *Phaethon* verwendet haben dürfte), in der Sol Phaethon ebenfalls begleitet. Im Nachsatz der Episode verändert sich jedoch das Bild des liebenden Vaters: Tatsächlich ist er aufgrund seiner Hybris zum Mörder seines Neffen geworden und nach Kreta ins Exil gegangen – und auch seiner Hybris ist es zu verdanken, dass er mit Icarus Kreta auf dem Luftweg verlassen hat, obwohl er im Gegensatz zu Sol keineswegs durch einen Eid gebunden war. So gerät er am Ende

[107] Dionysos in Eur. *Ba.* ist zwar ebenso ein integraler Bestandteil der Handlung *und* am Ende *deus ex machina*, allerdings ist er im Gegensatz zum Sonnengott auch der tatsächliche Gott des Theaters und kann daher problemlos beides sein.

ins Unglück aufgrund einer charakterlichen Schwäche, die zu beheben er trotz seines Exils außer Stande gewesen ist – und ist damit wieder einmal näher am Sonnengott, dessen Erfahrungen mit Coronis ihn eigentlich hätten belehren sollen, wie unklug es ist, ein beobachtetes *adulterium* zu melden; ihn aber letztlich dazu bringen, aufgrund der selbst erfahrenen Kränkung genau das doch zu tun und somit sein eigenes Unheil herbeizuführen, was im weiteren Verlauf der Geschichte von Clytie noch einmal wiederholt wird.

4. Cadmus tragicus

Iam stabant Thebae, poteras iam, Cadme, uideri
exilio felix: soceri tibi Marsque Venusque
contigerant; huc adde genus de coniuge tanta,
tot natos natasque et, pignora cara, nepotes,
hos quoque iam iuuenes; sed scilicet ultima semper
exspectanda dies hominis, dicique beatus
ante obitum nemo supremaque funera debet. (Ov. *Met.* 3.131-7)

Bald stand Theben, bald konntest du, Cadmus, in deinem
Exil glücklich heißen: Deine Schwiegereltern waren Mars und
Venus; dazu noch die Abkunft einer so gewaltigen Gattin,
so viele Söhne und Töchter und – das schönste Geschenk – Enkel,
und die waren schon Jugendliche; doch freilich muss man stets den
letzten Tag im Leben eines Menschen abwarten und glücklich soll
niemand vor seinem Tod und Begräbnis am Ende geheißen werden.

Diese Verse eröffnen programmatisch das lange Narrativ um Theben des dritten und vierten Buches der *Metamorphosen*: Endlich ist Theben gegründet und Cadmus kann als König herrschen – obwohl er zuvor von seinem Vater Agenor exiliert wurde. Möglicherweise *gerade weil*[1] er exiliert wurde, ist er im Endeffekt *felix*. Im Endeffekt? Keineswegs. Das große Theben-Narrativ mit seinen vielen kleinen Episoden hat gerade erst begonnen – *felix* zu sein (oder zu scheinen) hat Cadmus sich mühevoll durch epische Arbeit in den ersten 130 Versen des dritten Buches erarbeitet: Nun folgen etliche weitere mehr, in denen tragische Begebenheiten dafür sorgen sollen, dass erneut gewarnt sei, wer jemanden vor seinem Tod glücklich nennt; denn das letzte Wort ist erst mit dem Tod einer Person gesprochen. Dieser Satz leitet in den Versen 3.135-7 das Tragische ein,[2] das das gesamte Theben-Narrativ begleiten wird und gerade hier kommt dasselbe keineswegs unerwartet: Ist doch Theben bereits in der attischen Tragödie ein

[1] In diesem Sinne ließe sich *exilio felix* nicht lediglich als Ablativ der begleitenden Umstände deuten (sc. „in deinem Exil glücklich"), sondern als *Ablativus causae* (sc. „aufgrund deines Exils/durch dein Exil glücklich"). Im Lateinischen schwingen beide Bedeutungen mit; ich werde später darauf zurückkommen.
[2] Eine nähere Besprechung des *dictum Solonis* wird unten folgen; siehe auch Kapitel 2.3 zu einer verwandten Sentenz im Callisto- und Anius-Mythos (*Met.* 2 bzw. 13).

äußerst beliebter Schauplatz für allerhand Stoffe, die sich ganz hervorragend für die Theaterbühne eignen, so nicht zuletzt für den von Aristoteles als geradezu beispielhaft herangezogenen *OT* des Sophokles – paradoxerweise wird es in Ovids Theben aber gerade nicht um diesen gehen, sondern die Kinder und Enkel des Cadmus.[3] Im Wesentlichen stellen die Einzelepisoden innerhalb des Narrativs lediglich Abschnitte in einer groß angelegten Cadmus-Geschichte dar, wobei Cadmus selbst nur an den Rändern (d.h. am Anfang und am Ende) selbst sichtbar ist: Dieses Kapitel wird diese Gestaltung beibehalten und sich zu Beginn und am Ende Cadmus widmen und dazwischen werkschronologisch die Schicksale seiner Kinder bzw. Enkel behandeln.

Zunächst soll nachvollzogen werden, wie es nun eigentlich dazu kommt, dass Cadmus Theben errichten kann und *exilio felix* wird. Das dritte Buch beginnt vollendet episch mit dem Auftrag einer Suche, den ein König erteilt:[4] Agenor, Cadmus' Vater, schickt ihn aus, um die verschwundene Prinzessin Europa – und damit Cadmus' Schwester – zu finden und wieder nach Phönizien zurückzubringen; kehrt er ohne sie zurück, drohe ihm das Exil, wodurch er eigentlich präventiv exiliert wird und dieses nur durch das Finden seiner Schwester beenden könnte. So wird Cadmus denn zum Heimatlosen, der eine ebensolche finden muss; eine Eigenschaft, die sich nicht selten bei epischen Protagonisten findet: Will man nicht unbedingt Homers Odysseus bemühen (der ja tatsächlich mehr ein Heimkehrer als ein Exilant ist), so wird man spätestens im Vorbild des Aeneas fündig.[5] Die Parallelen zwischen Ovids Cadmus und Vergils Aeneas sind augenscheinlich und spätestens seit Philipp Hardies Lesung der ovidischen *Thebais* als eine Art *Anti-Aeneis* fest in der Ovid-Forschung verankert:[6] Hardie verbindet seine Deutung als *Anti-Aeneis* mit der Interpretation Froma Zeiltins,[7] wonach Theben als Stadt der

[3] Janan (2009), 159-60, stellt hierzu fest, dass es äußerst bemerkenswert ist, wie vorsätzlich und vorsichtig Ovid genau die Labdakiden vermieden hat: „Ovid's banishment of the Labdacids is made more peculiar by his fully detailing the fates of Labdacus' cousins Actaeon, Pentheus and Dionysus. Labdacus alone goes missing from Cadmus' grandchildren." Worin sie allerdings irrt, ist ihre vorangehende Behauptung, dass „Ovid never addresses the tale [sc. of Oedipus] at all within his epic poem": Denn in *Met.* 7.759-61 wird Ödipus sogar erwähnt, nur eben nicht namentlich, sondern nur mit seinem Patronym *Laiades*. Ähnlich auch die Behauptung bei Gildenhard/Zissos (2000), 130, bes. Anm. 10, die ebenso Ödipus' persönliche Erwähnung verkennt. Vgl. hierzu Kapitel 8, Anm. 32.

[4] Dass ausgerechnet der Argonautenstoff dieses Schema bedient, der mit dem tragischen Medeastoff enden wird, ist zumindest ironisch.

[5] Die Parallelen zwischen den beiden Charakteren werden ausführlich von Barchiesi (2024a3), 238, geschildert. Zu den Eigenschaften, die bereits Odysseus und Aeneas mit dem Tragischen verbinden, siehe Hardie (2019), bes. 334-6.

[6] Vgl. Hardie (1990). Zur generellen Parallelisierung zwischen den Gründungsmythen von Rom und Theben äußert sich v.a. Anderson (1997), bes. 391.

[7] Vgl. Zeitlin (1990). Ist nun Theben ein dramatisches Spiegelbild für Athen und in Analogie Ovids „Thebais" ein Spiegelbild für die *Aeneis*, schließt eine tragische Lesung von Ovids „Thebais" diesen Kreis und bringt Theben

tragischen Bühne ein Art „Anti-Athen“ darstelle: Das attische Publikum kann sich die dortigen Geschehnisse in der „Sicherheit“ der Theaterumgebung und zudem noch der fremden Stadt zu Gemüte führen und auf die eigene Wirklichkeit übertragen, ohne dass es dabei jedoch tatsächlich Wirklichkeit *sein* muss. Theben fungiert als zentrales Objekt des Fiktionalitätsvertrags, dem das Publikum im Theater unterliegt.[8] Cadmus ist aber noch im Epos unterwegs und in dieser Funktion durchstreift er die ganze Welt (*orbe pererrato*, 3.6),[9] ohne freilich mit Agenors Mission erfolgreich zu sein, denn Europa kann nicht durch menschliche Bemühungen aufgespürt werden. Da er auch nicht heimkehren kann, ohne damit zugleich den Zorn seines Vaters auf sich zu ziehen (Ovid drückt dies kunstvoll durch das Zeugma *patriamque iramque parentis/uitat* (3.7-8) aus), muss er ein Orakel[10] befragen, *quae sit tellus habitanda* (3.9). Er folgt den Anweisungen des Orakels, erreicht eine neue Heimat, muss ein gefährliches Abenteuer bestehen, in dem vieler seiner Gefährten umkommen (in seinem Fall dürften es – wie bei Homers Odysseus – alle sein),[11] muss einen heroischen Kampf austragen und wird am Ende zum Stadtgründer, wobei er von einer Gottheit unterstützt wird. Auch hinsichtlich seiner Selbstlosigkeit bzw. Selbstaufgabe[12] steht er Aeneas in nichts nach: Er hinterfragt das Orakel nicht, sondern folgt ihm ohne zu Zögern[13] und betet sogar auf seinem Weg nach Böotien

wieder zu seinem Ausgangskonzept zurück. Zudem eröffnet es durch die logische Transitivität (wenn A → B und B → C, dann A → C) die Konzeption Roms als literarischer Nachfolgerin Athens.

[8] Das Konzept des Fiktionalitätsvertrags ist selbst ein eigentlich antikes, so wird es auch bereits von Gorgias erwähnt (*DK* Frg. 82 B23), wie ihn zumindest Plutarch (*De Gloria* 348c) zitiert. Im Zusammenhang mit der modernen Literatur- und besonders Theatertheorie in Verbindung mit antiken Konzepten siehe v.a. Büttner (2017), 151-3.

[9] Die Bedeutungen von *errare* bzw. *error* werden in den folgenden Unterkapiteln, besonders bei Actaeon (4.1) und Pentheus (4.3), noch genauer vor dem Hintergrund der aristotelischen *Hamartia* besprochen werden, vgl. auch den Beitrag von Kappl (2015). Hier jedoch ist eine solche Bedeutung weder möglich noch sinnvoll, da wir uns hier (noch) im vollendeten Epos befinden.

[10] Ovid expliziert, dass es sich um ein Orakel des Apollo handelt (*Phoebique oracula*, 3.8), sonst aber zunächst nichts Genaueres: Barchiesi (2024a3), 238, stellt richtig fest, dass es sich um das Orakel von Delphi handeln muss, wie aus *Castalio* in 3.14 hervorgeht. Auch die geographische Nähe zu Theben würde nahelegen, dass es sich um dieses Orakel handeln müsste: Die beiden Orte sind etwa 90km voneinander entfernt.

[11] Zumindest werden keine Überlebenden erwähnt. Ovid expliziert nicht, ob Cadmus all seine Gefährten als *ministros* (3.26) wegschicken wird, aber sie kommen später nie mehr vor und Cadmus bekämpft auch die Schlange allein. Ebenso wird bei der Gründung Thebens über die Sparten gesagt, dass Cadmus *hos operis comites habuit* (3.129), aber keine seiner eigenen *comites*.

[12] Janan (2009), 73, bezeichnet diese Eigenschaft mit dem Begriff „Kenose“ (*kenosis* im engl. Original), der eigentlich aus der (vor allem protestantischen) Christologie stammt und zwei Bedeutungen kennt: Zum einen den Verzicht auf göttliche Attribute bei der Menschwerdung, zum anderen die Unterordnung von Gott-Sohn unter den Willen von Gott-Vater. Janan verwendet den Begriff im letzteren Sinn und beschreibt damit die gleichsam messianische Eigenschaft des Aeneas, der seine gesamte Persönlichkeit aufgibt und sich ganz den *fata* verschreibt. Obwohl ich dieser Deutung etwas abgewinnen kann und Aeneas sicher mit gewissen messianischen Eigenschaften ausgestattet ist, halte ich die damit unterstellte Parallelisierung von Aeneas und Christus (v.a. hinsichtlich ihres teleologischen Zwecks) für problematisch: Dazu ausführlicher Monreal (2023), 161-72, bes. 170.

[13] Darin übertrifft er Aeneas sogar noch in seiner *pietas*, der zumindest in der ersten Hälfte der *Aeneis* gelegentlich säumig gegenüber den *fata* ist – woraus sich auch die Dido-„Tragödie“ ergibt, vgl. Moles (1987) und Kern (2015).

unablässig, aber schweigend zu Apollo (*Phoebum taciturnus adorat*, 3.18). Seine *pietas* erweist sich aber nicht nur in seiner *religio*, sondern auch seiner sofortigen Bereitschaft zur Selbstaufopferung für seine Gefährten – als diese von der Schlange getötet werden, ist er sofort bereit, sein Leben zu geben, um ihres zu rächen (3.58-9). Anschließend folgt ein heldenhafter Kampf gegen das Ungeheuer, aus dem er letztlich siegreich hervorgeht: So weit, so episch[14] der thebanische Gründungsmythos.

Nach dem Tod der Schlange entfernt sich die Erzählung allmählich vom Epos und nähert sich stärker der Tragödie an: Als Cadmus das Ungeheuer getötet hat und dessen leblosen Kadaver betrachtet, spricht ihn urplötzlich eine mysteriöse Stimme an:

uox subito audita est; neque erat cognoscere promptum,
unde, sed audita est: ‚quid, Agenore nate, peremptum
serpentem spectas? et tu spectabere serpens.' (Ov. *Met.* 3.96-8)

Plötzlich war eine Stimme zu hören; es war nicht erkennbar,
woher, aber hörbar war sie: „Warum, Sohn des Agenor, betrachtest
du die tote Schlange? Auch du wirst als Schlange erscheinen."

Diese ominöse Prophezeiung, deren Quelle von Ovid so vorsätzlich verschleiert wird, hat einen eindeutigen Vorläufer. Denn in Eur. *Ba.* erhält Kadmos eine recht ähnliche Prophezeiung, nachdem Dionysos sich als Gottheit manifestiert hat:

δράκων γενήσῃ μεταβαλών, δάμαρ τε σὴ
ἐκθηριωθεῖσ' ὄφεος ἀλλάξει τύπον,
ἣν Ἄρεος ἔσχες Ἁρμονίαν θνητὸς γεγώς. (Eur. *Ba.* 1330-2)

Du wirst dich in eine Schlange verwandeln und deine Gattin
wird zum Tier und die Gestalt einer Schlange annehmen,
Harmonia, Tochter des Ares, die du als Sterblicher erhalten hast.

Wer mit der tragischen Tradition im Allgemeinen und Eur. *Ba.* im Speziellen vertraut ist, wird sich an dieser Stelle unweigerlich an diesen attischen Klassiker erinnert fühlen. Es besteht

[14] Dass auch dieser nicht ganz so episch ist, stellt schon Keith (2002), 263, fest: „But he follows even more closely Euripides' account of Cadmus's [sic] foundation of Thebes (*Phoen.* 638-75)." Dass umgekehrt Eur. *Phoen.* stark episch beeinflusst ist, zeigt Michelini (2009), bes. 176-80. Ironischerweise sind es ausgerechnet die lyrischen Chorpartien, in denen episch beeinflusstes Drama zur Geltung kommt, wodurch alle drei „klassischen" Formen der Dichtung zusammenkommen.

allerdings ein bedeutender Unterschied: In den *Met.* wird sehr explizit darauf verwiesen, dass die Quelle der Stimme unbekannt ist, während der Sprecher bei Euripides klar Dionysos ist.[15] Es müsste eine übernatürliche Entität sein, die Cadmus' Schicksal kennt, wofür die folgenden in Frage kommen:

1. Minerva: So zumindest Keith (2002), 263: „Spoken by Minerva", jedoch ohne jede weitere Ausführung. Bömer (1969), 474, und Barchiesi (20204a3), 245-6, weisen auf eine übliche Zuschreibung der Urheberschaft an Minerva hin, wohl aufgrund ihrer folgenden Anwesenheit beim Säen der Sparten (so zumindest der von Bömer zitierte Breitenbach;[16] Barchiesi macht keine Literaturangaben). Beide melden allerdings Zweifel an dieser Theorie an: Barchiesi zugunsten des euripideischen Prätextes,[17] Bömer jedoch mit einem allgemeinen Hinweis auf römische Praxis: „Es gilt als typisches Zeichen der römischen Religion, daß die kündende Gottheit nicht persönlich erscheint, sondern nur ihre Stimme vernehmen lässt."
2. Apollo: Als Orakelgottheit, die bereits Cadmus' Schicksal verkündet hat (3.8-13), käme er in Frage – allerdings nicht, wenn man die Unterschiede der beiden Orakel bedenkt: Beim ersten gibt er sich in seinem eigenen Heiligtum zu erkennen und gibt Cadmus Zuversicht; diesem würde er in einem fremden Heiligtum unerkannt auftreten und Cadmus mit Schrecken erfüllen.[18]
3. Iuppiter: Nicht nur war es ein Opfer für Iuppiter, für dessen Vorbereitungen Cadmus der Schlange überhaupt begegnet ist (*sacra Ioui facturus erat*, 3.26), sondern auch in Eur. *Ba.* 1333 folgt die Verwandlung von Cadmus und Harmonia gemäß einer Prophezeiung des Zeus. Textimmanent wird dies jedoch nicht gestützt: Iuppiter

[15] Der kann bei Ovid unmöglich die Quelle sein, worin sich auch der zweite große Unterschied zeigt: Die Prophezeiung erfolgt bei Euripides *nach* dem Tod des Pentheus, was bei Ovid das *Ende* des dritten Buches kennzeichnet – hier erfolgt die Prophezeiung allerdings eher zu *Beginn* des Narrativs. Somit wäre Bacchus als Urheber der Prophezeiung ein unerhörter Anachronismus, da er etliche hundert Verse später überhaupt erst geboren wird, vgl. auch Anm. 17.

[16] Vgl. Breitenbach (1958), 1138.

[17] Aber auch ihm ist bewusst, dass Bacchus hier nicht der Urheber sein kann: „However, if this voice was explicitly attributed to Dionysus, a strange problem would arise, fort he god has not yet been born, and his story begins in the future royal palace of Cadmus […]." Vgl. Anm. 15. In diesem Zusammenhang wird auch auf den Beitrag von Keith (2002), bes. 263, verwiesen.

[18] Das Heiligtum gehört Mars, zumindest ist die Schlange ihm geweiht (*Martius anguis*, 3.32). Cadmus' angsterfüllte Reaktion folgt in 3.99-100 und beraubt ihn seiner Gesichtsfarbe und sogar kurz seines Verstandes (*cum mente*). Die einzige Stelle der antiken Literatur, in der Apollo vergleichbar handelt, ist Hom. *Il.* 16.786-809, wo er Patroklos seiner φρένες beraubt, damit Euphorbos ihn töten kann. Apollo will aber wohl mitnichten Cadmus' Tod herbeiführen.

erscheint im thebanischen Zyklus nur in der Semele-Episode[19] und wird außerdem in den *Met.* – obwohl formell natürlich ein Orakelgott – nicht als besonders weitsichtig gezeichnet.[20]

4. Mars: Da ihm die Schlange heilig war (vgl. Anm. 18), könnte Mars Cadmus sein Schicksal verkünden, da dieser ja seinen Hain „entweiht" hat.[21] Ebenso ist Mars auch bei Eur. *Ba.* für das irdische Ende des Königspaares verantwortlich, allerdings nur für ihre Entrückung in die elysischen Gefilde,[22] was nicht dasselbe wie die Verwandlung in Schlangen ist (wobei sich bei Ovid eine solche Identifikation fast argumentieren ließe, vgl. Kapitel 4.5).

Da sich auf der diegetischen Ebene keine eindeutige Lösung finden lässt, könnte man alternativ auf die exegetische zurückgreifen und die Anrede an Cadmus als Metalepse (in zweifacher Hinsicht)[23] verstehen: Indem sich die Erzählerstimme mit einer anonymen diegetischen Stimme vermengt, muss die Fiktion nicht einmal vollständig durchbrochen werden; die Erzählerstimme kann sich – konsistent mit der römischen Religionspraxis – hinter einer nicht näher zu explizierenden Gottheit verbergen und Cadmus kann ganz normal darauf reagieren.[24] Die Verborgenheit auch dem Publikum gegenüber macht auch Cadmus' *terror* (3.100) seiner Reaktion verständlicher[25] und könnte außerdem das Problem erklären, dass Cadmus bei seiner Verwandlung in die Schlange anscheinend keine Erinnerung mehr an die Prophezeiung hat:[26] Eine Apostrophe des Autors an eine Figur dient ja in der Regel zwar der *Enargeia* und ereignet sich an kritischen Handlungspunkten, hat aber keine eigentlichen Auswirkungen auf den

[19] Im dritten Buch tritt er außerdem in der Episode um Teiresias Blindheit auf. Zu deren Bedeutung v.a. im Lichte des fehlenden Ödipusstoffes, vgl. Hardie (1988), 86; Gildenhard/Zissos (2000), 131-33; und Janan (2009), 157-60.
[20] Vgl. die Ausführungen in Kapitel 2. Gerade auch in der Semele-Episode wird Iuppiters immense Kurzsichtigkeit durch seinen überhasteten Schwur noch ein fulminantes Finale erfahren.
[21] Sofern man eine direkte kausale Verbindung zwischen dem Tod der Schlange und Cadmus' Verwandlung annimmt, wogegen sich allerdings Wheeler (2000), 96-7, und Janan (2009), 144, sehr stark aussprechen. Ich werde darauf in Kapitel 4.5 zurückkommen.
[22] Vgl. Eur. *Ba.* 1338-9. Als rachsüchtig gegenüber Theben wird Ares nur in Eur. *Phoen.* 938 geschildert, allerdings verlangt es ihn dort nach dem Blut des Menoikeus, nicht der Verwandlung des Cadmus.
[23] Die Metalepse kombiniert die Formen 1 (Apostrophe) und 3 (Vermengung narratorialer Stimmen), die De Jong (2014) definiert. Auch hinsichtlich der Verortung der Szene wäre nach De Jong eine metaleptische Apostrophe erwartbar, da diese „at vital […] and/or emotional […] points in the story" auftreten (96).
[24] Vgl. Bömer (1969), 474. Letzten Endes macht es für Cadmus selbst ja auch gar keinen Unterschied, welche Gottheit sich tatsächlich hinter der Stimme verbirgt.
[25] Zur Rolle von Verborgenheit und Entdeckung hinsichtlich ihrer psychagogischen Wirkung siehe Vial (2009).
[26] Er wird die Spezies seiner Verwandlung von der getöteten Schlange ableiten, dabei aber die Prophezeiung nicht einmal erwähnen. Siehe dazu meine weiteren Ausführungen in 4.5

Fortgang der Handlung[27] – hier ist sie nur zugleich metaleptisch mit einer Gottheit vermischt, die die Handlung vorantreibt.

Gleich nachdem Cadmus die Stimme gehört hat, schwingt sich jedenfalls Minerva aus dem Olymp herab und weist ihn an, die Zähne der toten Schlange in den Boden zu säen: Gesagt, getan. Daraufhin beginnen Krieger aus dem Boden zu wachsen, was von Ovid folgendermaßen beschrieben wird:

sic ubi tolluntur festis aulaea theatris,
surgere signa solent primumque ostendere uultus,
cetera paulatim, placidoque educta tenore
tota patent imoque pedes in margine ponunt. (Ov. *Met.* 3.111-4)

So pflegen, wenn sich in festlichen Theatern die Vorhänge heben,
Statuen sich zu erheben und zunächst nur ihre Mienen zu zeigen,
den Rest allmählich, und in sanfter Gleichmäßigkeit hervorgeholt
sind sie ganz sichtbar und setzen ihre Füße ganz außen an den Rand.

Dieses *Simile* wird zurecht von Hélène Vial als das stärkste explizite metagenerische Signal des Theaters innerhalb der *Met.* verstanden.[28] Das Bild eines sich öffnenden Theatervorhanges zu Beginn eines Stückes ist auch zugleich die wesentliche Zäsur im Narrativ des Cadmus – haben wir zuvor Cadmus noch als epischen Helden kennengelernt, wird hier nun endlich die tragische Bühne Thebens eröffnet: *Cadmus epicus* wandelt sich in *Cadmus tragicus*. Dies wird unter anderem durch die folgende Szene unterstrichen, als Cadmus noch einmal in epischer Manier seine Waffen zücken will, aber ihm dies von den Sparten verboten wird: *‚ne cape! […] nec te ciuilibus insere bellis‘* (3.116-7).[29] Da Cadmus jetzt kein epischer Held mehr ist, sondern eine tragische Figur, darf er beim letzten Aufbäumen des epischen Genres durch den Bruderkrieg zwischen den Sparten nicht mehr mitkämpfen. Er wurde ja vorher bereits metaleptisch durch

[27] Vgl. De Jong (2014), 93-7. Für eine ausführliche Analyse von prophetischen metaleptischen Apostrophen an kultische Heroen (wie Cadmus einer werden wird) und ihre narrative Einbettung am Beispiel der Epinikien des Pindar, vgl. De Jong (2020), 89-97.
[28] Vial (2009), 258: „Ainsi les *Métamorphoses* se définissent-elles ici, plus que jamais, comme un théâtre […]“.
[29] Die Ablehnung, sich nicht in *ciuilibus bellis* einzumischen, lässt stark den Krieg zwischen Eteokles und Polyneikes aus Aesch. *Sept.* bzw. Eur. *Phoen.* anklingen: Auch dass derselbe Sparte in den Folgeversen *de fratribus unum/comminus ense ferit* (3.118-9), unterstreicht die Assoziation des Bruderkrieges. Bedeutsam ist hierbei die poetologische Dimension der Absage an den Bruderkrieg: Zum einen wird der Labdakidenstoff allgemein zurückgewiesen und tatsächlich behandelt Ovid diesen nicht. Zum anderen wird dadurch klar, dass Ovids „Thebais“ keine *Thebais* im engeren Sinne (wie bei Statius) wird: In einen Bürgerkrieg wird sich nicht eingemischt.

die Stimme zum *spectator* gemacht (*quid, Agenore nate, […] spectas*, 3.97-8) und ein solcher muss er jetzt auch bleiben – und wird es auch für den Großteil des thebanische Narrativs sein, denn in diesem wird er nicht mehr zu sehen sein, sondern muss gleichsam in einer „thebanischen Tetralogie" die tragischen Schicksale seiner Kinder und Enkel miterleben: Sein vermeintliches Glück nach der Errichtung Thebens wird ja nicht von Dauer sein, denn *scilicet ultima semper/exspectanda dies hominis, dicique beatus/ante obitum nemo supremaque funera debet* (3.135-7). Der Prolog von Ovids Theben-Narrativ endet somit mit einer Aussage, die sich am Anfang des Prologs von Soph. *Trach.* befindet. Dort nämlich beklagt Deianeira:

λόγος μέν ἐστ' ἀρχαῖος ἀνθρώπων φανείς,
ὡς οὐκ ἂν αἰῶν' ἐκμάθοις βροτῶν, πρὶν ἂν
θάνῃ τις, οὔτ' εἰ χρηστὸς οὔτ' εἰ τῳ κακός. (Soph. *Trach*. 1–3)
Es ist Menschenspruch von alters her bekannt,
dass man das Leben von Menschen erst beurteilen kann,
wenn jemand stirbt, ob es für ihn gut oder schlecht war.

Deianeira zitiert den Spruch nicht nur wie auch Ovid als Erzähler das tut, sie fügt noch eine metaliterarische Dimension hinzu, indem sie ihn als „altbekannt" ausweist und explizit zitiert: Dies hat die Scholiasten dazu bewogen, einen Anachronismus anzunehmen, da Deianeira damit Solons Ausspruch gegenüber Kroisos zitieren würde, innerhalb der mythischen Tradition aber lange vor diesem gelebt haben müsste.[30] Das ist natürlich unsinnig und kann nur aus einer unsauberen Vermischung von Intertextualität[31] und Anachronismus resultieren: Tatsächlich läge ein Anachronismus nur vor, wenn Deianeira Solon hier wörtlich erwähnen würde, was sie mit Bedacht nicht tut.[32] Dies deckt sich auch mit der aristotelischen Forderung nach Konsistenz in der Handlungslogik im 24. Kapitel seiner Poetik, wo er etwa die Erwähnung der pythischen Spiele in Soph. *El.* moniert:[33] Die nämlich können hinsichtlich der diegetischen Chronologie zu den mythischen Lebzeiten der *dramatis personae* tatsächlich noch nicht existiert haben. Es handelt sich also nicht um einen Anachronismus, sondern eine recht geschickte intertextuelle Fußnote: Das *dictum Solonis* soll so zum einen natürlich die Erinnerung an den großen

[30] Soph. *Trach.* Σ 1a. Vgl. Kapitel 2, Anm. 75, und Anm. 2 in diesem Kapitel. Der Scholiast lässt eine lange Passage mit der ungefähren Wiedergabe des Berichts bei Herodot 1.30-32 folgen.
[31] Insbesondere der intertextuellen Fußnote, vgl. Kapitel 3, Anm. 90.
[32] Siehe hierzu die hervorragende Diskussion dieses Problems bei Geitner (2021), 59-61. Die Implikationen von Anachronismen können in dieser Arbeit leider nicht berücksichtigt werden.
[33] Vgl. Arist. *Poet.* 1460a27-32.

athenischen Staatsmann beim Publikum wachrufen. Zum anderen aber soll es *das* zentrale Motiv der Tragödie betonen und in der Tat findet sich der Gedanke in der Tragödie erstmals in Aesch. *Ag.* 928-9, wo Agamemnon den Satz selbst verwendet und damit in tragischer Ironie sein eigenes Ende vorwegnimmt. Ebenso fällt er in ähnlicher Weise im Schlusschor von Aesch. *Cho.* 1018-20: In beiden Fällen wird er sentenzenhaft gebraucht, was darauf hinweist, dass er schon zu Aischylos' Zeiten populär gewesen sein dürfte. Bei Sophokles taucht er noch einmal in *Trach.* auf (943-6) und dann noch jeweils am Ende von *Ant.* (1350-3) und *OT* (1528-30).[34] Beinahe wörtliche Zitate des Spruchs finden sich bei Euripides außerdem in *Heracl.* 865-6 (wo er ausnahmsweise positiv gebraucht wird, als der Bote von der Niederlage des Eurystheus berichtet) sowie in *Andr.* 100-2 durch Andromache und *Tro.* 509-10 durch Hekabe, die beide ihr eigenes Schicksal damit beweinen.[35] Dass der Spruch allgemein bekannt war und allenthalben gebraucht wurde, zeigt das zweite Scholion zum Gebrauch in Soph. *Trach.*, das es als παροιμία ἐκ πολλοῦ εἰρεμένη („eine von vielen verwendete Redensart") bezeichnet.[36] Die prominente Positionierung dieses Ausspruchs, der eine Kernthematik der Tragödie darstellt, ist also programmatisch für die weitere Gestaltung des thebanischen Narrativs als eine groß angelegte Cadmus-Tragödie zu verstehen, die sich aus vier kleineren Tragödien zusammensetzen wird, bei denen jeweils eine seiner vier[37] Töchter bzw. deren Sohn ins Unglück geraten wird. Und nicht nur Cadmus allein wird darin zum *spectator* werden: Sehen und Betrachten werden allgemein bedeutende Rollen in den thebanischen Episoden einnehmen,[38] die so gut wie immer ein zentrales Handlungsmoment darstellen – in der Regel zum Nachteil der Protagonist:innen.

[34] Die häufige Platzierung am Ende unterstreicht, dass die Aussage nicht *en passant*, sondern als Sentenz verstanden werden soll.
[35] Außerdem wird der Gedanke bei Euripides noch mehrfach aufgegriffen, so in *HF* 103, *Phoen.* 1689, *Or.* 340 und *IA* 161-3. Für eine Besprechung der Stellen siehe Kamerbeek (1970), 31.
[36] Soph. *Trach.* Σ 1b.
[37] Seiner vier Kinder, die von Ovid erwähnt werden. Geschickt vermeidet er eine Erwähnung des einzigen Sohnes von Cadmus, Polydorus: Dessen Sohn nämlich wäre Labdacus gewesen und daraus entstünde die Notwendigkeit, auf das Haus des Ödipus einzugehen, dem allerdings bereits eine klare Absage in 3.116-9 erteilt wurde, vgl. Anm. 29. Siehe hierzu auch Barchiesi (2024a3), 234.
[38] Vgl. Hardie (1990), 231: „The subunit formed by the episodes in book three constitues a set of variations on the (appropriately tragic) themes of sight, blindness, and recognition." Ebenso später auch Gildenhard/Zissos (1999), 171: „The importance of seeing and being seen as a prominent theme in virtually every episode of book 3", woraufhin eine kurze Auflistung diverser solcher Momente folgt.

4.1. Actaeon

Cadmus befindet sich im vollendeten Glück durch die Gründung Thebens; seine Ehe mit Harmonia, durch die er zum Schwiegersohn gleich zweier olympischer Götter wird; aber vor allem durch die Vielzahl seiner Kinder und Enkel. Doch bald schon soll dieses Glück seine erste Trübung erfahren:

Prima nepos inter tot res tibi, Cadme, secundas
causa fuit luctus, alienaque cornua fronti
addita, uosque, canes satiatae sanguine erili.
at bene si quaeras, Fortunae crimen in illo,
non scelus inuenies; quod enim scelus error habebat? (Ov. *Met.* 3.138-42)

In dieser so glücklichen Lage war, Cadmus, ein Enkel der
erste Grund zur Trauer, und das fremdartige Geweih, das auf
seiner Stirn wuchs, und ihr Hunde, die das Blut eures Herrn geleckt habt.
Doch wenn du nun fragst: Man wird in ihm ein crimen *des Schicksals,*
aber kein scelus *finden; welches* scelus *lag denn in einem* error*?*

Im Wesentlichen nimmt Ovid bereits in den ersten fünf Versen alles vorweg, was das Publikum über die Geschichte wissen muss: Actaeon wird ein tragisches Schicksal (*causa luctus*) durch eine Verwandlung in einen Hirsch (*cornua fronti*) und die anschließende Todeshatz durch seine eigenen Hunde (*canes satiatae sanguine erili*) erfahren. Im Anschluss wird sich die Frage über die Gerechtigkeit dieser Gegebenheit stellen. Die darauf folgende ausführliche Besprechung des Actaeon-Mythos nimmt sich dann schon fast explikativ zu dieser eingehenden *Epitome* aus, doch birgt sie auch noch neue Informationen: Zum einen wird in dieser *Praefatio* der Name des tragischen Helden nicht genannt (der soll erst ganz am Ende folgen),[39] zum anderen aber auch das eigentlich auslösende Moment seines Unglücks. Und gerade das ist besonders beim Actaeon-Mythos von großem Interesse, da es hierfür eine breite Varietät an Möglichkeiten gibt. Lamar Lacy gibt dafür einen konzisen Überblick: „The archaic Aktaion courts Semele.[40] The classical Aktaion boasts, though he may also continue, for a time, to

[39] Vgl. Bömer (1969), 488: „Der Name des Titelhelden fällt dagegen, in hellenistischer Manier (vgl. I 198. III 513), erst kurz vor Schluß der Geschichte, im Augenblick der höchsten Not und als hallender Ruf der Gefährten."
[40] In manchen Versionen ist Semele schon seine Tante, in manchen noch nicht (so z.B. bei Diodor 4.81.4). Zu einem Überblick über die ursprünglichsten Versionen des Mythos siehe Bömer (1969), 487; Barchiesi (2024a3), 253-5; und Lacy (1990).

court. The Hellenistic Aktaion first glimpses Artemis' bath, probably the invention of Kallimachos."[41] Die hier als klassische bezeichnete Variante findet sich auch in der einzigen attischen Tragödie, in der uns der Mythos überliefert ist – wenig überraschend in Eur. *Ba.* 337-41 als Teil eines Stasimons, in dem an Aktaion erinnert wird.[42] Neben dieser Erwähnung in einem Chorlied wurde der Mythos in insgesamt vier attischen Tragödien als Hauptstoff behandelt, die allerdings allesamt heute verloren sind: Ein *Aktaion* von Phrynichos, die *Toxotides* des Aischylos und später noch zwei Stücke namens *Aktaion* von Iophon und Kleophon.[43] Der Stoff ist also durchaus in expliziten Tragödien gut belegt, wurde also zumindest in der attischen Klassik durchwegs als tragisch verstanden. Wenn es sich bei der Version der Sicht von Diana im Bade tatsächlich um eine Erfindung des Kallimachos handeln sollte, wie Lacy vermutet, bestünde die Leistung Ovids also vornehmend in der tragischen Überarbeitung einer hellenistischen Neuerung. Besonders bemerkenswert sind in diesem Zusammenhang die beiden Verse, die sich im Anschluss an die anfängliche Zusammenfassung des Mythos mit dem Wesen der Ursache seines Schicksals auseinandersetzen: Verantwortlich sei ein *Fortunae crimen*, kein *scelus* – denn ein *error* bedeutet ja kein *scelus*. Diese Stelle ist immer wieder mit Blick auf Ovids Verbannungsdichtung gelesen worden,[44] und das v.a. aus zwei Gründen, die die Stelle mit *Tr.* 2 verbinden: Zum einen ruft die Verwendung von *error* hier natürlich die berühmte Begründung *carmen et error* (*Tr.* 2.207) für Ovids Relegation ins Gedächtnis – zum anderen aber vergleicht Ovid sich sogar selbst mit Actaeon, denn wie dieser *inscius […] uidit sine ueste Dianam* (*Tr.* 2.105), so sei es auch ihm in ähnlicher Weise ergangen, sodass er sich fragen muss: *cur aliquid uidi? cur noxia lumina feci?* (*Tr.* 2.103).[45] Bömer bemerkt

[41] Lacy (1990), 27-8. Zum klassischen Aktaion, der die Brautwerbungstradition fortführe, gibt Lacy allerdings in der Fußnote nur weitere Versionen an, in denen der Held Semele umwirbt – allerdings gibt es auch Versionen, in denen er dies bei Artemis selbst versucht, vgl. Bömer (1969), 487. Die Artemis-Variante erklärt Lacy in einem Nachsatz: „Diodoros' explanation, sometimes noted as a fourth version, normally receives little, if any, attention."

[42] Die Erinnerung an Aktaion im Pentheus-Mythos wird sich auch bei Ov. *Met.* 3.719-22 noch zeigen, wo der Name Actaeons sogar häufiger fällt als in seinem eigenen Narrativ. Zur Bedeutung dieser Reprise s.u. Kapitel 4.3 und Hardie (1990), 231, Anm. 37.

[43] Nur von den *Toxotides* des Aischylos sind überhaupt Fragmente erhalten (*TrGF* 3.241-6), die Werke der anderen drei Dichtern sind allein durch die Überlieferung ihrer Titel in der *Suda* bekannt. Welcher Mythenversion Aischylos folgte, ist aus den Fragmenten nicht nachzuvollziehen; erstaunlich ist, dass die Namen seiner Hunde (Korax, Harpyia, Charon und Lykottas) überliefert sind (vgl. Wright (2019), 57-8), von denen Ovid nur Harpyia in seinem Hundekatalog übernimmt (3.215).

[44] Vgl. bspw. Bömer (1969), 488-9; Ingleheart (2006), 74-5; und Curley (2013), 233-5.

[45] Auf die Bedeutung des Sehens bzw. der Neugierde als Auslöser für ein tragisches Schicksal geht Ingleheart (2006) hauptsächlich ein, beschäftigt sich aber v.a. bei 64, Anm. 3, auch stark mit der Bedeutung des Schweigens in diesem Zusammenhang; zur Rezeption des Motivs bzgl. Sehen und Neugierde bei Apuleius und seine Bezüge zu Ovid siehe den Aufsatz von Slater (1998).

hierzu allerdings bereits: „Doch werden von der Met.-Stelle aus chronologische Schlüsse (Abfassung von met. III 141f. erst nach der Relegation) nicht möglich sein.“[46]

Bemerkenswert ist allerdings vor allem vor dem Hintergrund des Tragischen in dieser Episode die metaliterarische Reflexion des Erzählers über die Begriffe *crimen, scelus* und *error*, die in diesem Kontext eine starke Ähnlichkeit zur aristotelischen Trias von *Hamartia*, *Atychema* und *Adikia* besitzt,[47] wobei eine eineindeutige und bijektive Zuordnung hier nicht möglich und auch gar nicht sinnvoll ist – es geht Ovid ja nicht um eine sklavische Adaptation aristotelischer Modelle, sondern die Demonstration der Wandlungsfähigkeit tragischer Ereignisse und Schicksale: Zwar ist relativ klar, dass *scelus* am ehesten ins Bedeutungsfeld der *Adikia* fällt, die Verhältnisse der anderen beiden Begriffspaare sind hingegen deutlich weniger greifbar. *crimen* und *error* werden von Ovid hier bedeutungsgleich verwendet, wenn man annehmen darf, dass die Opposition zum *scelus* sie transitiv zu Synonymen macht.[48] Hier muss jedoch erwähnt werden, dass Ovid dem *crimen* noch einen Zusatz verleiht: Es handelt sich an dieser Stelle um ein *Fortunae crimen*, das mit dem *error* gleichzusetzen ist. Anders als es prinzipiell von der deutschen Standardübersetzung „Fehler“ für die Begriffe *error* und *Hamartia* zu erwarten wäre, wird *error* von Ovid hier also eher in die Nähe des *Atychema* gelenkt – eines bloß unglücklichen Zufalls.[49] Dieser ist freilich ein *Fortunae crimen*, denn er ist ja etwas, wofür man allein der *Fortuna* einen Vorwurf[50] machen kann – sonst aber niemandem. Actaeons Fehler ist für Ovid ein bloßes Versehen, eine Anwesenheit zur falschen Zeit am falschen Ort – nicht

[46] So Bömer (1969), 488-9, der daraufhin einige Literatur folgen lässt, die diesen Schluss stützt.

[47] Zu meinem Verständnis dieser Begriffe siehe Kapitel 1.1.4. Zu einer Besprechung der moralphilosophischen Bewertung von *crimen, scelus* und *error* sowie *facinus* und *culpa* bei Ovid v.a. am Beispiel der *Tristien* vgl. die Beiträge von O’Rourke (2022), bes. 282-4, und Williams (2022), 325-9. Williams geht dabei auch auf den *error* in der Tragödie insgesamt und bei Seneca im Speziellen ein (326-8) und erwähnt auch die Actaeon-Stelle hier in *Met.* 3 (328-9); er bietet zudem eine ausführliche Liste aller Instanzen von *error*, bes. in Opposition zu *crimen, culpa, peccatum, scelus* und *facinus* (326, Anm. 49) in der Verbannungsliteratur.

[48] Aussagenlogisch formuliert: (*crimen* = ¬*scelus*) ∧ (*error* = ¬*scelus*) → (*crimen = error)*. Korrekter wäre wohl eine prädikatenlogische Darstellung, aber da es nur eine Variable gäbe, ist das ein rein formeller Unterschied.

[49] So auch Barchiesi (2024a3), 257-8, zur Bedeutung von *error*: „The use of *error* in the moral dilemma with *scelus* is complicated wordplay. Since *error* also means ‚wandering, roaming, losing one’s way‘, one might think that Actaeon’s fault is being reduced to a mere accident.“ Die Bedeutung wird auch auf die Episode von Pentheus ausgedehnt, dazu s.u. Kapitel 4.3. Zum Verhältnis von *error* zur *Hamartia* bei Aristoteles vgl. Kappl (2015).

[50] Die Opposition von *Fortunae crimen* und *scelus* ist für das Verständnis von *crimen* zentral: Der *TLL* listet als primäre Bedeutung des Lemmas *crimen* unter den eigentlichen Verwendungen: „A. *i.q. obiectum, exprobratio, convicium*“ und sekundär „B. *i.q. scelus, peccatum, vitium ipsum*“. Dass als Synonym für die sekundäre Bedeutung hier direkt *scelus* angeführt ist, zeigt, dass es sich bei Ovid definitiv um ein *crimen* im ersteren Sinne handeln muss.

sein eigenes *crimen*, sondern das der *Fortuna.*[51] Wie genau sich dieses bei Ovid nun gestaltet, wird im Folgenden besprochen.

Zunächst wird die „Bühne" geschildert, auf der sich die Handlung zutragen wird: *mons erat* (3.143) bedient damit das typische „est locus"-Motiv, das zu solchen Lokalschilderungen in hexametrischer Dichtung üblich ist; die Exposition ist noch episch, doch entwickelt sich daraus bald eine tragische Handlung.[52] Zur Mittagszeit ist Actaeon (hier zunächst als *Hyantius* bezeichnet) von der Jagd[53] erschöpft und fordert seine Gefährten zum Einlegen einer Mittagspause nach einem erfolgreichen Vormittag auf. Die Rolle der Gefährten ist dabei geradezu komparsenartig, wie Bömer beobachtet: „Die Gefährten […] werden kompositorisch als Staffage benötigt: Ovid braucht […] jemand [sic!], den Actaeon anreden kann. […] Erst am Schluss […] stellen sie sich zu einer erneuten Statistenrolle wieder ein."[54] Nachdem die Statisten also aus dem Blickfeld der Bühne gerückt sind, findet der erste „Szenenwechsel" statt, als Actaeon allein in das Tal Gargaphie kommt – wiederum eingeleitet mit *uallis erat* (3.155). Dieses Tal ist *succinctae sacra Dianae* (3.156), aber neben dieser für das Publikum wichtigen Information für den Ablauf der Diegese, hat es als vermeintlicher *locus amoenus* auch zwei poetologische Besonderheiten: Zum einen betont Ovid, dass die darin befindliche Höhle ohne jede Anwendung menschlicher Kulturtechnik entstanden sei (*arte laboratum nulla*, 3.158a), jedoch *simulauerat artem/ingenio natura suo* (3.158b-59a). Als reines Machwerk der Natur ist der *locus* also durch die Abwesenheit aller menschlichen Kultur ohnehin schon ein potenzieller Wohnort für Götter, was das Eindringen eines Menschen gefährlich macht. Zudem aber betont Ovid in dieser Ekphrasis stark die Dichotomie zwischen *ars* und *ingenium*, über die er auch in seiner Liebes- und Exildichtung reflektiert,[55] und auf der Horaz im Wesentlichen in der *Ars Poetica* den gesamten dritten Hauptteil aufbaut, in dem er sich der Beschaffenheit des Dichters widmet: Der *ingeniöse* Dichter ist bei Horaz allerdings stark karikiert dargestellt, was seinen

[51] Zum Unterschied sind die Verfehlungen Iuppiters im ersten und zweiten Buch sehr wohl seine eigenen *crimina* und werden auch explizit so bezeichnet – für Iuno stellen sie sogar ein *scelus* dar. Vgl. dazu Kapitel 2, v.a. 2.2 und 2.3.

[52] Ovid allein verwendet nur in den *Met.* viermal genau die Formulierung *est locus* (2.195; 8.780; 14.488; 15.322). Ansonsten ist das allgemeine Motiv geradezu trivial und dient in der Regel einer bloßen Ein- oder Überleitung ohne besonderen „epischen" Einschlag.

[53] Die Jagd als typisch tragisches Setting qualifiziert Casanova-Robin (2003), 262, als „une sorte de thème fondateur de la tragédie grecque."

[54] Bömer (1969), 489.

[55] *Am*. 1.15.14; *Ars Am.* 3.545; *Tr.* 2. und 5.1.28. Bei *Am*. 1.15.14 und *Tr.* 2. sinniert Ovid über die Begabungen zweier seiner bedeutendsten Vorläufer: Kallimachos, dem Ovid ein hohes Maß an *ars*, aber ein geringes *ingenium* zugesteht; und Ennius, bei dem es sich genau umgekehrt verhält.

hellenistisch-kallimacheischen Dichterbegriff unterstreicht.[56] Zum anderen trägt der *locus amoenus*, an dem Actaeon sein Verderben finden soll, frappierend ähnliche Züge zu dem Hain bzw. der Grotte, in dem Ovid zu Beginn des dritten Buches seiner *Amores* eine Begegnung mit der Allegorie der Tragödie haben sollte: Auch dieser wird mit einem programmatischen *stat uetus* eingeleitet und ist von menschlichem Einfluss unberührt (*incaedua silua*); es wohnt eine Gottheit darin (*numen inesse loco*); dort befindet sich ein heiliger Quell (*fons sacer*, *Am.* 3.1.3; *sacra Dianae/[…]fons sonat*, *Met.* 3.156-61) in einer Höhle (*speluncaque*, *Am*. 3.1.3; *antrum nemorale*, *Met.* 3.157), die einen Bogen aus Bimsstein besitzt (*pumice pendens*, *Am.* 3.1.3.; *natura […] pumice uiuo/[…] natiuum duxerat arcum*, *Met.* 3.159-60). Es geht also bereits aus der Beschreibung und der Beschaffenheit des Ortes hervor,[57] dass sich an diesem vermeintlichen *locus amoenus* eine Begegnung mit der Tragödie einstellen könnte – und das wird sie, denn dort nimmt Diana gemeinsam mit ihren Nymphen gerade ein Bad, als plötzlich Actaeon *non certis passibus errans/peruenit in lucum* (3.175-76a). Erneut betont Ovid durch den Einsatz von *errans* in einem geschickten Wortspiel[58] das auslösende Moment für Actaeons buchstäblichen Fehltritt.[59]

Als Actaeon eintritt und die Nymphen seine Anwesenheit bemerken, erinnern sich sie wohl ihrer Funktion in der Callisto-Episode,[60] denn wenngleich sie hier nicht explizit als *chorus* bezeichnet werden, so ist ihr Verhalten dem eines tragischen Chors keineswegs unähnlich: *subitisque ululatibus omne/impleuere nemus circumfusaeuqe Dianam/corporibus texere suis*

---

[56] Es ist ja auch Kallimachus, der bei Ovid (dort antonomastisch als *Battiades* bezeichnet) das Urteil *quamuis ingenio non ualet, arte ualet* (*Am.* 1.15.14) erhält, vgl. Anm. 55. Für eine ausführliche Besprechung der Dichotomie in Hor. *AP* 295 im Speziellen, aber mit einer allgemeinen Betrachtung ihrer Hintergründe, siehe Brink (1971), 325-30.

[57] Janan (2009), 65-58, verbindet den Hain mit denen des Cadmus und des Narcissus. Bei Narcissus scheint mir das etwas weiter hergeholt, bei Cadmus hingegen ist die Parallele sehr offensichtlich: Denn auch dieser Hain besitzt neben einer Quelle auch noch einen Steinbogen und er wird ebenso wie der Hain in *Am.* 3.1 mit *silua uetus stabat nulla uiolata securi* eingeleitet, während es dort heißt: *stat uetus et multos incaedua silua per annos*. Diese „particular trinity of features" (Hain, Quell, Steinbogen) findet sich laut Janans Recherche (S. 57, Anm. 11) „only in these two closely juxtaposed passages" in den *Met.* Die beiden Haine in *Met.* 3 ergeben gemeinsam perfekt den aus *Am.* 3, in dem sich die Begegnung mit der Tragödie ereignet. Dass sich solche *loci amoeni* in Ovids *Met.* generell häufig als Orte tragischer Schicksale erweisen, zeigen Segal (1969), 71-85, bes. 79, und Anderson (1972), 326.

[58] Vgl. Anm. 49.

[59] Ovid ergänzt *sic illum fata ferebant* (3.176b), was deutliche Anklänge an *sed me mea fata trahebant* (*Tr.* 2.341) hat: Damit stellt sich Ovid zum einen wieder in die Nähe Actaeons in seiner Verbannung, zum anderen rekurriert er mit dem folgenden Vers *inque meas poenas ingeniosus eram* (*Tr.* 2.342) zum einen auf das *ingenium*, zum anderen aber auf das selbstverschuldete tragische Los. Die Bedeutung dieses Distichons in *Tr.* für die Episode von Cephalus und Procris wird in Kapitel 8.1 besprochen werden.

[60] Siehe Kapitel 2.3.

(3.179-81). Die Nymphen[61] heben zu einem lauten Klagegeheul an, wobei *ululatus* neben der Eigenschaft als Klageruf auch noch *terminus technicus* für das Geschrei der Bacchantinnen ist,[62] was die Episode in eine thebanisch-tragische Nähe rücken würde, wenn sie dort nicht bereits wäre. Während Diana in der Episode von Callisto noch klar als Chorführerin gekennzeichnet war, avanciert sie nun zu einer vollständigen Schauspielerrolle, denn wiewohl die Nymphen sich um sie scharen, um sie zu schützen, so sticht sie dennoch deutlich aus der Masse heraus (*supereminet omnis*, 3.182).[63] In dieser Position bestraft sie Actaeon für seinen Fehltritt, in dem sie ihn mit Wasser besprenkelt, woraufhin er beginnt, sich in einen Hirsch zu verwandeln, woraufhin Actaeon schlagartig zur Flucht ansetzt, denn obwohl er – wie üblich – seinen menschlichen Verstand behält (*mens tantum pristina mansit*, 3.203), verändert diese Metamorphose auch sein Gemüt: *additus et pauor est* (3.198) – er besitzt nun auch die Furchtsamkeit eines Rotwildes. Auf der Flucht verbindet ihn seine nächste Aktion intrikat mit der verwandelten Io:

ut uero uultus et cornua uidit in unda,
‚me miserum!' dicturus erat: uox nulla secuta est.
ingemuit: uox illa fuit, lacrimaeque per ora
non sua fluxerunt; mens tantum pristina mansit. (Ov. *Met.* 3.200-3)

Als er aber sein Gesicht und die Hörner im Wasser sah,
wollte er „Weh mir!" ausrufen: Doch keine Stimme kam hervor.
Er seufzte: Das war seine Stimme und Tränen liefen über sein
Gesicht, das nicht seines war: Nur den Verstand behielt er.

Genau wie Io registriert er seine neue Gestalt (und das Tragen von Hörnern) erstmals durch einen Blick ins Wasser und auch der Verlust der Stimme fällt hiermit zusammen: *rictus*

[61] Wright (2019), 57-8, erwähnt zur verlorenen Aktaion-Tragödie *Toxotides* des Aischylos hinsichtlich des Titels „nor is it obvious how the presence of female archers (*toxôtides*) was worked into the plot." Es lässt sich zwar freilich nicht beweisen, aber ich halte es durchaus für wahrscheinlich, dass die Tragödie (ähnlich wie die *Choephoren, Hiketiden, Bacchen* etc. und überhaupt die Werke der Alten Komödie) nach ihrem Chor benannt wurde, der sich dann aus den Begleiterinnen der Diana zusammengesetzt haben müsste.

[62] *OLD s.v. ululatus* a (*expr. grief or distress*) und c (*expr. religious excitement*). Interessant ist auch die dritte der auf Menschen bezogenen Anwendungen b (*expr. exultation, defiance, etc.*): Dies klingt zunächst nach einer Kategorie für jede Verwendung, die nicht entweder a oder c ist, indes besitzt sie hier ebenfalls Anwendbarkeit, denn die Nymphen zeigen klare *defiance* in ihrem Schutz ihrer Anführerin gegen den Eindringling.

[63] Zwar lässt die Position *inmitten* des Chors noch Anklänge ihrer vorherigen Rolle als Chorführerin zu (vgl. *RE* 11.2.1461.36-50 s.v. *Koryphaios*), ihre erhöhte Größe, um sie von diesem abzuheben, ist hingegen eine klare Funktion, die der Kothurn der Schauspieler leistet (vgl. *RE* 3.2.2395.59-66 s.v. *Chor* und 11.2.1523.39-51 s.v. *Kothurn*), vgl. auch Rudd (1989), 164.

nouaque ut conspexit in unda/cornua, pertimuit (1.640-1). Mit dem Verlust der Stimme geht ebenso der Fluss von Tränen einher: *nec retinet lacrimas et, si modo uerba sequantur/oret opem* (1.647-8) und auch der Ruf *me miserum* – bei Io bezeichnenderweise eine Chiffre für ihren Namen[64] – erfolgt im Kontext beider Narrative, wird aber in beiden Fällen gerade *nicht* von den Verwandelten getätigt: Als Tragödienruf ἰώ ist er um nichts weniger qualifiziert. Und genau wie Io trifft Actaeon bald auf seine vormaligen Begleiter, von denen er zunächst nicht erkannt wird, doch kann er im Gegensatz zu dieser seinen Namen nicht schreiben: Seine Begleiter hätten wohl auch freilich wenig Interesse, das Geschriebene zu lesen.

Nach einem langen Katalog all seiner Jagdhunde, von denen Actaeon nun in Hirschgestalt gehetzt wird,[65] folgt die verhinderte Anagnorisis-Szene: *Actaeon ego sum: dominum cognoscite uestrum!* (3.230) Actaeon betont sogar explizit sein Verlangen nach Anagnorisis durch den Imperativ *cognoscite*, doch hat er damit keinen Erfolg. Seine nun die Bühne wieder betretenden Statistenfreunde bleiben *ignari* ob der verfehlten Anagnorisis,[66] ja, eine besonders perfide tragische Ironie besteht darin, dass sie seine vermeintliche Abwesenheit beklagen, sodass er sich nicht an den *spectacula* (3.246) ergötzen kann: Dieses explizite metagenerische Signal wird eine drastische Repetition im Simile zu Beginn des elften Buches erfahren, wo die rasenden Mänaden Orpheus zerreißen und dies mit einer Hundehatz auf einen Hirsch in einem (Amphi-)Theater verglichen wird.[67] Auch hier wird in den letzten Momenten wieder das Theatralische der Szene betont:[68] Nicht allein ist der Tod des Actaeon ein *spectaculum*, auch er selbst *uelletque uidere/non etiam sentire canum fera facta suorum* (3.247-8). Er würde in der Tragödie gerne als Zuseher die Distanz durch den Fiktionalitätsvertrag wahren, doch muss er alles am eigenen Leib spüren – und nicht nur durch authentische Psychagogie. Das Theater wird am Ende sogar noch zum Amphitheater,[69] wenn

[64] Vgl. Kapitel 2.2. Die Formulierung *ora non sua* (3.202-3), über die seine Tränen fließen, evoziert dabei wieder das tragische Oxymoron, wie es bei den *iniusta iusta* (2.267) in der Coronis-Episode begegnet ist (siehe Kapitel 3.2.1).

[65] Und in dem sich mit *Harpyia* (3.215) auch ein Name findet, den schon einer der Hunde im Drama des Aischylos trug, vgl. Anm. 43.

[66] Dies ergänzt sich hervorragend mit den Formen der Anagnorisis, die Aristoteles im 16. Kapitel der *Poetik* nach Qualität unterscheidet: Eine Anagnorisis, in der jemand einfach seine Identität preisgibt, wie Actaeon das hier tut, findet er ausgesprochen kunstlos – im Idealfall sollte sie sich aus der Handlung ergeben und sonst allenfalls durch Zeichen erfolgen (vgl. Arist. *Poet.* 1454b19-55a21). Die bloße Preisgabe der Identität ist hier so kunstlos, dass sie sogar erfolglos bleibt.

[67] *Met.* 11.23-8. Vgl. dazu auch Kapitel 5.3 zu Midas sowie am Ende des Kapitels zu Hecabe am Anfang von Teil II.

[68] Die Wichtigkeit des Sehens im dritten Buch der Metamorphosen betont Hardie (1990), 231, vgl. Anm. 37 & 42.

[69] So auch Barchiesi (2024a3), 270: „The use of terms like *spectacula* and *uidere* is one of the several elements that link Actaeon's death to the spectacle of *uenatio* and the amphitheatre", ebenso mit einem Hinweis auf das

seine Hunde und Gefährten *undique circumstant* und so sein Ende teils beobachten, teils selbst herbeiführen.

Zuletzt wird noch einmal die moralische Dimension der Episode betont, wie sie auch unmittelbar nach der *Epitome* zu Beginn schon angerissen wurde: *Rumor in ambiguo est* (3.253), ob Diana es mit ihrer Grausamkeit übertrieben oder doch gerecht gehandelt habe – doch bei wem ist der *rumor in ambiguo*? Die Gefährten haben ja nie durchschaut, dass Actaeon tot ist – für sie (und konsequent auch für den Rest von Thebens Bevölkerung) muss Actaeon an diesem Tag einfach verschwunden sein; ja, sie wissen nicht einmal um die Verwandlung, da es dafür keine Zeugen gibt – gerade die Augenzeugenschaft war ja der Grund für Actaeons Metamorphose.[70] Die Frage wird alsbald beim Übergang zum Semele-Narrativ beantwortet: Die einzige, die sich an der Diskussion nicht beteiligt, ist Iuno. Damit steht fest, dass der Disput zwischen den Göttern erfolgt sein muss, die gewissermaßen *live* den Tod des Actaeon verfolgt haben – wie das Publikum einer Tragödie, das sich beim Verlassen des Theaters über die Stringenz des Plots austauscht und darüber, ob der Protagonist eine unverdiente Metabasis erlitten hat.[71]

4.2. Semele

Iuppiters Gattin hat an diesem Austausch keinen Anteil, denn ihre Meinung ist klar: Das Haus Agenors hat einen Verlust erlitten und das kann ihr nur recht sein – stammt doch auch Europa aus diesem. Doch muss sie es nicht lange bei der Sippenhaft bewenden lassen: *subit ecce priori/causa recens* (3.260),[72] denn Iuppiter hat auch mit Cadmus' Tochter Semele eine Affäre begonnen. Doch die Affäre allein würde nicht zwingend genügen, um sich Iunos persönlichen

Simile in *Met.* 11. Siehe hierzu auch den Beitrag von Feldherr (1997), 42-4, bzw. den von Hinds (1987), 34-5, der speziell auf die *loci amoeni* eingeht, an denen sich sowohl Actaeons als auch Oprheus' Ende abspielt.

[70] Die Problematik, dass eigentlich niemand in Theben Actaeons Schicksal kennen kann, wird in 4.3 und 4.5 noch einmal aufgegriffen werden.

[71] Vgl. Arist. *Poet.* 1353a4-7. Bömer (1969), 516, merkt an, dass der *rumor in ambiguo est* bei „‚alle[n]', die vom Schicksal des Actaeon hören." Aber wie sollte irgendjemand davon hören, wenn es niemanden gibt, der davon berichten kann? Entsprechend setzt Bömer „alle" auch in Anführungszeichen, um eine Erklärung zu ersparen, wer diese „alle" sein mögen. Schon Otis (1966), 137, stellt fest, dass „[e]ven the gods […] are divided on the justice of Diana's act". Paradoxerweise behauptet er in demselben Zusammenhang: „The whole question of theodicy is raised": Wenn es aber die Götter sind, wäre es widersinnig, hier eine echte Theodizee anzunehmen, was wiederum Bömer (1969), 516, korrekt feststellt.

[72] Hardie (1990), 232, verbindet diese „distinction between old and new causes for Juno's wrath" mit einem Vorbild in Verg. *Aen.* 1.23-32. Generell sieht Hardie in der Iuno Ovids eine Nachahmung der Iuno aus Verg. *Aen.*; dagegen ist freilich nichts einzuwenden, doch hat ihre Gestaltung noch tiefere Dimensionen.

Zorn zuzuziehen – was diesen vor allem auslöst, ist Semeles Schwangerschaft von Iuppiter: *concipit – id derat – manifestaque crimina pleno/fert utero* (3.268-9). Diese von Iuno einleitend gesprochenen Worte zur Rechtfertigung ihres Zorns sind dem aufmerksamen Publikum der *Met.* bereits aus einer anderen Episode wohlbekannt: Schon bei Callisto bestand die Ursache für Iunos Zorn in erster Linie in der aus der Affäre resultierenden Schwangerschaft der *paelex* (vgl. Ov. *Met.* 2.471-3), was sie ebenfalls in Figurenrede kundtut – jedenfalls ist diese das auslösende Moment, um die Nebenbuhlerin auch zu bestrafen.[73] Bemerkenswert in diesem Zusammenhang ist wiederum die moralische Bewertung des Seitensprungs durch Iuno: Wie schon bei Callisto bezeichnet sie diesen als *iniuria* (3.267; 2.472)[74] und meint damit erneut die Beleidigung, die ihr selbst durch die Untreue ihres Gatten widerfährt – hieraus ergibt sich auch, dass es ihr nicht darauf ankommt, ob Iuppiter ihre Nebenbuhlerinnen vergewaltigt oder sie sich ihm freiwillig hingeben, sondern allein auf das von ihr selbst dadurch erlittene Unrecht. Hier aber wird diese Bewertung um eine Dimension erweitert: Während nämlich Callistos Vergewaltigung vom Erzähler als *crimen* bezeichnet wurde, spricht nun Iuno in ihrem prologartigen Monolog von Semeles Schwangerschaft ebenso auch von *crimina*, und das gewissermaßen „zurecht“: Denn Semele hat sich Iuppiter zumindest mit einem gewissen Vorsatz hingegeben.[75] Der gesamte Monolog Iuno erfüllt aber insgesamt nicht nur die Funktion eines tragischen Prologs für die Semele-Episode, er hat auch entsprechende literarische Vorbilder, an denen er sich bedient: Denn Götterprologe, in denen die Bestrafung der zentralen Figur durch die Gottheit selbst begründet wird, sind zumindest in den überlieferten attischen Tragödien nicht ungemein häufig, sie kommen aber durchaus vor; so besonders prominent die

[73] Zu Callisto siehe Kapitel 2.3. Die Verwobenheit zwischen Semele und Callisto hat noch eine weitere Dimension: Wie Janan (2009), 91, bes. Anm. 14, zeigt, hätte Ovid durchaus im Falle Callistos die Option gehabt, eine Mythentradition zu wählen, in der Diana als die strafende Gottheit auftritt, hat sich aber für Iuno entschieden und damit diese Parallelisierung sehr aktiv betrieben (wobei freilich Diana auch eine Bestraferin der Callisto ist: Ihre Motivation ist nur leicht verschoben, denn sie stört sich am Verlust der Jungfräulichkeit, weniger am Ehebruch Iuppiters). Zu den Bedeutungen für Callisto als Prototyp für Theben siehe Kapitel 2, Anm. 85. Zu den unterschiedlichen Mythentraditionen, auf die Ovid zugreifen hätte können, vgl. Gantz (1993), 725-8.

[74] Zum vor Ovid üblichen Sprachgebrauch von *iniuria* im Zusammenhang mit Ehebruch, insbesondere bei Plautus, vgl. Bömer (1969), 519.

[75] Bömer (1969), 519-20, meint in *crimen* an dieser Stelle eine „metonymische Verwendung“ zu erkennen, die dann „in dieser Junktur singulär“ wäre: Dazu gibt es m.E. keinen Anlass. *crimina* bezieht sich ja nicht auf die Leibesfrucht; das tut *manifesta* (zu verstehen ist *manifestaque crimina pleno/fert utero* als „den Beweis für die Affäre/trägt sie in ihrem vollen Bauch“ – vgl. *KSt* §138.2 bzw. §173.1 in Verbindung mit §62). Wenn Ovid *crimina* „auf den Geschlechtsakt“ bezieht, wofür Bömer direkt die Vergleichsstelle mit Callisto liefert, ist nicht ersichtlich, worin eine Metonymie bestünde.

Vorrede der Aphrodite in Eur. *HS*, die eine bemerkenswerte Ähnlichkeit zur der der Iuno in *Met.* 3.263-5 aufweist:[76]

πολλὴ μὲν ἐν βροτοῖσι κοὐκ ἀνώνυμος
θεὰ κέκλημαι Κύπρις οὐρανοῦ τ᾽ ἔσω· […]
ἃ δ᾽ εἰς ἔμ᾽ ἡμάρτηκε, τιμωρήσομαι 21
Ἱππόλυτον ἐν τῇδ᾽ ἡμέρᾳ (Eur. *HS* 1-22)

Bei den Sterblichen bin ich mächtig und wohlbekannt,
genannt die Göttin Kypris, und im Himmel ebenso:
Doch worin er sich gegen mich versündigt, will ich
Hippolytos an diesem Tage strafen.

Sehr nahe an dieser Formulierung ist Iunos Präsentation als *maxima Iuno/rite uocor* (2.263b-64a) (vgl. πολλὴ […] κέκλημαι Κύπρις) und auch ihre Ankündigung der Rache *ipsa petenda mihi est, ipsam […]/perdam* (2.263a-64a) steht der der Aphrodite in nichts nach. Diese hat die *Hamartia* des Hippolytos schon treffend als solche bezeichnet (Eur. *HS* 21), während auch Iuno das *crimen* der Semele explizit als solches benannt hat. Dazu tritt in Iunos Aussage noch ein sehr starkes metagenerisches Signal: Ihre Rache an der Nebenbuhlerin kündigt sie an, *wenn* sie zurecht Iuno heißt und *si gemmantia dextra/sceptra tenere decet* (3.264-5). Der explizite Hinweis auf das Szepter, das sie trägt, kann als Signal ihres Tragödienkostüms gelesen werden – auch sonst ist Ovid nicht darum verlegen, die Tragödie bald metonymisch, bald allegorisch mit *sceptra* zu bezeichnen.[77] Kunstvoll schließt Iuno ihren Prolog mit dem Versprechen, nicht Iuno heißen zu wollen (was ihre Eingangsworte rezipiert), wenn es ihr nicht gelänge, dass Semele durch Iuppiter selbst in der Styx versenkt werde (3.271-2). Damit nimmt sie den Ausgang der Geschichte in zweierlei Hinsicht vorweg: Zum einen kündigt sie an, dass Iuppiter

[76] Otis (1966), 137, sieht als Vorbild von Iunos Selbstpräsentation (allerdings die Verse 265-8, die eigentlich eine Erweiterung und nicht die erste Vorstellung darstellen) vor allem eine entsprechende Stelle in Verg. *Aen.* 1.46-8, was nicht verwundern darf, ist doch Otis' erklärtes Ziel schon im Titel seiner Arbeit vorweggenommen, nämlich *Ovid as an Epic Poet* zu qualifizieren. Die Einschätzung, es handle sich bei Iunos Vorstellung um eine „bitter parody" der Parallelstelle, finde ich dagegen wenig überzeugend. Der Prolog als Parallelstelle begegnet auch bei Leuconoe (siehe Kapitel 3.2.); zum Prolog von Eur. *HS* generell vgl. Danek (1992).

[77] So u.a. in *Am.* 2.28.13-8; 3.1.33. Vgl. dazu meine Ausführungen in Kapitel 1.3.1. Dieser metagenerische Hinweis bringt Iuno in die Nähe Iuppiters in der Io-Episode (Ov. *Met.* 1.596), der ebenfalls auf sein Szepter hingewiesen hat, vgl. Kapitel 2.2. Bömer (1969), 518, verweist in diesem Zusammenhang kurioserweise auf eine Stelle im ersten Buch (1.565-6), wo *sceptra* „auch in den Händen von Frauen" zu finden seien – dort ist allerdings nicht einmal näherungsweise von Szeptern oder Frauen die Rede, sondern von Daphnes zukünftiger Funktion als Spenderin des Lorbeerkranzes. Zu Tragödienkostümen in *Met.* vgl. Kapitel 3, Anm. 25.

für Semeles Tod verantwortlich sein werde – zum anderen aber nimmt ihre Erwähnung der Styx innerhalb ihres Schwurs (*nec sum Saturnia, si non* etc.) den Schwur Iuppiters *bei der* Styx vorweg, durch den Semeles Tod besiegelt werden sollte.[78]

Um dies zu bewerkstelligen, greift Iuno zu einer List: Sie verwandelt sich in Semeles Amme Beroe, um bei der Nebenbuhlerin Zweifel an der Identität Jupiters zu schüren und ihr so einreden zu können, von Jupiter zu verlangen, sich ihr in seiner vollen Pracht (*qualis ab alta/Iunone excipitur*, 3.284-5) zu zeigen – wohl wissend, dass dies Semeles Tod bedeuten würde.[79] Der Name der Amme ist in der Forschung wiederholt mit der alten Frau in Verbindung gebracht worden, deren Identität Iris im Auftrag Iunos im fünften Buch von Vergils *Aeneis* annimmt.[80] Weniger Beachtung hat hingegen gerade die Funktion als Amme gefunden: Als typische Beraterrolle in der Tragödie hat die Amme einen besonders großen Einfluss auf ihre Herrin bzw. kann ihr besonders nahekommen:[81] So gelingt es Iuno als Beroe bei Semele tatsächlich Zweifel zu schüren. Eine besondere Perfidität liegt dabei im Ratschlag, welche Bitte Semele zum Verlangen eines Beweises äußern sollte: Nämlich solle sich Jupiter ihr zeigen, wie er von Iuno empfangen würde – hierdurch legt Iuno Semele den frevlerischen Anspruch in den Mund, sich Iuno gleichstellen zu wollen, wonach es die Nebenbuhlerin aus eigenem Antrieb wohl nicht verlangt hätte, Iuno aber standardgemäß unterstellt; daraus folgt freilich eine gerechtere Bestrafung mit dem Tod, denn er macht Semele zum ὑβρίστης. Dass die Charade aber gelingen kann, ist letzten Ende ausschließlich der Kurzsichtigkeit Iuppiters geschuldet, die sich hier ein letztes Mal zu einem buchstäblich fulminanten Finale zeigt – und ihn letztlich als tatsächlich tragischen Charakter qualifiziert.[82]

---

[78] Insofern würde ich Bömers (1969), 521, Formulierung „Das stygische Wasser hier ohne den vergleichsweisen häufigen Schwur“ eher mit Vorsicht genießen. Etwas sonderbar bemerkt Barchiesi (2024a3), 274, die Aussage „momentarily suggests death by drowning, though it will be fire that destroys Semele“: Die Metapher stellt freilich eine Antithese zum tatsächlichen Tod der Semele dar, aber sie bleibt trotzdem eine Metapher und es ist nicht davon auszugehen, dass Iuno bestrebt, dass Iuppiter ihre Nebenbuhlerin buchstäblich in der Styx *ertränkt*.

[79] Spätestens hieran erzeigt sich, dass Iuno ganz genau weiß, wie Semele sterben soll, und das ganz gewiss kein Ertränken beinhaltet, vgl. Anm. 78.

[80] Vgl. Otis (1966), 130-3; Bömer (1969), 522-3; Hardie (1990), 231-5; Barchiesi (2024a3), 274-5; und Janan (2009), 90.

[81] Typische Ammen sind etwa die der Deianeira in Soph. *Trach.*, der Medea in Eur. *Med.* und besonders der Phaidra in Eur. *HS*. Eine besondere Rezeption wird diese Rolle in Ovids Bearbeitung des Myrrha-Stoffes erfahren, welche ich in Kapitel 7.2 besprechen werde. Überhaupt wird sich das 7. Kapitel hauptsächlich mit Stoffen dieser Tradition befassen.

[82] Zur Kurzsichtigkeit Iuppiters in Ov. *Met.* vgl. meine Ausführungen in Kapitel 2. Zu Iuppiter als tragikomischem Charakter besonders das Zwischenfazit in 2.5.

Semele lässt sich von Iuno überzeugen und bei ihrer nächsten Begegnung mit Iuppiter erbittet sie von diesem *sine nomine munus* (3.288): Der schwört nun bei der Styx, dass er ihr alles schenken würde, wonach es ihr beliebe – ein Fehler, den schon der Sonnengott bei der Begegnung mit seinem Sohn Phaethon begangen hat und durch dessen Beispiel Iuppiter inzwischen belehrt sein müsste (er zitiert sogar *nullam patiere repulsam*, 3.289 und 2.97).[83] Dementsprechend fällt auch der Wunsch Semeles aus: Sie möchte, dass ihr Iuppiter so begegnet, wie er es Iuno gegenüber tut.[84] Hierin nun zeigt sich eine doppelte Peripetie, die durch eine jeweilige Anagnorisis aufgelöst wird: Iuppiter schwört unwissend, Semele alles zu schenken, wodurch er erst ihr gemeinsames Unglück herbeiführt – was er erst erkennt, als es schon zu spät ist; Semele hingegen verlangt unwissend um dessen Tragweite nach dem Geschenk, wodurch *sie* ihr eigenes Unglück herbeiführt – ob sie das noch erkennen kann, ist ungewiss, da die Anagnorisis hier nicht nur koinzidentiell mit der Metabasis zusammenfällt, sondern sogar in ein- und derselben Handlung besteht. Iuppiter versucht sogar noch, mit geschwächten Waffen aufzutreten, doch auch das ist mehr als genug, um Semeles Tod herbeizuführen.[85] Ihre Leibesfrucht wird aus ihrem Leichnam entfernt und von Iuppiter in seinen Schenkel eingenäht. Das weitere Schicksal Semeles wird nicht expliziert, doch legt die Bezeichnung *Thyoneus* für ihren Sohn Bacchus in *Met.* 4.13 nahe, dass sie zwischenzeitlich eine Apotheose als *Thyone* erfahren haben muss.[86]

Für Iuppiter ergibt sich hieraus, dass er nun erstmals in seiner Unbedarftheit nicht mehr seine Macht als *deus ex machina* nutzen kann, da er gegen seinen Schwur bei der Styx nichts mehr ausrichten kann und somit endgültig zum tragischen Charakter wird. Zugleich verbindet ihn dies auch mit dem Sonnengott, dessen vernichtenden Schwur gegenüber Phaethon er

[83] Zu Phaethon siehe Kapitel 3.1. Iuppiter erweist sich in dieser Episode also nicht nur als kein *Pro*metheus, sondern nicht einmal als *Epi*metheus: Er kann weder voraussehen, was sich ereignen wird, noch aus früheren Erfahrungen irgendwelche Lehren ziehen.

[84] Bömer (1969), 525, bemerkt hier scharfsinnig den sprachlogischen Fehler: „Semele verlangt: ‚Wie Iuno dich umarmt, so gib du dich mir!' Es muß heißen: ‚Wie du Iuno umarmst, so gib'… usw." Im Folgenden befindet Bömer, es sei Ovid „durchaus zuzutrauen", dass er „mit diesem (und dann noch falschen) Nachplappern [sc. der Aussage Beroe-Iunos] die Naivität der Semele darstellen wollte." Ich schließe mich diesem Urteil rundheraus an.

[85] Diese Erfindung Ovids wird von Bömer (1969), 527, als „nicht besonders geglückt" qualifiziert und von Barchiesi (2024a3), 276, als „jocular" bezeichnet (was wiederum ein Echo des komischen Iuppiter darstellen würde). Was allerdings nicht bemerkt wird, ist der Umstand, dass Iuppiter hier anscheinend doch zu einem gewissen Grad eidbrüchig werden kann – es ist ja nicht davon auszugehen, dass er sich Iuno mit seinen *tela secunda* zeigt, womit er streng genommen den Anspruch Semeles nicht erfüllt. Unklar bleibt, bis zu welchem Grad sich ein Schwur bei der Styx *verbiegen* lässt, ehe er gebrochen würde.

[86] Ov. *Fast.* 6.503-8 erwähnt den Thyone-Kult und expliziert, dass es sich um eine Vergöttlichung der Semele handelt. Siehe dazu auch Littlewood (2006), 159.

nicht nur imitiert (und sogar wörtlich zitiert), sondern ihm auch sonst darin gleichkommt, letzten Endes als *deus ex machina* zu versagen, weil er selbst zu stark in seine eigenen tragischen Handlungen verquickt war.[87]

4.3. Pentheus

Nach den tragischen Begebenheiten, die sich für Actaeon bzw. seine Mutter Autonoe sowie deren Schwester Semele eingestellt haben, schwenkt der Fokus von Theben fort und liefert eine Erklärung und ein „Fallbeispiel" für die Sehergabe einer der bekanntesten Figuren der klassischen Dramenbühne – des Sehers Tiresias.[88] Zunächst wird erzählt, Tiresias sei von Iuppiter und Iuno im Streit darüber, ob Männern oder Frauen das größere Vergnügen am Geschlechtsakt zufällt, als Schiedsrichter herangezogen worden, da er bereits sieben Jahre seines Lebens als Frau zugebracht habe und daher beide Positionen kenne. Da Tiresias Iuppiters Position unterstützt, wonach dieses Vergnügen auf weiblicher Seite liege, wird er von Iuno mit Blindheit gestraft, von Iuppiter allerdings zum Ausgleich mit seiner Sehergabe ausgestattet.[89]

Hieran schließt sich eine Erzählung an, die Tiresias' neugewonnenes Talent klar unter Beweis stellt: Die Nymphe Liriope befragt den Seher darüber, ob ihr Sohn Narcissus, den sie vom Flussgott Cephisos empfangen hat, ein hohes Alter erreichen würde (*tempora maturae uisurus longa senectae*, 3.347).[90] Tiresias knüpft das lange Leben des Narcissus an die Bedingung, er dürfte sich nicht selbst erkennen – widrigenfalls würde sein Leben nicht lange dauern. Die sich daraus ergebenden Parallelen zur Figur des Oidipous in Soph. *OT* im Speziellen sind bereits hinreichend von Gildenhard/Zissos (2000) besprochen worden, weswegen ich in dieser Arbeit nicht näher auf dieses Intermezzo eingehen werde, außer in seiner Funktion als

[87] Zum Sonnengott als scheiterndem *deus ex machina* siehe Kapitel 3, darin besonders das Zwischenfazit 3.3.
[88] Teiresias tritt in den Tragödien Soph. *OT* und *Ant.* sowie Eur. *Phoen.* und *Ba.* auf – letztere Tragödie war ein deutlicher Einfluss auf Ovids Gestaltung des Pentheus-Narrativs (vgl. Janan (2004) und McNamara (2010)). Da Teiresias bereits in Eur. *Ba.* ein alter Mann etwa im Alter von Kadmos ist (Eur. *Ba.* 175 & 186) und auch bei Ovid als solcher bezeichnet wird (3.515), muss er in Soph. *Ant.* mindestens sechs Generationen alt sein.
[89] Der Grund hierfür ist, dass Iuppiter Iunos Tat nicht direkt ungeschehen machen kann, da das für alle Götter verboten oder unmöglich ist (3.336-7) – zu den Implikationen dieses Gesetzes für das Narrativ von Io, siehe Kapitel 2.2; zu Vergleichsstellen in *Met.* Kapitel 2, Anm. 57.
[90] Als zentrales Moment, das die Handlung auslöst, stellt diese Frage einen kunstvollen Versus Aureus mit einem PFA als Prädikat dar.

Pause von den Schicksalen der Töchter & Enkel des Cadmus,[91] sondern es bei diesem Literaturhinweis bewenden lasse. Jedenfalls wird Narcissus sich selbst bekanntermaßen erkennen, was denn auch – wie korrekt von Tiresias vorhergesagt – seinen recht frühen Tod mit nur 16 Jahren bedingen wird.[92] Somit dient der böotische Exkurs nicht nur als Pause von den Leiden der Nachkommen des Cadmus, sondern auch als Vorspiel für den „Wiedereinstieg" mit dem Narrativ des Pentheus: Dort nämlich wird Tiresias (analog zu seinem Vorbild in Eur. *Ba.*) zu Beginn auftreten, doch seine Prophezeiung vom jungen König nicht ernstgenommen werden. Da der Wahrheitsgehalt seiner Prophezeiungen jedoch vorher bereits an einem Beispiel eindrucksvoll unter Beweis gestellt wurde, erwächst daraus eine noch größere tragische Ironie für das Vorhaben des Pentheus.[93]

Dessen eigenes Narrativ beginnt dann mit der nachdrücklichen Betonung des neuerlangten Ruhmes des Tiresias – Pentheus wird als einziger eingeführt, der ihm aufgrund seiner Sehergabe keinen Respekt zollt, sondern ihn sogar vielmehr verachtet. Schon bei seiner ersten Erwähnung wird Pentheus' trotziges Wesen unterstrichen und er selbst als Spötter etabliert: Die ersten Verse, in denen er genannt wird, beginnen mit *spernit Echionides* und *contemptor superum Pentheus* (3.513-4). Allerdings wird Pentheus' Spott nur exegetisch berichtet, während Tiresias die erste direkte Rede gebührt; das Zerwürfnis mit Tiresias findet hier bereits vor der Ankunft des Bacchus statt, während es sich bei Euripides erst nach dem Prolog ereignet, in dem Dionysos die Vorgeschichte seiner Geburt referiert, und dem Einzug des Chors der Bakchen – ebenso fehlt bei Ovid auffällig die Figur des Cadmus, der weiterhin unsichtbar bleibt; bei Euripides hingegen tritt er als Freund des Teiresias auf und versucht, Pentheus zu warnen. Bei Ovid nun muss Tiresias das allein übernehmen, nachdem der neue

[91] Ironischerweise wird also in genau dieser Pause, die den Blick weg von der Stadt Theben hin auf die Landschaft Böotien verschiebt, in verklärter Weise die Tragödie des Mannes behandelt, der ein Nachfahre des einzigen Sohnes des Cadmus ist, der wiederum in Ov. *Met.* an keiner Stelle eine Erwähnung findet. Zur Auslassung des Polydorus und der Labdakiden insgesamt vgl. Anm. 3.

[92] Die multiplikative Altersangabe findet sich schon in 2.497 beim Alter des Arcas, vgl. Bömer (1969), 362 & 542, dieser ist allerdings ein Jahr jünger, da er nur die *ter quinque* Jahre hat, ohne das zusätzliche, das Narcissus noch besitzt. Auch die Jünglinge Acis (13.753) und Picus (14.325) befinden sich im Alter von 15-16 Jahren, also direkt am Übergang vom römischen Jungen- zum Mannesalter. Vgl. hierzu Kapitel 2, Anm. 88. Zum Alter von Picus und seinem Bezug zu Theben vgl. Kapitel 5.4.

[93] Pentheus' impulsives Vorgehen dürfte gewiss in Teilen seinem geringen Alter geschuldet sein: Eine genaue Angabe macht Ovid nicht, lässt Pentheus aber die Jugend als *acrior aetas/[…] propiorque meae* (3.540-1) ansprechen, woraus sich ergibt, dass er sich selbst zumindest den *iuuenes* nahe sieht. Janan (2004), 131, hält fest, dass Euripides' Pentheus „arrogant but pitiably young" sei, wohingegen „Ovid's Pentheus is simply arrogant." Das trifft so nicht ganz zu – auch Ovids Pentheus ist zweifellos kein besonders reifer König, weder an Verhalten noch an Jahren.

König nicht nur dessen Weissagungen verlacht, sondern auch noch seine Blindheit verspottet (*cladem lucis adempate/obicit*, 3.515-6). Tiresias entgegnet darauf mit einer Prophezeiung von der Ankunft des Bacchus – und dass Pentheus sich einst glücklich schätzen könnte (*quam felix esses*, 3.517), wenn er ebenso blind wäre und die Orgien des Gottes nicht mitansehen müsse: Denn weil er das tun werde, würde er von den Bakchen zerrissen werden. Anschließend geht Tiresias ab. Diese Begegnung zwischen dem König und Tiresias trägt nun einerseits den „(appropriately tragic) themes of sight [and] blindness“[94] Rechnung, die dem dritten Buch allgemein inhärent sind, zum anderen aber besitzt sie unter anderem durch diesen Aspekt eine bemerkenswerte Ähnlichkeit zu Soph. *OT* (300-462): Oidipous lässt dort zu Beginn Teiresias kommen, um von ihm die Identität von Laios' Mörder zu erfahren, doch erfährt von diesem nur widerspenstig, dass er selbst der Gesuchte sei, was ihn dazu veranlasst, Teiresias' Sehergabe und auch seine Blindheit zu verspotten: τυφλὸς τά τ' ὦτα τόν τε νοῦν τά τ' ὄμματ' εἶ (Soph. *OT* 371). Der von Tiresias prophezeite Wunsch nach Blindheit im vollendeten Unheil (*Met.* 3.517-8) lehnt sich an das Ende von Soph. *OT* an, in dem Oidipous sich tatsächlich blendet, was Teiresias am Ende seiner Rede kundtut (Soph. *OT* 454). Und zuletzt trägt auch die Prophezeiung *foedabis matrem* (3.523) ein Echo der Prophezeiung, die Oidipous von Apollo in Delphi erhalten habe (Soph. *OT* 791-2): Allerdings wird Pentheus seine Mutter in anderer Weise besudeln, als Oidipous das getan hat. Ebenso wie Teiresias bei Sophokles verlässt auch Ovids Tiresias im Anschluss an die Prophezeiung und das Zerwürfnis die Szene bzw. wird vom König Thebens fortgejagt (*Met.* 3.526; *OT* 429-31). Bei Ovid schließt sich hieran noch ein knapper, aber bedeutender Erzählerkommentar an: *dicta fides sequitur responsaque uatis aguntur* (3.527). Denn *aguntur* kann zum einen einfach bedeuten, dass der Inhalt der Antwortrede des Sehers sich erfüllt, zum anderen ist *agere* aber auch Terminus technicus für das Aufführen einer Handlung auf der Bühne:[95] Der die Szene abschließende Kommentar kann also auch gelesen werden als „die Antwort des Sehers wird auf einer Bühne aufgeführt“, wodurch *aguntur* den Status eines expliziten metagenerischen Signals im Sinne Harrisons (2007) erlangt.

[94] Hardie (1990), 231. Vgl. Anm. 37 & 42.

[95] *OLD s.v. ago* 25 *(theatr.) To stage or act (a play or an incident in a play)* und b *to act (a part) in a play, to play*. Ebenso auch *s.v. actus* 8a *The performance (of a play, etc.)* und 9 *An act of a play, deducere in ~us, to dramatize*. Letztere Bedeutung prominent in Hor. *AP* 189-90 zur Regel der fünf Akte eines Dramenstücks: *neue minor neu sit quinto productior actu/fabula.* Ebenso die Bezeichnung des Dramas als *res agendae* (*AP* 82) und die Anweisung *aut agitur res in scaenis aut acta refertur* (179).

Und sogleich folgt auch der eigentliche „Beginn" des Stückes, das mit den Worten *Liber adest* (3.528) anfängt und somit den Prolog von Eur. *Ba.* imitiert, der ebenfalls mit dem Auftritt des Dionysos den Auftakt zum Stück gibt. Im folgenden Vers wird dann mit *turba ruit* (3.529) bereits der in der Bevölkerung angekommene Kult angesprochen, wie auch direkt im Anschluss an den Auftritt des Dionysos in Eur. *Ba.* der tanzende Chor mit der Parodos einzieht. Bei Euripides sind die Scharen des Dionysos rein weiblich (θηλυγενὴς ὄχλος, 117); bei Ovid hingegen ziehen *mixtaeque uiris matresque nurusque* (3.529) zu den bacchischen Orgien – dies wird auch das bestimmende Element der folgenden Rede des Pentheus, der sich keineswegs erfreut über die sie aus seiner Sicht effeminierten Sitten seiner Bevölkerung zeigt und darin die größte Bedrohung sieht, die vom jüngst in Theben eingetroffenen Bacchus ausgeht. Hierin zeigt sich Pentheus als tyrannischer Herrscher, der zugleich parodistische Züge einer Augustus-Figur trägt,[96] die es sich insbesondere auf die Fahnen geschrieben hat, zu traditionelleren Werten zurückzukehren, wobei Pentheus in diesem Fall sogar so weit geht, die von Cadmus begründete Zivilisation ganz abzulehnen und die Schlange des Mars als Urahnen der thebanischen Bevölkerung zu sehen:

1. Zunächst beginnt er damit, dieselbe als *anguigenae, proles Mauortia* (3.531) anzusprechen, womit er zum einen die Schlange direkt referenziert, zum anderen den Gott Mars als indirekten Stammvater sehen will. Eine dem Mars heilige Kreatur als Urahne des römischen Volkes findet sich etwa in Verg. *Aen.* 8.630-4 mit der kapitolinischen Wölfin.[97]
2. Weitere Bezüge zur *Aeneis* im Speziellen bzw. dem Epos im Allgemeinen finden sich in Bezügen zur Gründung Thebens (*longa per aequora uecti […] profugos posuistis […] penates*, 3.538-40) und der Aufforderung zum Verteidigungskrieg (*si fata uetabant/stare diu Thebas*[98] *[…] tormenta uirique […] ferrumque ignisque sonarent,* 3.548-50).

[96] Auf die Elemente der augusteischen Propaganda bzw. deren satirisch-parodistische Darbietung weist v.a. Janan (2004), 131-6, hin, die sich dabei v.a. auf den Kommentar von Anderson (1997), 392-3, bezieht. Etwas weniger deutliche Bezüge auf Augustus im Speziellen, dafür stärkere auf das traditionelle „Römertum", findet Feldherr (1997), 44-6. Aus einer Ähnlichkeit mit Pentheus ergeben sich transitiv auch ähnliche Eigenschaften für Iuppiter in der Lycaon-Episode (und auch Lycaon selbst), siehe Kapitel 2.1.

[97] Dies stellt auch Anderson (1997), 392-3, fest, sieht darin aber „the *reductio ad absurdum* of nationalist rhetoric", was Janan (2004), 133, allerdings mit Verweis auf Hardie (1990), 229-30, tatsächlich als keineswegs absurd, sondern vielmehr „elaborately realized in the *Aeneid*" erachtet.

[98] Vorbild in der *Aeneis* für diese Formulierung ist 8.398, vgl. Bömer (1969), 581.

3. Besonders die Betonung des epischen Krieges (*nunc sinitis sine Marte capi?*, 3.540)[99] als Teil eines traditionellen Wertekatalogs, der stark die *mores maiorum* anklingen lässt (*este, precor, memores, qua sitis stirpe creati*, 543; *patrium retinete decus*, 548), lässt Pentheus auch metaliterarisch Krieg gegen seine generisch-metaliterarischen Umstände führen: Seit der Tötung der Schlange und der Aussaat der Sparten hat sich mit dem Theatergleichnis ein Wechsel auf die Dramenbühne eingestellt, der der junge Tyrann nun unbedingt entkommen und zurück ins Epos flüchten möchte.

Dieses Bestreben führt nun zu einer zentralen Aussage bzw. Aufforderung durch Pentheus, in der er in tragischer Ironie sein Schicksal selbst beschwört. In seinem Aufruf zum Krieg ermutigt er die Thebaner: *essemus miseri sine crimine* (3.551), was in seiner betont epischen Rede so zu deuten ist, dass, wenn Theben schon untergehen sollte (*miseri*), der Bevölkerung wenigstens kein Vorwurf (*sine crimine*) gemacht werden könnte, sie habe die Stadt nicht verteidigt. Da sich Pentheus aber tatsächlich immer noch auf der Dramenbühne befindet und nur den Versuch unternimmt, ins Epos auszuweichen, lässt sich hier noch ein deutlicherer Anklang an die Formulierung μήτε διὰ κακίαν […] εἰς τὴν δυστυχίαν (Arist. *Poet.* 1453a8-10) spüren: Pentheus wird in der Tat *miser sine crimine* werden, nämlich δι’ ἁμαρτίαν τινά, also durch einen Fehler – nicht ein *crimen*. Zwar wird Pentheus als ein *contemptor superum* eingeführt (3.514), doch scheint er zumindest selbst fest davon überzeugt zu sein, moralisch richtig zu handeln, indem er einen vermeintlich „falschen“ Gott „entlarvt“ (im Gegensatz bspw. zum *contemptor superum* Erysicthon, der aus vorsätzlicher Bosheit und damit κακία handelt, indem er den Baum der Ceres umschlägt, gerade *weil* es sich um eine echte Göttin handelt (vgl. 8.755-6)). Die tragische Ironie, sein Schicksal selbst vorwegzunehmen, resultiert hierbei aus der Doppeldeutigkeit von Pentheus’ Aussage zwischen dem von ihm beabsichtigten epischen und dem tatsächlich vorliegenden tragischen Hintergrund.

Am Ende seiner Rede befiehlt er seinen Häschern, den Gott selbst gefangen zu nehmen und in den Palast zu schaffen – der in die lange Figurenrede eingeschobene narratoriale

[99] Die ständige Betonung des Mars erinnert an die besondere Verehrung, die Augustus dem *Mars Ultor* zukommen ließ als Dank für die erfolgreiche Rächung der Ermordung seines „Vaters“ C. Iulius Caesar. Wie Augustus ruft hier auch Pentheus dazu auf, kriegerisch die Schmach zu beantworten, die seinem Ahnen – eben der Schlange – durch den neuen bacchischen Kult widerfährt, vgl. Janan (2004), 137, bes. Anm. 30. Eine gewisse Pointe erwächst dabei allerdings aus dem Vorwurf, den Pentheus dem Bacchus macht, nämlich dass dieser *adsumptumque patrem commentaque sacra* besitze, da der „angemaßte“ Vater und die „erlogenen“ Riten zugleich auch als Vorwurf gegen Augustus verstanden werden können.

Kommentar *famulis hoc imperat* (3.562) liest sich dabei ähnlich wie eine Regieanweisung in einem Bühnenstück. Seine eigene Familie und alle Bewohner seines Hauses versuchen anschließend, Pentheus von seinem theomachischen Ansinnen abzubringen,[100] erreichen aber dadurch gerade das Gegenteil und steigern nur noch seine *rabies* (3.567):[101] In diesem Zustand emotionaler Aufgebrachtheit sind tragische Figuren oftmals zu Handlungen fähig, deren negativer Konsequenzen sie sich zwar eigentlich bewusst sind, die sie aber gerade aufgrund ihrer Akrasia vernachlässigen und dementsprechend falsch handeln. So auch Pentheus, denn als man ihm nicht etwa Bacchus, sondern lediglich einen seiner Gefolgsleute namens Acoetes bringt, steigert sich seine Wut noch weiter und er wird als vollendeter Tyrann gezeichnet, der *poenae uix tempora differt* (3.578). Doch lässt er sich von Acoetes[102] zunächst Informationen geben, von denen er sich wohl erhoffen dürfte, mehr über seinen Erzfeind Bacchus zu erfahren. Diese Hoffnung wird zwar enttäuscht werden, indes leistet der lange Monolog des Acoetes einen wichtigen Beitrag zur Komposition der gesamten Episode, und das in dreifacher Hinsicht:

1. Tatsächlich fügt sich die Pentheus-Episode zwar hervorragend in das thebanische Narrativ ein, nicht jedoch ebenso gut in ein Werk, das sich mit Verwandlungen beschäftigt, denn auch wenn Pentheus am Ende von den Bacchantinnen mit einem Tier verwechselt werden wird, wird er tatsächlich – anders als Actaeon – nicht in eines verwandelt werden. Die Episode, die Acoetes erzählt, enthält als eigentliches Kernstück der Komposition die Verwandlung der tyrrhenischen Seeleute in Delfine und

[100] Hierin zeigt sich eine Parallele zu Lycaon im ersten Buch, der ebenfalls gegen einen Gott vorzugehen plant, was den bittenden Widerstand seiner *familia*, die sich der Göttlichkeit des Gastes bewusst ist, zur Folge hat, den dieser allerdings ignoriert: Pentheus übersteigert dies noch, indem er durch diese Versuche noch wütender und entschlossener an seinem Unterfangen festhält. Zu Lycaon siehe Kapitel 2.1. Vgl. auch Anm. 96.

[101] Man könnte in diesem erfolglosen Versuch, der gerade das Gegenteil seiner Absicht herbeiführt, eine Peripetie nach aristotelischer Maßgabe sehen.

[102] In dieser Frage, ob es sich hier anders als in Eur. *Ba.* tatsächlich um einen Gefolgsmann und nicht Bacchus in Verkleidung handelt, scheiden sich die Geister, wie Bömer (1969), 588-9, feststellt, sich allerdings der Deutung anschließt, Acoetes sei mit Bacchus zu identifizieren. Korrekt stellt Bömer fest, dass „Acoetes bei Pacuvius und Ovid durch kein Wort und keine Handlung zu erkennen gibt, dass er Dionysos ist oder sein könnte." Allerdings sieht er gerade darin den besonderen Kunstgriff Ovids, der „seine Hörer so lange wie möglich in der Ungewissheit […] belassen, oder aber auch einen solchen „Trug" des Gottes bei seinen Lesern als bekannt voraussetzen konnte", was als *argumentum e silentio* nicht unbedingt überzeugt, aber eine akzeptable Deutung darstellt. Barchiesi (2024a3), 330, präsentiert auf Basis der modernen Forschung zwei mögliche Deutungen: 1. Ovid identifiziert Acoetes nicht mit Bacchus, erwartet aber, dass sein Publikum das tut; 2. Ovid lässt die Identitätsfrage ganz offen. Ich folge hier der „Zwischenmeinung", dass die Identitätsfrage letztlich unentscheidbar ist: Ovid lässt diese letztlich offen, muss aber zumindest mit der Erwartungshaltung seines Publikums rechnen, dass es sich bei Acoetes um Bacchus handelt.

qualifiziert das gesamte Narrativ dadurch überhaupt erst für eine Aufnahme in Ovids Werk.[103]

2. Ihre Einfügung als langer Monolog in die Bearbeitung eines Bühnenstoffes, der trotz des formal epischen Rahmens seine dramatischen Züge behält, genügt den Anforderungen eines Botenberichts: Hier allerdings eines Berichts, dessen Inhalt keine unmittelbar synchronen Handlungen schildert oder nacherzählt, der dafür aber exemplarisch den Ausgang des Dramas vorwegnimmt. Die tyrrhenischen Schiffer verhalten sich wie Pentheus, indem sie die für Acoetes offenkundige Göttlichkeit ihres Gastes verleugnen und auch auf dessen Warnungen hin nicht respektieren, und werden dafür am Ende von Bacchus bestraft – so wird es auch Pentheus ergehen. In seiner Funktion als Exempel für den Ausgang der Tragödie ebenso wie in seiner relativ zum Gesamtnarrativ übermäßigen Länge (128 von 222 Versen) und seinem Gegenstand einer fatalen Schiffsfahrt könnte der Bericht auch als Inspiration für den Botenbericht des Eurybates in Sen. *Ag.* 421-578 gedient haben.[104]
3. Die gesamte Episode reflektiert das dramatische Genre und Bacchus als Gott des Theaters fortwährend:[105] Bacchus tritt selbst als Schauspieler auf und spielt die Rolle des verirrten und betrunkenen Knaben und täuscht dabei vor, die Absichten der Seeleute nicht bzw. zu spät zu durchschauen (*tamquam modo denique fraudem/senserit*, 3.650-1), was – als es ihm dann doch „gelingt" – mit ostentativem Weinen quittiert.[106] Als er sich letztlich doch zu erkennen gibt, versetzt er die Seeleute in großes Staunen (*illi admirantes*, 3.662), was sogleich in heftige rhythmische Erregung übergeht, sodass die Matrosen, die eben noch Publikum waren, selbst zum Chor werden und Tanz- und Sprungbewegungen durchführen (*exsiluere*, 3.670; *resilire*, 3.677; *desiluit*, 3.681), in deren Zuge sie letztlich die Bühne des Schiffes verlassen und ins Wasser springen, was zunächst mit *dant saltus* (3.683) beschrieben wird, dann aber sehr explizit mit *inque chori ludunt speciem* (3.685). Eine so explizite Bezeichnung einer

[103] Dazu Bömer (1969), 589: „Ovid musste die Gewichte genau umgekehrt [als seine Vorgänger, Anm.] verteilen: Das Hauptgewicht lag für ihn in der Acoetes-Geschichte, weil *sie* die *Metamorphose* enthielt."

[104] Für eine Besprechung der wesentlichen Elemente dieses Botenberichts, insbesondere seiner Länge, seines Einsatzes von *exempla* bzw. seinem Wesen als *exemplum*, und seines Inhalts der Seesturmszene vgl. Boyle (2019), 288-90. Zu einem Vorbild für diesen Botenbericht siehe auch Kapitel 8.3 zu Ceyx & Alcyone.

[105] Zu den illusorischen Eigenschaften des Theaters und wie sie in dieser Episode exemplarisch eingesetzt bzw. reflektiert werden, vgl. Hardie (2002), 168-9 (165-72 zu Theben generell), und besonders Vial (2009).

[106] Weinen als diegetische schauspielerische Glanzleistung findet sich auch bei Tereus (siehe Kapitel 6.2) und Byblis (sieh Kapitel 7.1).

> Schar als „Chor“ liegt sonst in *Met.* nur bei den Gefährtinnen der Diana in der Callisto-Episode und dem Gefolge des Bacchus im Narrativ von Midas vor.[107] Da die Seeleute das Spiel nicht von Anfang an durchschaut haben, werden sie so heftig davon ergriffen, dass sie selbst ein Teil davon werden. Acoetes hingegen hat als reflektierter Zuseher eine Distanz zum Bühnengeschehen bewahrt und wird nur indirekt davon betroffen: Während des ganzen Schauspiels zittert (*trementi*, 3.688) und weint (*iamdudum flebam*, 3.656) er, wird also zugleich von Phobos (*metum*, 3.690) und Eleos ergriffen. Diese heftige Gemütsbewegung führt bei ihm, der zuvor eher den Gelegenheiten des Lebens gefolgt ist, schließlich zum Finden eines endgültigen Lebenssinnes in der Teilnahme an den bacchantischen Riten und somit gleichsam zu einer Katharsis.[108]

Pentheus – nach wie vor bestrebt, ins Epos zurückzukehren – ist von diesen Ausführungen, die das Drama wieder stärker in den Fokus rücken, wenig begeistert und befiehlt – nun noch stärker durch seinen Zorn[109] befeuert und ganz Tyrann – die grausame Hinrichtung des Gefangenen. Als die aber vonstattengehen soll, lösen sich die Fesseln des Acoetes wie von Zauberhand (*sponte sua*, 3.699 & 700) und er kann entkommen, was für Pentheus der letzte Tropfen ist, der das Fass zum Überlaufen bringt: Nicht länger beauftragt er Diener, sondern zieht nun selbst zum Cithaeron, befeuert durch die von dort hallenden Klängen der bacchischen Orgien. Ein Simile mit einem Schlachtross, das auf den Klang der Kriegstrompete reagiert, evoziert Pentheus’ im Epos[110] angesiedeltes Gemüt und vereint dieses mit dem Begehr, ein dionysisches Fest aufzusuchen.

---

[107] Siehe Kapitel 2.3. Dort auch eine Besprechung von Ovids Verwendung von *chorus* in den *Met.*, vgl. Kapitel 2, Anm. 81.

[108] Und zwar in seinem Fall einer Katharsis *von diesen Affekten*, also eine separative, denn während des Schauspiels ist er in Angst, am Ende fordert Bacchus ihn auf *pone metum* (3.690) und als er vor den tyrannischen Pentheus gebracht wird, ist er gänzlich *metu uacuus* (3.582). Zum Katharsis-Begriff allgemein, siehe Kapitel 1.1.2.

[109] Zunächst war noch von wachsender *rabies* die Rede, ehe Acoetes herangeschafft wurde. Bei dessen erstem Auftreten spricht Pentheus ihn bereits mit vor *ira* flammenden Augen an; ein Motiv, das direkt nach Abschluss von dessen Bericht gleich wieder in figuraler Rede durch Pentheus aufgegriffen wird. Ein letztes Mal wird die *ira* noch kurz vor Pentheus’ Ende (3.707) Erwähnung finden, vgl. Bömer (1969), 590, 617 und 620. Die *ira* bedingt die Akrasia des Königs, durch die er letztlich seinen Untergang findet.

[110] Durch den Klang erlangt Pentheus – wie das Schlachtross – *pugnae […] amorem* (3.705), was Bömer (1969), 620, als „heroisch-episch“ qualifiziert, wie zuvor bereits die Junkturen *acer equus* (3.704), *bellicus […] tubicen* (3.704-5) oder nachher noch der *ictus longis ululatibus aether* (3.706).

Nach einem finalen Verweis auf seine *ira*, die ihn auf den Cithaeron treibt, wird sogleich der Schauplatz gleich einer Bühne entworfen, und dabei gleich eine Reihe expliziter metagenerischer Signale gebraucht, die in den Bereich des Sehens weisen:[111]

monte fere medio est, cingentibus ultima siluis
purus ab arboribus, spectabilis undique campus. (Ov. *Met.* 3.708-9)

Etwa auf halber Höhe des Berges ist am Rand von Wald umgeben
und gänzlich frei von Bäumen ein ringsum einsehbares Feld.

Auf diesem Feld nun (*hic*, 3.710), das selbst bereits als *spectabilis* bezeichnet wird, erblickt (*uidet*, 3.711) Agaue ihren Sohn Pentheus, der sich alles genau ansieht (*oculis cernentem*, 3.710) als erste.[112] Sie hält ihren Sohn aber in ihrem bacchischen Wahn irrtümlich für einen wilden Eber, der sich in ihre Kultstätte verirrt habe (*errat*, 3.714): Hierin zeigt sich wieder eine metaliterarische Doppelbedeutung, denn Pentheus' *error* ist nun nicht lediglich ein Herumirren, sondern zugleich auch der Fehler, den er mit seiner Neugierde begeht. Und tatsächlich wird dies wenige Verse von Pentheus in indirekter Figurenrede expliziert, wenn sich die Meute der Mänaden auf ihn *iam se peccasse fatentem* (3.718) stürzt: Pentheus selbst gesteht ein, einen Fehler gemacht zu machen – wie zuvor von ihm gewünscht ist er *miser* geworden, und das *sine crimine*. Die Wortwahl *errat* und die Situation eines Cadmus-Enkels, der im Wald von Freunden allgemein ihm nahestehenden Personen getötet wird, die ihn nicht erkennen, ruft sogleich die Frage *quis enim scelus error habebat?* (3.142) zu Beginn des Actaeon-Narrativs in Erinnerung.[113] Doch nicht nur implizit soll sich das Lesepublikum an diesen erinnert fühlen, denn sowie Autonoe als zweite der drei Schwestern Pentheus angreift, fleht dieser sie um Hilfe an und will ihr Mitleid erregen, indem er auf ihren Sohn Actaeon

[111] Vgl. zur Thematik des Sehens im thebanischen Narrativ allgemein Anm. 37 & 42, in der Pentheus-Geschichte speziell Anm. 94. Vgl. auch Anm. 111.
[112] Die starke Häufung des Begriffsfeldes des Sehens an dieser Stelle wird von Feldherr (1997), 27-9, eingehend besprochen.
[113] Janan (2004), 139, sieht in dieser Parallelisierung Grund zur Annahme, dass „[c]onjuring up the explicitly exculpated Actaeon implies that even if Pentheus were guilty, he was (like Actaeon) punished far beyond his due." Dem ist insofern Recht zu geben, als Ovid ja einen expliziten Unterschied zwischen *error* und *scelus* macht und auch Pentheus letztlich nur *se peccasse* einsieht, allerdings wie angekündigt *miser […] sine crimine* wird. Dennoch besteht freilich ein gradueller Unterschied: Bei Actaeons tragischem Schicksal handelt es sich um ein *Fortunae crimen*, also ein bloßes *Atychema*. Pentheus dagegen ist ein aktiver *contemptor superum* und hat auch entgegen einer mehrfachen Warnung (durch Tiresias und Acoetes) nicht von seinem Wahn abgelassen, Bacchus als „falschen" Gott bloßstellen zu wollen – insofern ist sein *error* ein Ergebnis seiner Akrasia, die es ihm verunmöglicht, seinen Irrtum einzusehen (vgl. die Definition bei O'Rourke (2022), 267), ehe es zu spät ist und er seine tragische Metabasis selbst bedingt hat.

verweist: *Autonoe! moueant animos Actaeonis umbrae!* (3.720). Doch *illa, quis Actaeon, nescit* (3.721) und fährt mit der grausamen Verstümmelung ihres Neffen unbewegt fort. Aus dem *nescit* der Autonoe in diesem Zusammenhang ergeben sich mehrere Bedeutungsebenen:

1. Autonoe ist diegetisch in ihrem bacchantischen *furor* gefangen und hat deshalb keine Ahnung, wer *Actaeon* sein soll, kennt diesen also nicht. Eventuell weiß sie in ihrem Zustand nicht einmal, dass sie einen Sohn hat.
2. Autonoe *kennt Actaeons Schicksal nicht*, was diegetisch ebenso sinnvoll ist, denn Actaeon wurde lediglich in einen Hirsch verwandelt und unerkannt von seinen Hunden getötet. Für das thebanische Königshaus ist er einfach auf der Jagd verschwunden und nicht mehr heimgekehrt.
3. Pentheus scheint Actaeons Schicksal aber zu kennen, denn sonst könnte er nicht auf dieses verweisen, um sein eigenes zu beklagen (sofern er mit diesem nicht nur ein „mysteriöses Verschwinden auf dem Cithaeron“ meint). Dazu müsste Pentheus aber gewissermaßen selbst ein „Zuseher“ des Dramas von Actaeon gewesen sein.[114]
4. Zuletzt unterstreicht der Begriff auch die Handlung, die ohne Wissen geschieht, welche von Aristoteles als eine von vier möglichen Handlungsarten genannt wird, durch die ein Drama vonstattengehen kann (vgl. Kapitel 1.1.4.d, Nr.3): Autonoe weiß eben nicht nur nicht, wer Actaeon ist (bzw. was mit ihm geschehen ist), sondern gerade in diesem Moment auch nicht, wer Pentheus ist bzw. was mit ihm geschehen wird.

Nachdem auch Ino ihren Beitrag geleistet hat und Pentheus keine Arme mehr besitzt, wird er explizit *infelix* genannt, was zum einen seine Metabasis vollendet, zum anderen aber den Kreis zu seiner anfänglichen Auseinandersetzung mit Tiresias schließt, der ihm prophezeit hat, er würde *felix* bleiben, wenn er nur ebenso blind wie der Seher wäre und die bacchischen Orgien nicht erblicken könnte (3.517-8). In diesem Zustand, da seine Sicht ihn *infelix* gemacht hat, wendet er sich ein letztes Mal an seine Mutter und fordert wiederum diese mit seinen letzten Worten auf: *adspice, mater!* (3.725), womit sich der Kreis des Motivs von Sicht und Blindheit endgültig schließt und Agaue ihrerseits zur Zuseherin ihres eigenen Schauspiels macht.

[114] Dass Pentheus offensichtlich eine metaliterarische Kenntnis des Actaeon besitzt, aber nicht durchschaut, dass Acoetes eigentlich Bacchus in Verkleidung ist, könnte ein Hinweis darauf sein, dass Acoetes tatsächlich kein verkleideter Gott, sondern wirklich dessen Anhänger ist. Allerdings könnte man gerade darin auch eine Unterstreichung von Pentheus' Akrasia sehen, der „against his […] better judgement“ (O'Rourke (2022), 267) trotzdem an seiner Theomachie festhält, *obwohl* er „seine“ Tragödie des Euripides kennt. Die Frage bleibt also weiter unentscheidbar.

Nicht mehr expliziert wird bei Ovid die Anagnorisis, die den Mänaden bei Euripides am Ende noch zuteilwird. Die Episode endet allerdings mit dem narratorialen Kommentar, dass die thebanischen Frauen (*Ismenides*, 3.733) *talibus exemplis monitae* (3.732) seien, was gewissermaßen voraussetzt, dass letztlich eine Anagnorisis eingetreten sein muss. *monitae* impliziert dabei, dass die *Ismenides* das genannte Exempel gesehen haben dürften, also endet die Episode ähnlich wie des Actaeon mit einem Bild, das das Verlassen eines Theaters evoziert: Die thebanischen Frauen haben das Ende des Pentheus gesehen[115] und sind dadurch nun dazu angehalten, die Riten des neuen Gottes beizubehalten.

4.4. Ino

So wie Ino die letzte der drei Schwestern gewesen ist, die sich an der Verstümmelung des Pentheus beteiligt hat, ist sie auch die letzte (aller vier),[116] die ihr eigenes Unglück findet. Dass sie als einzige an diesem Punkt noch nicht ins Verderben gestürzt ist, stellt bei Ovid auch den expliziten Anlass dar, um ihr Narrativ zu beginnen:[117]

Tum uero totis Bacchi memorabile Thebis
numen erat, magnasque noui matertera uires
narrat ubique dei de totque sororibus expers
una doloris erat, nisi quem fecere sorores. (Ov. *Met.* 4.416-9)

Dann aber war Bacchus in ganz Theben als Gottheit
anerkannt, und seine Tante erzählte überall von den Kräften

[115] Bei Actaeon ist unklar, wer es letztlich ist, der über die Fairness seines Schicksals urteilt (s.o. Kapitel 4.1), aber allein die Kenntnis des Schicksals legt nahe, dass es Götter sein müssen, denn die Sterblichen haben sein Ende ja nicht erlebt. Hier liegt eine ähnliche Situation vor: Wenn die Anagnorisis tatsächlich *nicht* eintritt, können die *Ismenides* gar nicht *talibus exemplis monitae* sein. Umgekehrt könnte dies ein Indiz sein, dass auch nach dem Tod des Actaeon eine implizite Anagnorisis stattfindet, durch die Pentheus das Schicksal seines Cousins kennen kann. Jedenfalls mischt Ovid hier geschickt diegetische und metaliterarische Ebene, sodass die Figuren *in den Dramen* die expliziten Bühnenstücke zu kennen scheinen.

[116] Hier lässt sich Semele inkludieren und muss sogar inkludiert werden, wie im Zuge dieses Kapitels zu zeigen sein wird. Otis (1966), 131, bezeichnet die Bestrafung der Ino zwar eher als „a horrible parody of the Pentheus episode", was angesichts der Ankündigung Iunos, es Bacchus gleichtun zu wollen, einigermaßen sinnvoll ist. Ich sehe allerdings stärkere Parallelen zum Semele-Narrativ.

[117] Zwischenzeitlich hat Bacchus noch die Töchter des Minyas in Fledermäuse verwandelt, womit der Erzähler scheinbar (vgl. Bömer (1972), 11 und 140) Theben verlassen und den Schauplatz nach Orchomenos verlegt hat: Er bleibt damit allerdings in der näheren Umgebung Thebens (also wie bereits bei Narcissus in Böotien) und kann somit auch die Bestrafung Inos zeigen, die durch ihren Gatten Athamas Königin von Orchomenos ist (vgl. Rosati (2024a), 411).

des neuen Gottes[118] *und war von so vielen Schwestern als einzige*
ohne Kummer geblieben, außer dem, den sie durch ihre Schwestern hatte.

Dieser Umstand allein ist für Iuno völlig ausreichend, um dieses Versäumnis auszuräumen und nun auch noch die letzte der vier Schwestern ihrer gebührenden Strafe zuzuführen. Ähnlich wie die Episode von Semele beginnt auch diese mit einem Monolog Iunos, in dem sie die Geburt des Bacchus durch die *paelex* beklagt (3.258 und 4.422) und zunächst die rhetorische Frage stellt, ob es ihr genügen sollte, lediglich die Ungerechtigkeit zu beklagen (3.262 und 4.426-7), nur um diese sofort zu verneinen und ihren Vorsatz der persönlichen Rache zum Ausdruck zu bringen. In beiden Fällen beginnt der Folgevers der rhetorischen Frage mit einer Form von *ipse* (*ipsa petenda mihi est*, 3.263; *ipse docet, quid agam*, 4.428), wobei sich die Form im hiesigen Fall nicht auf Iuno, sondern Bacchus bezieht, von dessen Vorbild der Bestrafung des Pentheus sie sich inspiriert fühlt, die verhasste vierte Schwester ebenfalls mit Wahnsinn zu schlagen.[119] Während die Geschichte um Ino und Athamas allgemein bei den Tragikern (sowohl den attischen als auch den römischen) sehr beliebt gewesen ist,[120] bedient sich Ovid in der allgemeinen Komposition der Episode starker epischer Anleihen aus Vergils *Aeneis*,[121] jedoch nimmt sie auch starke motivische Anleihen bei einer anderen attischen Tragödie, nämlich Eur. *Her.*, in der Hera (Iunos Pendant) sich ebenso dazu entschließt, Wahnsinn als Strafe einzusetzen – allerdings hier direkt gegen den *de paelice natus*[122] (Ov. *Met.* 4.422) Herakles und nicht stellvertretend für ihn gegen eine etwaige Amme.[123]

Zunächst aber setzt sich die Erzählung wieder mit einer epischen Ekphrasis fort, als Iuno beschließt, eine Katabasis zu wagen, um eine der Furien (hier Tisiphone) als Handlangerin für

---

[118] Alternativ: *Die Tante des neuen Gottes erzählte überall von seinen Kräften*. Die Stellung des Genitivs *noui […] dei* ist Apokoinu.

[119] Aus dieser Absicht heraus und der Explikation des Vorbildes dürfte Otis (1966), 131, zu seinem Urteil gelangt sein (s. Anm. 116). Kompositorisch nimmt die Episode indes bei allen drei vorherigen Episoden Anleihen und „leads [the] narrative to its climax", wie das initiale *tum uero* ankündigt (Rosati (2024a), 411): So wirkt der *dolor*, […] *quem fecere sorores* zugleich als jeweiliges Vorbild für ihren eigenen *dolor*.

[120] Rosati (2024a), 411: „Aeschylus, Sophocles and Euripides have all treated it, and its popularity continued up to the Latin authors Ennius and Accius." Gildenhard/Zissos (1999), 174, Anm. 43, fügen diesem Katalog noch eine Bearbeitung durch Livius Andronicus hinzu. Sophokles hat möglicherweise sogar zwei Tragödien zu dieser Episode verfasst, allerdings sind die Fragmente so spärlich, dass darüber keine sichere Aussage möglich ist (vgl. Wright (2019), 71-2); ebenso sind auch alle anderen explizit tragischen Bearbeitungen des Stoffs verloren.

[121] Eine klare Aufschlüsselung dieser Komposition findet sich bei Gildenhard/Zissos (1999), 174.

[122] Eine Bezeichnung, die schon (narratorial) für Arcas gebraucht wurde (2.469) und auch in der Parallelbearbeitung des Ino-Mythos in den *Fasti* auftritt (*Fast.* 6.487-8), vgl. Rosati (2024a), 412-3.

[123] Iuno als zürnende Gottheit in *Met.* richtet ihre Bestrafungen niemals direkt gegen andere (männliche) Gottheiten, sondern immer nur stellvertretend gegen sterbliche Frauen, die (freiwillig oder nicht) mit diesen in Verbindung stehen: Dies beginnt mit Io, setzt sich fort über Callisto und Semele und kulminiert zuletzt bei Ino.

die Bestrafung des böotischen Königspaares zu gewinnen: Die ganze Szene ist vollendet episch, sie beginnt mit *est uia decliuis* (4.432), beschreibt eine Katabasis und Iunos Verdingung einer Furie, um ein Königspaar in *furor* zu versetzen, und hat ihr Vorbild in *Aen.* 7.323: Nur dass es sich dort um Allecto handelt, was allerdings allenfalls ein kosmetischer Unterschied ist – ebenso, dass Iuno dort den Abstieg nicht wagt, sondern die Furie aus dem Tartarus an die Oberwelt beschwört. Indes trägt umgekehrt der *furor* der Amata in Verg. *Aen.* wiederum theatralische Züge, denn ihr Auszug aus dem Haus, um die italischen Völker aufzuhetzen, wird als *simulato numine Bacchi* (*Aen.* 7.385) beschrieben und enthält alle kultischen Elemente eines bacchantischen Umzuges (*Aen.* 7.389-91).[124] Gerade das Element des Dionysischen stellt auch bei Ino und Athamas den Kern ihres Wahns dar, waren doch beide bereits zuvor Anhänger der bacchischen Riten (Ino in Ov. *Met.* 3.313 als Amme des Bacchus; Athamas in 3.564 als einzig explizites Familienmitglied,[125] das Pentheus von seiner Theomachie abrät) und stellt gerade diese Verbindung den Anlass für ihre Bestrafung dar, bei der sich Iuno eben an Bacchus selbst orientiert.

Als Iuno Tisiphone schließlich erreicht und versucht, sie in wortreichen Erklärungen dazu zu bewegen, ihrer Bitte nachzukommen, Ino und Athamas mit Wahnsinn zu schlagen, erklärt sich Tisiphone sofort bereit und bedient sich zunächst einer Junktur, die zuvor schon Pentheus gegen Acoetes (3.692) gebraucht hat: *non longis opus est ambagibus* (4.476). Bömer (1972), 162, bemerkt hierzu, dass „Iuno vielleicht *ambages*, aber sicher keine *longae ambages* gemacht hat“, was ihn zu der Vermutung führt, es handle sich einfach nur um eine „formelhafte Verwendung der sonst häufigen Junktur“ (mit beiläufigem Verweis auf die Verwendung durch Pentheus). Tatsächlich aber dürften die *ambages* der Iuno einigermaßen lang ausgefallen sein, denn die Raffung ihrer Erklärungen in eine knappe indirekte Rede dürfte eher der Vermeidung von Wiederholungen der Inhalte geschuldet sein, die Ovids Publikum

[124] Vgl. Gildenhard/Zissos (1999), 174, bes. Anm. 45. Der Auszug einer Königin in vermeintlich bacchischer Kluft, um Rachepläne in Gang zu bringen, findet sich dann auch bei Procne in Ov. *Met.* 6, die sich dieses Mittels bedient, um ihre Schwester Philomela zu retten (siehe Kapitel 6.2).

[125] Bömer (1969), 584, findet Athamas in dieser Rolle befremdlich und stellt fest, es sei „kein Grund erkennbar, warum Ovid gerade den Athamas […] als einen der Mahner des Neffen besonders herausstellt; literarische Vorbilder gibt es dafür nicht […]. Für Cadmus wäre das […] viel eher verständlich.“ Neben simplen metrischen Gründen – *Cadmus* passt wegen der kurzen Ultima nicht – gibt Bömer sich die Antwort eigentlich fast selbst, wenn er Athamas als „Gatte[n] der Ino“ bezeichnet: Seine Erwähnung in dieser Funktion ist wichtig, um zu erklären, wodurch auch Athamas sich Iunos Zorn zugezogen hat und nicht bloß ein „Kollateralschaden“ im Zuge von Inos Bestrafung ist. Dieser stellt sogar den Ausgangspunkt von Iunos rede an Tisiphone dar, da er – anders als seine Brüder Sisyphos und Salmoneus – nicht ewig im Tartarus büßt: Eine parallele Konstruktion zwischen *hic e fratribus* (4.466) und *tot […] sororibus […] una* (4.418-9) ist eindeutig (vgl. Rosati (2024a), 419).

ohnehin schon kennt (die Argumente zudem auch aus den Iuno-Reden in Verg. *Aen.* 1 und 7), als einer wirklich kurzen Ansprache durch Iuno: Und angesichts der bisher sehr ausführlichen Darstellung des thebanischen Narrativs ist der Schluss durchaus naheliegend, dass Iuno sich dabei keineswegs kurzgefasst haben dürfte. Für Tisiphone sind all diese Ausführungen jedoch völlig belanglos; sie tut diese wie Pentheus ab und kann es – ebenfalls wie der König – kaum erwarten, zur grausamen Strafe zu schreiten: Mit den knappen Worten: *facta puta, quaecumque iubes* (4.477) sichert sie Iuno ihre Unterstützung zu und bricht mit Luctus, Pavor, Terror und Insania im Gefolge zur Oberwelt auf. Der beinahe vorauseilende Gehorsam Tisiphones steht hierbei in starkem Kontrast zur Lyssa in Eur. *Her.*, die sich erst vehement weigert, einen eigentlich unschuldigen Mann[126] mit dem Wahn zu schlagen, seine eigene Familie zu töten: [127] Iris als Stellvertreterin Heras fordert sie in deren Namen (und auch ihrem eigenen, vgl. Eur. *Her.* 831-2) auf, Herakles in Wahnsinn zu versetzen, wogegen Lyssa wortreichen Einspruch einlegt (ihr Einspruch ist um zwei Verse länger als Iris' Aufforderung). Iris beharrt aber auf Heras Beschluss und so entgegnet Lyssa: Ἥλιον μαρτυρόμεσθα δρῶσ' ἃ δρᾶν οὐ βούλομαι (Eur. *Her.* 858), was das direkte Gegenteil von Tisiphones Gehorsam darstellt. Nichtsdestoweniger erklärt sie sich trotzdem bereit, den Befehl auszuführen, und nach einer längeren Darstellung, welches Verderben sie Herakles bereiten wird, verabschiedet sie Iris mit den Worten: στεῖχ' ἐς Οὔλυμπον πεδαίρουσ', Ἶρι, γενναῖον πόδα (Eur. *Her.* 872), was eine Parallel zu Tisiphones Verabschiedung der Iuno *desere teque refer caeli melioris ad auras* (Ov. *Met.* 478) darstellt, woraufhin Iuno in den Himmel zurückkehrt und dort rituell von Iris gereinigt wird. Die Rollen sind also genau vertauscht: Bei Ovid steigt Iuno in den Tartarus zu Tisiphone, die keine *longae ambages* braucht und sofort gehorcht, um Iuno wieder in den Himmel zu entlassen, wo sie zu Iris zurückkehrt. Bei Euripides hingegen holt Iris Lyssa zur Oberwelt, die sich nur durch *longae ambages* widerwillig dazu bringen lässt, den Befehl auszuführen, und anschließend Iris in den Himmel entlässt, um zu Hera zurückzukehren. Ovid hat das tragische Vorbild hier deutlich übersteigert, was sich letztlich darin vollendet, dass

[126] Die Schuldfrage von Herakles in Eur. *Her.* wird von Hartigan (1987), 126, apodiktisch geklärt: „Heracles is innocent." Hierbei vergleich sie ihn mit Oidipous, denn „he has attained his success through his own abilities" und „he will suffer through no fault of his own." Diese Einschätzung finde ich grundsätzlich korrekt, allerdings zu kurz gegriffen, und werde darauf bei der Schuldfrage des Cadmus in 4.5 rekurrieren.

[127] Zur Diskussion über Herakles (Un-)Schuld zwischen Lyssa und Iris bzw. der Einzigartigkeit dieser Szene in der attischen Tragödie (ein vergleichbarer Streit kommt sonst nur zu Beginn von Aesch. *PV* vor; keine der beiden Göttinnen tritt in einer anderen erhaltenen Tragödie auf, obwohl Lyssa ihre Rolle vielleicht auch in Aesch. *Xant.* und *Tox.* wahrnimmt, um das Verderben von Aktaion und Pentheus herbeizuführen) bzw. der paradoxen Situation, dass ausgerechnet Lyssa als personifizierter Wahnsinn bemerkenswert rational agiert und argumentiert, vgl. Riley (2008), 30-4, mit einem Verweis auf Lee (1982), 44-53.

Insania – das lateinische Pendant zu Lyssa – nur noch eine von vier Gefährten der Tisiphone ist, aber gar nicht mehr eigenständig handelt: Offensichtlich haben Iuno und Iris dazugelernt und bitten nicht mehr direkt um deren Hilfe, sondern delegieren sie über eine bereitwilligere Vorgesetzte.[128]

Diese schreitet dann also ohne große Umschweife zur Tat (*nec mora*, 4.480) und findet das Königspaar in seinem Schlafgemach vor, wo sie es zunächst in Angst versetzt (*monstris est territa coniunx/territus est Athamas*, 4.488-9), ihm allerdings in den Weg tritt und so den Ausweg aus dem Gemach versperrt; in diesem Zusammenhang wird Tisiphone selbst als *infelix* (4.490) beschrieben, was auf das drohende Unglück des Königspaares vorausdeutet und hier als „Unglück bringend/verheißend" zu verstehen ist, nicht als „selbst unglücklich" (wie das etwa bei Pentheus der Fall gewesen ist, vgl. 3.723).[129] Anschließend beginnt die Furie ihr Werk und flößt den beiden den Wahnsinn ein, wobei die Mittel, die sie zu diesem Zweck aus der Unterwelt mit sich gebracht hat, unter anderem *erroresque uagos […]/et scelus […]* (4.502-3) umfassen und damit zwei Begriffe, mit denen wir im Zuge der bisherigen thebanischen Episoden schon bestens vertraut sind.[130] Waren sie bei Actaeon noch distinkt und explizit voneinander getrennt, ist diese Trennung bei Pentheus schon stärker verschwommen: Hier, beim Verderben der Ino, treten sie erstmals völlig gemeinsam auf und qualifizieren die von ihrem Gatten und ihr begangenen Handlungen zugleich als *error* und als *scelus* – sie handeln zwar ohne Steuerungsfähigkeit (*error*), aber im Gegensatz zu Actaeon und Pentheus begehen sie mit ihrem Infantizid ein ungeheures Verbrechen (*scelus*).

An dieser Stelle setzt zunächst der Wahn des Athamas ein, der ein erster Vorgeschmack auf das Tragische der Episode ist, denn seine „hallucinations clearly recall the Dionysiac milieu

[128] Diese allerdings trägt ebenfalls sehr ähnliche äußerliche Züge und teilt sich mit ihrem attischen Vorbild das Schlangenhaar (Ov. *Met.* 4.475 & 483; Eur. *Her.* 883). Unterschiedlich sind ihre Instrumente, da Tisiphone eine in Blut getränkte Fackel trägt (Ov. *Met.* 4.481-2), wohingegen Lyssa ihre Opfer mit einer Peitsche antreibt (Eur. *Her.* 881). Mit den direkten Bezügen auf Eur. *Her.* verweist Ovid zudem auf einen Text, den auch Vergil schon für seine Iuno-Reden verwendet haben dürfte; eine „Dreiecksbeziehung", die sich nach Janka (2013) häufig bei Ovid findet.

[129] Vgl. Bömer (1972), 165, der die kausative Bedeutungsverschiebung „poetisch und ohne nähere Parallele" nennt. Rosati (2024a), 421, kommentiert hierzu: „as an epithet of the Fury […] with causative sense […], it seems to be an extension of the combination *tristis Erinys* […] – analogous to that by which an *infelix arbor* […] can be defined as *triste lignum* […]." Ganz ohne Parallele ist der Gebrauch allerdings nicht, wie die Verwendung für Phaedra zeigt (15.502), siehe Kapitel 7.3.

[130] Auch die anderen vier „weitere[n] Ingredienzien […], die ihre Existenz ausschließlich poetischer Phantasie verdanken" (Bömer (1972), 168) sind nicht ohne Vorbild im thebanischen Zyklus: *caecaeque obliuia mentis* evozieren das Motiv von Sicht und Blindheit, *lacrimas* haben Actaeon (3.202), Narcissus (3.475) und Acoetes (3.656) vergossen und waren zugleich Motiv für den Zorn des Pentheus (3.552), der sogleich Vorbild für *rabiemque et caedis amorem* ist (3.567 & 3.705).

of hunting and the rending apart of game with bare hands, a favourite activity of Bacchic maenads."[131] Er bildet sich plötzlich ein, seine Gattin sei eine wilde Löwin und habe zwei Junge, die es zu erlegen gelte: Er ruft folglich seine Kameraden auf, ihn auf die Pirsch nach Ino und ihren beiden Söhnen zu begleiten (4.513-4): Und sowie er Ino erreicht, entreißt er ihr den Sohn Learchus und zerschmettert seinen Kopf für das „Publikum" seiner Gefährten wirkungsvoll an einem Stein, wodurch dieser stirbt: „Athamas, in other words, behaves as if he were performing in a tragedy."[132] Daraufhin erst setzt der Wahn Inos ein, wobei der Erzähler nicht genau bestimmt *seu dolor hoc fecit seu sparsi causa ueneni* (4.520): Es ist unklar, ob der Tod des Learchus den Wahn ausgelöst hat oder ob dieser früher oder später durch das Gift Tisiphones ohnehin eingesetzt hätte. Ino schnappt ihren zweiten Sohn Melicertes und läuft mit diesem davon, während sie laut *euhoe Bacche!* (4.523) ausruft, was Iuno zu einer spöttischen Bemerkung veranlasst, dass gerade Bacchus ihr ironischerweise dieses Ende eingebracht habe – von diesem habe sie ja gelernt, dass man seine sterblichen Feinde mit Wahnsinn vernichten kann. Zudem ist *euhoe Bacche* auch der von Amata gebrauchte Ausruf in Verg. *Aen.* 7.389,[133] was wiederum die Verquickung von Epos und Tragödie in dieser Episode unterstreicht, was von Gildenhard/Zissos (1999), 176, so kommentiert wird:

> „The split of the text into a tragic ‚stage' and the ‚reality' of the epic narrative, which frames these eruptions into the tragic, thus seems to be reproduced on the level of intertextual distribution. While the overall episode is constructed along epic models, tragic pretexts can be taken to underpin the couple's fantasies and actions."

Die oberflächlich epische Darbietung stellt somit gewissermaßen den Rahmen der Schaubühne dar, auf der letztlich die dramatische Handlung stattfindet bzw. auf der Ino und Athamas ihr tragisches Ende finden: Über das konkrete Ende des Athamas macht der Erzähler keine Angaben; das von Ino und ihrem zweiten Sohn Melicertes stellt indes den zentralen Handlungs- und Höhepunkt dar. Denn in ihrem *furor* begibt diese sich auf eine überhängende Klippe und wirft sich *nullo tardata timore* (4.529) mitsamt ihrem Sohn von dieser ins Meer: Der Tod wird nicht expliziert, stattdessen wird mit *percussa recanduit unda* (4.530) auf die

[131] Gildenhard/Zissos (1999), 175. In diesem Zusammenhang stellen die Autoren auch fest, dass „[t]he delusions of Ino and Athamas turn out to be re-enactments of their prodigious tragic past."
[132] Gildenhard/Zissos (1999), 175.
[133] Vgl. oben und Anm. 124; zudem Rosati (2024a), 428.

Wellen und damit auf das tatsächliche Schicksal von Ino und Melicertes verweisen soll, das nämlich keineswegs der Tod ist:[134] Denn anstelle sie in den Fluten sterben zu lassen tritt plötzlich als *deus ex machina* Venus (über Harmonia Inos Großmutter) auf und bittet aus Mitleid (*immeritae neptis miserata labores*, 4.531) Neptun um die Vergöttlichung ihrer Enkeltochter und deren Sohn. Dieser kommt der Bitte nach und verwandelt beide in die Gottheiten Leucothoe[135] und Palaemon. Die Apotheose als Zusammenspiel von Venus und Neptun ist ungewöhnlich, aber nicht völlig neu: Die meisten vorherigen Versionen nennen Bacchus/Dionysos als die Gottheit, die Ino und Melicertes vergöttlicht.[136] Mit einem Verweis auf Hardie (1990) stellt Rosati (2024a), 430, fest, dass die Einschaltung der Venus hier einer Markierung der „‚political' opposition between Venus and Juno" diene – das Vorhandensein einer solchen Opposition in *Met.* lässt sich jedenfalls sehr gut anhand von 14.772-804 zeigen, wo Iuno versucht, den Sabinern einen Überfall auf Rom zu ermöglichen, indem sie heimlich eines der Tore öffnet, welches Venus daraufhin über die Hilfe der Najaden unzugänglich machen lässt: Auch hier tritt Venus als vermittelnde Gottheit auf, die ihre Nachfahren vor der Rachsucht Iunos bewahren will (und für Kenner von Verg. *Aen.*, mit denen Ovid als Publikum rechnen kann, dürfte sich die gesamte Opposition überhaupt wenig überraschend ausnehmen). Als Grund für das indirekte Eingreifen der Venus wird hier von Erzählerseite genannt, dass keine Gottheit die Handlungen einer anderen ungeschehen machen dürfe: Möglicherweise hat auch das dazu beigetragen, dass Ovid Bacchus gänzlich als rettenden Gott aus der Geschichte entfernt hat, denn dieser hätte ja – wenn es ihm erlaubt gewesen wäre – den bacchischen Wahn seiner Schützlinge jederzeit beenden können. Um seine Glaubwürdigkeit nicht zu beeinträchtigen, indem er dann doch noch als „Vergöttlicher" auftritt, erscheint er im gesamten Narrativ gar nicht.

Die Episode von Ino und Athamas stellt den Höhepunkt der thebanischen Tragödien dar: Während Actaeon noch explizit vom Erzähler exkulpiert, Semele von Iuno getäuscht und Pentheus in die explizite Nähe zu Actaeon gerückt wurde, wodurch er zwar nicht entschuldigt,

[134] Vgl. Rosati (2024a), 429.

[135] *Leucothoe* ist in den Hss. die besser überlieferte Form gegenüber der Alternative *Leucothea* (bzw. dem obskuren *Leucothee* in der Edition von Aldus Manutius, der auch Bömer (1972) folgt), die sich in der analogen Erzählung in *Fast.* 6.545 findet und auch sonst die geläufigere gewesen sein dürfte (vgl. Tarrant (2004), 113; Rosati (2024a), 431). Entsprechend meinem Anspruch, Figuren nach ihrer intendierten Schreibung zu benennen, belasse ich es hier bei *Leucothoe*. Nicht zu verwechseln allerdings mit der gleichnamigen persischen Prinzessin, vgl. Kapitel 3.2.1.

[136] So z.B. Lucian. *dial. mar*. 9; Hyg. *fab*. 2.5; Σ Hom. *Od*. 5.334.

aber doch seine Strafe als zu hart dargestellt wurde (wenngleich sein Vergehen qua *contemptor superum* doch größer als das des Actaeon gewesen ist), fallen nun bei Ino *error* und *scelus* zusammen – und doch ist Venus *immeritae neptis miserata labores*. Das ist zwar zweifellos als figurale Perspektive der Venus zu lesen, lässt allerdings auch hier Zweifel an der persönlichen Schuld anklingen.[137] Letzten Endes stellt Ino hier die Reprise der Semele-Episode dar, wie Pentheus das Gegenstück zu Actaeon war: Beide hatten eine Mutterrolle für Bacchus, beide zogen damit den Zorn Iunos auf sich, beide führen durch die Bemühungen derselben ihr eigenes Ende herbei (die eine ohne Wissen, die andere ohne Verstand), und beide erfahren am Ende eine Apotheose: Dass Semele ohne Wissen und Ino ohne Verstand handelt reflektiert gleichsam die beiden Handlungsarten, aus denen bei Aristoteles Pathos entstehen kann (vgl. Kapitel 1.1.4.d) – entweder wird die verderbliche Handlung aus Unwissenheit begangen oder aus Akrasia. Bei Ovid ist Inos Akrasia allerdings zum Wahn übersteigert, sodass unklar ist, wie viel Einsicht sie bei ihrer Tat hatte: Bei Euripides hingegen wird Ino als einziges Vorbild für den Kindermord der Medeia genannt (Eur. *Med.* 1282-9).[138] Dabei vereint die Ino-Episode aber auch noch Motive aus dem Actaeon- (die Jagd) und dem Pentheus-Mythos (den bacchantischen Wahn) in ein- und derselben Instanz und lässt somit alle drei bisherigen Tragödien in einer finalen kulminieren.[139]

4.5. Thebens Ende

Zuletzt kehrt der Erzähler nach Theben zurück und somit auch zu dessen Gründer Cadmus, der kurioserweise seit den düsteren Auspizien, kein Mensch könne vor seinem Tod glücklich genannt werden, nicht mehr in Erscheinung getreten ist – selbst dort, wo man aufgrund bekannter Vorbildtexte sein Auftreten erwartet hätte, ist er entweder gar nicht erwähnt oder durch eine andere Figur ersetzt worden.[140] Jetzt aber erfüllt sich die narratoriale Ankündigung

[137] Vgl. Rosati (2024a), 430.
[138] Vgl. hierzu die Ausführungen bei March (2003), 141-3. Siehe hierzu auch die Kapitel 6.1, 6.2 und 6.4.
[139] Insofern ist Otis (1966), 131, sicher recht zu geben, dass die Episode eine schreckliche Parodie auf die des Pentheus darstellt, allerdings ist diese Einschätzung zu kurz gegriffen: Das zentrale *modello-codice* teilt sich die Ino-Episode mit der der Semele, lässt aber Motive und Handlungselemente aus den anderen beiden vorherigen Episoden einfließen.
[140] Dies bezieht sich insbesondere auf die Pentheus-Episode, da in Eur. *Ba.* Kadmos einen prominenten Auftritt gleich zu Beginn hat, wo Ovid ihn ausspart und nur Tiresias zeigt, bzw. einer derjenigen ist, die sich am meisten bemühen, Pentheus von seiner Theomachie abzuraten, wohingegen Ovid an dieser Stelle nur Athamas namentlich nennt, vgl. Anm. 125.

vom Punkt seiner letzten Sichtung und Cadmus ist alles andere als ein glücklicher Mann. Die Überleitung vom Schicksal von Ino und Melicertes zurück zu Cadmus ist hierbei besonders kunstvoll: *Nescit Agenorides natam paruumque nepotem/aequoris esse deos* (4.563-4). Gleich das einleitende *nescit* betont die Unwissen- und -gewissheit, in der Cadmus sich befindet und evoziert dabei sofort das *nescit* am Ende der Pentheus-Episode, als Autonoe nicht weiß, wer Actaeon oder was aus ihm geworden ist – ebenso weiß Cadmus nicht, was aus Ino und Melicertes geworden ist. Zugleich aber verweist auch das Patronym *Agenorides* zurück auf den Anfang des gesamten Zyklus, als Agenor Cadmus ausgeschickt hat, um Europa zu finden, weil er selbst als *pater ignarus* (3.3) nicht wusste, wo seine Tochter oder was aus ihr geworden ist. Somit wird die komplette thebanische Episode von der *nescientia* bzw. *ignorantia* gerahmt und dieses Unwissen zum rahmenden Motiv, wohingegen die Sicht bzw. Blindheit das zentrale darstellt: Beide gemeinsam sind entscheidende Merkmale eines Dramas im Allgemeinen und der Tragödie im Speziellen, da ein Mangel an Wissen Anagnorisis und Peripetie zum einen überhaupt erst ermöglicht, zum anderen aber das Sehen einerseits auf einer Metaebene das konstituierende Merkmal eines Schauspiels generell darstellt, andererseits aber auch im Sinne eines Erkennens selbst für die Anagnorisis und damit die Lysis eines Bühnenstückes verantwortlich ist.

Auch das Motiv des Sehens spielt bei Rückkehr zu Cadmus wieder eine wichtige Rolle: Der nämlich ist *luctu serieque malorum/uictus et ostentis, quae plurima uiderat* (4.564-5). Die *series malorum* ist unzweifelhaft die Abfolge des Verderbens seiner Nachkommen, doch wesentlich interessanter sind die *ostenta, quae plurima uiderat*: Eine Verständnisschwierigkeit besteht darin, dass zum einen in der römischen Antike selbst keine exakte Definition für ein *ostentum* vorhanden war, zum anderen aber – und das ist hier von wesentlicher Bedeutung – verwendet Ovid diesen Begriff ausschließlich an dieser Stelle,[141] was ihm besondere Bedeutung verleiht. Nun ist er nicht zwingend positiv oder negativ besetzt, sondern bezeichnet im Prinzip alles, was „gezeigt" wird,[142] jedenfalls aber muss es sich dabei um etwas Außergewöhnliches bis Übernatürliches handeln.[143] Von diesen *ostenta* hatte Cadmus

[141] Zu beiden Eigenschaften vgl. Bömer (1972), 180.
[142] Vgl. Rosati (2024a), 435; Bömer (1972), 180.
[143] Vgl. *TLL* s.v. *ostendo*: Dort generell als Definition von *ostenta*: *praeter consuetudinem* und als Synonyme *monstra, portenta, miracula*. Zwei Hauptkategorien werden dabei unterschieden: (A) Eine religiöse, die sich auf übernatürliche Zeichen und Wunder bezieht, und (B) eine profane, die allgemein Un- bzw. Außergewöhnliches meint und sich auf Menschen oder Dinge beziehen kann.

offenbar einige gesehen (*plurima uiderat*). Zum einen ist dies nun sicher auf die wundersamen Dinge zu beziehen, die Cadmus bei seinem ersten Auftritt vor der Gründung Thebens widerfahren sind: Der Orakelspruch des Apollo; die Färse, die ihn zum Gründungsort Thebens geführt hat; der göttliche Hain; die heilige Schlange; die körperlose Stimme; die Aussaat der Sparten; Minerva, die vom Himmel herabsteigt; und der Brudermord der Sparten. Dies sind nun alles *ostenta* im Sinne von *monstra*: übernatürliche Ereignisse mit einer religiösen Dimension. Dem steht nun eine Interpretation von *ostenta* als Doppelung der *series malorum* gegenüber: Denn schon direkt nach der Tötung der Schlange wurde Cadmus ja von der körperlosen Stimme zum *spectator* gemacht[144] und ihm konsequent auch verboten, sich in den Kampf der Sparten nach dem Theatersimile einzumischen. Dann wurde Cadmus ganz aus der Handlung entfernt und fast metaleptisch zum Zuseher der folgenden Handlungen gemacht: Ihm wurde gewissermaßen das Schicksal seiner Nachfahren auf der Bühne als „thebanische Tetralogie" dargeboten, sodass diese die *ostenta* sind, *quae plurima uiderat*. Darum kann er auch von diesen wissen, obwohl er scheinbar gar nicht anwesend gewesen ist: Bei Actaeons „Verschwinden" kann er nicht dabei gewesen sein,[145] in der Pentheus-Episode glänzt er geradezu durch Abwesenheit,[146] und das Verderben von Ino und Athamas ereignet sich in Orchomenos, also weit genug von Theben entfernt, dass Cadmus es nicht mitbekommt: Ihr Schicksal kennt er sogar explizit nicht (*nescit Agenorides*). Erst jetzt, da die Darbietung vorbei ist, verlässt Cadmus das Theater[147] – als gebrochener Mann (*uictus*), da er im Gegensatz zu einem gewöhnlichen Theaterzuseher keinen Fiktionalitätsvertrag eingegangen ist, sondern „live und in Farbe" den Untergang seines eigenen Hauses beobachten muss, sodass er auch keine Distanz zum Bühnengeschehen wahren kann: So ist *luctu serieque malorum* zugleich auch als Hendyadoin „Abfolge von Tragödien" zu verstehen.

Während gewöhnliche Theaterbesucher den Untergang großer Helden auf der Bühne sehen und sich mit diesen identifizieren können,[148] erlebt Cadmus hierdurch am eigenen Leib die zentrale Wahrheit des *dictum Solonis*, das die Erzählerstimme zu Beginn der Tetralogie

[144] *quid, Agenore nate, peremptum/serpentem spectas? et tu spectabere serpens*, 3.97-8. Dazu s. oben.
[145] Dieses bzw. die Kenntnis von Actaeons Schicksal stellt ja schon am Ende der Pentheus-Episode eine sonstige Ungereimtheit dar, s.o. Kapitel 4.3.
[146] Vgl. Anm. 139.
[147] Wie zuvor schon am Ende der Episoden von Actaeon und Pentheus eine „Publikumsreaktion" geschildert worden ist.
[148] Eleos verlangt Identifikation und die großen Helden haben sich aus Konvention als passende Sujets entwickelt; vgl. Arist. *Poet.* 1454a16-36, ebenso Kapitel 1.1.3, Anm. 56.

programmatisch auf ihn bezieht, ja sogar metaleptisch an ihn persönlich richtet. So sieht er nicht nur mehrfach, dass niemand zurecht als glücklich zu bezeichnen ist, ehe man nicht sein Ende gesehen hat, sondern wird am Ende selbst ein glänzendes Beispiel für diesen Sinnspruch: Er verlässt Theben und wird wieder zum Exilanten (*exit/conditor urbe sua*, 4.565-6), womit er dort endet, wo er ursprünglich begonnen hat, und all sein vermeintliches Glück stellt sich als nur zeitweilig heraus. In seinem neuen Exil gelangt er nach einer längeren, nicht besonders zielgerichteten Reise mit seiner Gattin Harmonia – diese ist ihm als einziges Glück noch geblieben – nach Illyrien. Die Bezeichnung *longis erroribus actus* (4.566) für seine Reise spielt wiederum mit dem *error*: Was ihn treibt (*actus*) sind zum einen die *errores*, deren er auf der thebanischen Bühne mehrere zu sehen bekommen hat, zum anderen aber auch seine eigenen, die ihn überhaupt erst in seine Situation gebracht haben.[149] Denn als Cadmus in Illyrien ankommt, stellt er sich erstmals die Schuldfrage:

‚num sacer ille mea traiectus cuspide serpens‘,
Cadmus ait, ‚fuerat, tum cum Sidone profectus
uipereos sparsi per humum, noua semina dentes?
quem si cura deum tam certa uindicat ira,
ipse precor serpens in longam porrigar aluum.‘ (Ov. *Met.* 4.571-5)

‚War etwa die von meiner Lanze durchbohrte Schlange heilig‘,
sprach Cadmus, ‚als ich einst von Sidon aus aufgebrochen
die Schlangenzähne als unerhörte Saat in den Boden gesät habe?
Wenn die Götter diese nun mit so entschlossenem Zorn rächen,
bitte ich, selbst als Schlange am Bauch in die Länge gestreckt zu werden!‘

Hier stellt Cadmus einen Zusammenhang zwischen seiner Tötung der Schlange und seinem (erst viel später folgenden) Unglück her – allerdings einen zweifelnden, denn er beginnt seine Frage mit *num*, was grundsätzlich eine Frage kennzeichnet, deren erwartete Antwort „Nein“ ist: Sei es aus Unsicherheit/Zweifel oder generell, weil die Frage nur rhetorisch ist.[150] Cadmus erwartet also keinen ursächlichen Zusammenhang, was auch der Interpretation von Janan

[149] Dieser Vers stellt nun eine Antithese zu *orbe pererrato* (3.9) dar, das noch ganz und gar episch gewesen ist und diesen Doppelsinn nicht getragen hat, vgl. Anm. 9.
[150] *OLD s.v. num* 1 *(introducing questions where the possibility of a neg. answer is present in the speaker’s mind through anxiety, caution, incredulity, etc.) I suppose it is not possible that…?* und 3 *(introducing rhetorical questions where a neg. answer is demanded) Can it be said that…? (implying that it cannot)*.

(2004), 144, entspricht: „[W]e know no causal connection exists between the killing of Mars' serpent and Thebes' disasters."[151] Zu einem ähnlichen Schluss gelangt auch Wheeler (2000), der Cadmus' Erklärung des Untergangs seines Hauses unstimmig findet und diesen viel eher einem Ehestreit zwischen Iuppiter und Iuno zuschreibt, der letztlich für alle Beschwerden verantwortlich sei, derer sich Cadmus im Laufe seines Lebens als Gründer Thebens ausgesetzt gesehen hat.[152] Somit verfolgt Cadmus tatsächlich einen ähnlichen Gedankengang wie seine Interpreten und wird gerade *darin* von diesen missverstanden: Cadmus „weiß" ja selbst, dass eine solche Verbindung zumindest sehr unwahrscheinlich ist – immerhin hat er die Einzeltragödien persönlich gesehen. Um alle Zweifel auszuräumen, schickt Cadmus sogar noch ein Adynaton hinterher: Wenn es doch so wäre, wollte er auf der Stelle eine Schlange werden. Hierin zeigt sich besonders, dass Cadmus keinerlei Erinnerung an die Prophezeiung *et tu spectabere serpens* durch die körperlose Stimme hat, denn sonst wüsste er ja bereits, dass gerade dieser Wunsch *definitiv* erfüllt werden wird:[153] Und so wird Cadmus daraufhin sogleich in eine Schlange verwandelt und zitiert während seiner Verwandlung das Euripides-Fragment *TGF* 5.475, das gelegentlich Anlass zu der Vermutung gegeben hat, Euripides habe selbst eine Kadmos-Tragödie verfasst,[154] und mit dem er seine Gattin Harmonia auffordert, ihm noch die Hand zu reichen, *dumque aliquid superest de me […]/dum manus est* (4.584-5), woraufhin er vollständig zur Schlange wird. Harmonia beklagt das Schicksal ihres Gatten, nennt ihn zuletzt *infelix* (591) – ein wiederkehrendes Motiv nach vollendeter Metabasis – und fragt daraufhin

[151] Ein Punkt, den Janan auch später noch weiter ausführt: „[…] juxtaposing the killing and the prophecy, insofar as their proximity insinuates a causal connection between Cadmus' augured transformation and the serpent's death. Most commentators do not even attempt to articulate a just relation between the punishment and Cadmus' actions.", Janan (2009), 74-5.

[152] Vgl. Wheeler (2000), 96-7: „He goes into exile to escape his bad fortune […], but later realizes that he suffers for the sacrilege of having killed the sacred serpent […]. Ironically, Cadmus's [sic] explanation for his own suffering is at odds with the audience's own experience of the narrative. Cadmus does not know that the source of his troubles can be traced back to the domestic quarrels of Jupiter and Juno."

[153] Dies bekräftigt unter anderem die Qualifikation der Stimme als metaleptische Erzählerstimme, die Cadmus kurz aus der Handlung „herausnimmt": Diegetisch weiß Cadmus später nichts mehr von der ironischen Bemerkung, die sein Erzähler gemacht hat.

[154] Hierzu vgl. die Ausführungen bei Rosati (2024a), 434. Es ist unwahrscheinlich, dass es eine solche Tragödie gegeben hat: Möglicherweise stellt das Fragment einen Auszug aus einer *Kekrops*-Tragödie (oder *Erechtheus*, vgl. Wilamowitz (1880), 141, Anm. 63) dar, vgl. hierzu Forbes Irving (1990), 310-2. Beeinsprucht werden sollte die Bemerkung bei Rosati, dass die Verwandlung des Cadmus „according to Hor. *Ars P.* 187, was not foreign to the tragic stage." An dieser Stelle spricht Horaz davon, welche Dinge auf der Bühne zu vermeiden sind und zählt drei Begebenheiten auf, die in deren griechischen Vorbildern *nicht* gezeigt wurden: Es ist unwahrscheinlich, dass er sich ausgerechnet bei Cadmus auf Tragödien beziehen sollte, in denen das durchaus der Fall gewesen ist. Vgl. dazu auch Brink (1971), 248. Unzweifelhaft ist aber, dass Ovid sich an dieser Stelle an *TGF* 5.475 orientiert: Die Wortwahl ist beinahe ident.

trotzig-herausfordernd[155] die Götter: *cur non/me quoque, caelestes, in eandem uertitis anguem?* (4.593-4) Die zögern nicht lange und kommen auch diesem „Wunsch" sogleich nach, sodass auch Harmonia in eine Schlange verwandelt wird und sich ihrem Gatten anschließen kann. Ihr gemeinsames Gefolge, das die Szene beobachtet, bleibt von dieser schockiert zurück (*quisquis adest (aderant comites) terretur*, 4.598), doch die beiden Verwandelten liebkosen einander und verschwinden als *placidi […] dracones* (4.603), die Menschen weder scheuen noch ihnen Leid zufügen, ins nahe Gebüsch.

Es bleibt zuletzt noch die Frage nach dem Grund der Verwandlung bzw. Cadmus' Schuld (daran), wobei die Unsicherheit bzw. Unwissenheit der Figuren dieselbe des Publikums reflektiert, dem der Erzähler konstant eine eindeutige Einordnung verweigert oder zumindest erschwert: So hat Cadmus ja selbst nicht geglaubt, dass seine Tötung der Schlange etwas mit seiner Verwandlung zu tun haben könnte, was sich allerdings als Irrtum erwiesen hat – sein Adynaton hat sich erfüllt und stellt somit einen Zusammenfall von Peripetie und Anagnorisis dar, denn in seinem Bestreben, eine unmögliche Erklärung auszuräumen, hat er erreicht, deren „Wahrheit" zu erkennen und seinen Fehler einzusehen. Was aber war der Fehler? Es war sicher keine Ungerechtigkeit seinerseits, die Schlange zu töten, und er konnte nicht mit Sicherheit wissen, dass diese ein dem Mars heiliges Tier ist:[156] Seine Gefährten zu rächen zeichnet ihn zudem eher als noblen Charakter aus. Allerdings stellt es gerade im Kontext der thebanischen Tragödien (bzw. generell der Götterwelt in *Met.*) einen fundamentalen Irrtum dar, auch nur ein noch so geringes Maß an *Fairness* seitens der Götter vorauszusetzen: Diesen ist in der Regel völlig einerlei, wer tatsächlich für eine Untat verantwortlich ist oder ob überhaupt eine vorliegt – sobald sie sich selbst gekränkt sehen, holen sie zur Vergeltung aus. Gerade darin besteht die zentrale Thematik von *error, crimen* und *scelus* in Ovids Theben: Keine:r der Protagonist:innen hat als vorsätzlich schlechter Mensch eine vorsätzlich schlechte Tat begangen; sie alle haben

[155] Rosati (2024a), 438, sieht darin eine „*iuncta metamorphosis*" und vergleicht sie mit Philemon und Baucis sowie Ceyx und Alcyone. Ich halte Bömers (1972), 184, Deutung für näherliegend, dass hier kein allzu kitschiges Bild „eines weinenden Halbdrachen" gezeichnet und die Szene nicht als „romantisch-rührselige Geschichte" verstanden werden sollte.

[156] Gegenteilig argumentiert Glenn (1986), 30-32, laut dem Cadmus es versäumt habe, aus der Größe der Schlange und der Beschaffenheit des Hains deren Heiligkeit zu schließen. Gemäß Janan (2009), 75, Anm. 39, ist er der einzige Kommentator, der diesen Standpunkt vertritt (und damit falsch liegt): Die wenig schmeichelhafte Rezension von Fantham (1989) bzw. die etwas wohlmeinendere, aber keineswegs positiv ausfallende von Nagle (1988) weisen Glenns Ausführungen in Bausch und Bogen als amateurhaft und dilettantisch zurück, und so schließe auch ich mich an, dass das keine ausreichende Begründung für einen *(bedingten) Vorsatz* oder zumindest *grobe Fahrlässigkeit* des Cadmus darstellt.

im Bestreben, Gutes zu tun,[157] einen Fehler gemacht, da sie dadurch den Zorn einer Gottheit erregt und somit ihr eigenes Verderben besiegelt haben (freilich in gradueller Unterscheidung ihrer konkreten Schuldfähigkeit).[158] Nun ist es allerdings so, dass ausgerechnet Mars ironischerweise nicht zum Rächer seiner Schlange wird, und das kann er auch gar nicht: Denn auf der dramatischen Bühne hat ein epischer *Mars Ultor*, den sich die Augustus-Parodie Pentheus so sehnlich herbeiwünscht, nichts verloren. Noch auch muss er es: Zu jedem Zeitpunkt liegt bereits eine viel immanentere Kränkung einer anderen Gottheit (bei Diana und Pentheus) vor – oder ein genereller Hass wie der seiner Mutter Iuno. Mars wird im ovidischen Theben-Zyklus als absolut passive Gottheit aus dem Narrativ verbannt, denn Theben ist nicht der literarische Ort für Epik, sondern Dramatik.

Cadmus wird also für seine Tötung der Schlange selbst zur Schlange und Harmonia wird mit ihm verwandelt. Doch darin eine Strafe zu sehen, wäre verfehlt: Die Strafe war der Untergang seines Hauses bzw. diesem zusehen zu müssen. Die Verwandlung in eine Schlange stellt lediglich die göttliche „Bestätigung" dafür dar. Dies zeigt sich auch im Ergebnis der Verwandlung. Während Io oder Callisto ihre Verwandlungen als Mühsal erlebt haben, gilt dies keineswegs für Cadmus und Harmonia: Die nämlich können als *placidi dracones* erstmals ein sorgenfreies, erfülltes Leben vereint genießen – und werden somit zur Rehabilitation des kopulierenden Schlangenpaares, das Tiresias gestört hat. Bei diesem stand gerade die Trennung von Mann und Frau im Vordergrund, sowohl konkret durch die Trennung der Schlangen als auch abstrakt durch den binären Geschlechtswechsel des Tiresias – er kann zwar beide Geschlechter haben, aber nicht beide *zugleich*.[159] Somit ist die Verwandlung zweifellos nicht als Strafe zu sehen: Weder bestand zu dem Zeitpunkt noch eine Notwendigkeit zur Bestrafung (Cadmus' war ja schon im vollendeten Unglück) noch ist die Verwandlung als Strafe qualifiziert.

Nicht expliziert wird – wie bereits bei der körperlosen Stimme, die die Verwandlung ankündigt – die Gottheit, die sie bewirkt, worin Janan „pure malice" erkennen will: Dies ergibt sich allerdings aus dem Missverständnis, dass dieses „*numen* doubly wrongs humans by letting

[157] Selbst – oder sogar besonders – Pentheus war ja davon überzeugt, in seinem „queer jingoism" (Janan (2004), 132) nur das Beste für Theben zu wollen und es aus seiner vermeintlichen Korruption und Dekadenz herauszuführen.
[158] Dies findet auch sein Vorbild in attischen Tragödien wie Aesch. *PV* oder Eur. *Her.,* vgl. oben Kapitel 4.4 und bes. Anm. 126 und 127.
[159] Vgl. Janan (2009), 220-1.

them believe their animal transformations were caused by their own guilt."[160] Es sind ja nun nicht die Verwandlungen, die von der Schuld abhängen. Insofern ist vielmehr anzunehmen, dass die Verwandlung aufgrund ihres positiven Effekts die Entrückung des Königspaares in die elysischen Gefilde vorwegnimmt, wie sie in Eur. *Ba.* 1333 bzw. 1338-9 angekündigt ist und durch Ares bzw. Zeus erfolgt.[161] Letztlich ist es aber für ihr Schicksal auch völlig einerlei, welche konkrete Gottheit dafür verantwortlich zeichnet: Eine letzte Ehrung erhalten die beiden noch durch die Stiftung mehrerer Tempel durch ihren Enkel Bacchus, nachdem dieser erfolgreich Indien erobert hat (4.604-6). Und hierin zeigt sich zum Schluss noch der kunstvoll nahtlose Übergang zurück zum Epos, indem der Theatergott Bacchus einen Eroberungsfeldzug unternimmt, der zu Perseus überleitet, dessen epischer Kampf gegen das Seeungeheuer das vierte Buch beschließt.

[160] Janan (2009), 222.

[161] Es ist insofern denkbar, dass Mars oder Iuppiter bestätigend gegenüber Cadmus' „self-indicting wager with the gods" (Janan (2004), 143) tätig wird. Oder aber die Verwandlung erfolgt erneut – wie schon deren Ankündigung – metaleptisch durch den Erzähler.

5. Thebae mutatae

Das Haus des Cadmus ist vollständig untergangen, nur Bacchus ist als „einziger Überlebender" übriggeblieben: Zumindest als einziger, der am Ende nicht geschlagen und im Unglück zurückgeblieben, sondern als Sieger hervorgegangen ist. Und nach einem langen epischen bis hymnischen Exkurs über das gesamte fünfte Buch hinweg, kehrt Ovid im sechsten Buch der *Met.* schließlich erneut nach Theben zurück: Nachdem Arachne Minerva herausgefordert hat und von dieser zur Strafe in eine Spinne verwandelt worden ist, erzittern ganz Lydien und Phrygien aufgrund dieses von der Göttin statuierten Exempels (Ov. *Met.* 6.146-7), was auch Niobe Respekt einflößen sollte, kannte diese doch Arachne, als sie noch als Königstochter des Tantalus in Lydien lebte, ehe sie Amphion,[1] den König von Theben, heiratete und somit selbst zur Königin avancierte: Durch diese Überleitung gelingt es Ovid in besonders eleganter Weise,[2] die lokale Verortung des Niobe-Mythos (nach alter Tradition in Kleinasien) mit der durch die attische Tragödie[3] populär gemachten in Theben zu kombinieren, ohne dabei einen Bruch zu erzeugen.[4] Nach einem längeren epischen Intermezzo richtet sich der Blick somit wieder nach Theben „and the marriage bond with Amphion […] makes her [sc. Niobe's] misfortune a continuation of the Theban cycle and of the disasters of Cadmus' family […]. The tragedy that has Niobe as a protagonist and main victim is actually a tragedy of Thebes, the tragic city *par excellence*."[5] Diese „Fortsetzung" bzw. dieser letzte spektakuläre Höhepunkt von Theben als tragischem Schauplatz schlechthin vor dem mythisch-chronologischen Beginn des Ödipus-Mythos stellt den Ausgangspunkt dieses Kapitels dar, das zum einen diesen Zyklus abschließen soll, zum anderen aber als „Epilog" einige Narrative behandelt, die frappierende Ähnlichkeiten

[1] Nach dem Tod des Pentheus war das Königsamt in Theben vakant: Hier kommt nun implizit auch in *Met.* der „geheime" weitere Familienzweig der Labdakiden ins Spiel, denn nach Pentheus wurde Polydoros, der einzige Sohn des Cadmus, König, dessen Sohn Labdakos war. Die weitere Thronfolge ist je nach Mythenquelle stark verschieden, jedenfalls aber machte spätestens Euripides in seiner *Antiope* die Protagonistin zur Tochter des Nykteus und somit Tante des Labdakos. Während der interimistischen Herrschaft des Lykos rächen Antiopes Söhne Amphion und Zethos ihre Mutter, die von der Königin Dirke gequält wird, stürzen Lykos und Amphion wird selbst König (die Handlung von Eur. *Antiope* ist bei Hygin *fab.* 8 zusammengefasst; für eine ausführliche Besprechung vgl. Wright (2019), 157-60). Nach Amphion wird Laios König von Theben, wodurch Ovid erneut eine allzu große explizite Nähe zu Ödipus vermeidet (vgl. Kapitel 4, Anm. 3).

[2] Die Einschätzung Bömers (1976), 53, Ovid habe in diesen Versen „einige Mühe, zeitliche und räumliche Unterschiede auszugleichen" ist meines Erachtens nicht nachvollziehbar.

[3] Zur Gestaltung des Mythos bei Aischylos und Sophokles, vgl. Otis (1966), 375-6.

[4] Vgl. zur Genese des Mythos bzw. den Einfluss der Tragödie auf die Verlegung nach Theben Rosati (2024c), 626-7.

[5] Rosati (2024c), 628.

zu den thebanischen haben bzw. ohne diese kaum verstanden werden können. Zu Beginn aber soll zunächst mit dem Niobe-Mythos der große thebanische Zyklus abgeschlossen werden.

5.1. Niobe

Schon bei ihrer ersten Erwähnung in *Met.* bietet sich Niobe hervorragend als tragische Protagonistin an:[6]

multa dabant animos; sed enim nec coniugis artes
nec genus amborum magnique potentia regni
sic placuere illi, quamuis ea cuncta placerent,
ut sua progenies; (Ov. *Met.* 6.152-5)

Vieles machte sie hochmütig; doch weder die Kunstfertigkeit ihres Gatten
noch die Abkunft und Macht eines gewaltigen Königs, die beide besaßen,
gefielen ihr so sehr – wiewohl ihr natürlich all dies gefiel –
wie ihre eigenen Kinder;

Nicht nur wird Niobe gleich zu Beginn als besonders hochmütig charakterisiert, auch ihre Lebensumstände qualifizieren sie sofort als perfekte Tragödienfigur: Sie besitzt alle subjektiven und objektiven Qualifikationen, um die maximale Fallhöhe zu gewährleisten. Eine gewisse Ähnlichkeit besteht in der Auflistung ihrer Qualitäten mit der des Cadmus:[7] Auch von ihm wird zunächst die königliche Herrschaft und die göttliche Besonderheit und Abkunft der Gattin betont (*huc adde genus de coniuge tanta*, 3.133), als Sahnehäubchen allerdings zuletzt die Nachkommenschaft präsentiert, die das Glück vollendet (*tot natos natasque et, pignora cara, nepotes*, 3.134). Wenig überraschend ist daher, dass es von Niobe gleich im Folgevers heißt: *et felicissima matrum/dicta foret Niobe, si non sibi uisa fuisset* (6.155-6). Diese Formulierung ist gleich in mehrfacher Hinsicht äußerst bemerkenswert:

[6] Was allein nicht zwingend das Verdienst Ovids, sondern trivial in ihrem Mythos angelegt ist, wie Wright (2019), 46, richtig beobachtet: „The emotional power of the myth would have made it a rich subject for dramatic exploitation, though only Aeschylus and Sophocles seem to have put it on stage." Die Inszenierung durch Aischylos dürfte erst nach dem Tod der Kinder eingesetzt haben (vgl. Wright (2019), 47, 105 & 262-6), die des Sophokles deren Tötung jedoch gezeigt haben. Möglicherweise waren die sich aus dieser Menge an Figuren ergebenden Schwierigkeiten für andere Dramaturgen abschreckend, sich nicht an den Stoff heranzuwagen.

[7] Zu Parallelen zwischen der Charakterisierung von Cadmus und Niobe hinsichtlich ihres „Familienglücks" vgl. auch Rosati (2024c), 632.

1. Das Enjambement ist geschickt so konstruiert, dass in Vers 155 noch der Eindruck beim Publikum entsteht, Niobe sei tatsächlich die glücklichste aller Mütter gewesen – was sie auch war, allerdings nicht geblieben ist; dies kommt durch die „überraschende" Wendung durch den Folgevers 156 hervorragend zur Geltung. Die explizite Betonung der Glückseligkeit des Protagonisten bzw. der Protagonistin mittels *felix* (bzw. hier sogar noch superlativisch übersteigert *felicissima*) als tragisches Motiv zu Beginn der Episode ist bereits aus den vorhergehenden thebanischen Episoden bekannt.
2. Die vergleichbare Konstruktion einer solchen Betonung mit einer deutlichen Einschränkung im Folgevers, wie sie schon bei Cadmus in 3.135b-7 schon zu lesen gewesen ist, evoziert unweigerlich das *dictum Solonis*, das auf den drohenden Verlust dieser Glückseligkeit und den Untergang ihres Hauses hinweist: Niobe hätte man als die *felicissima matrum* bezeichnen können, wenn man nicht auf das Ende sähe, an dem sie ihr Glück durch ihren eigenen Fehler zunichtegemacht hat. Das wird kunstvoll metaliterarisch durch das Enjambement verstärkt: Man könnte Niobe für die glücklichste Mutter halten, wenn man das Ende des Satzes nicht abwartet. Im krassen Gegensatz werden gegen Ende der Episode dann erneut die ebenso bereits bekannten *miseranda* (6.276) und *misera* (6.284) erscheinen.[8]
3. Zuletzt ist der Formulierung der Einschränkungen *si non sibi uisa fuisset* in Vers 156 noch besonderes Augenmerk zu schenken: Diese nämlich ruft Echos von Narcissus (und in dessen direkter Folge Ödipus) in Erinnerung,[9] der ebenfalls lange glücklich gelebt hätte, *si se non nouerit* (3.348).[10] Niobes Vergehen besteht also darin, dass es ihr nicht gereicht hat, nur von anderen als die *felicissima matrum* wahrgenommen zu werden (*dicta foret*), sondern sie sich stattdessen auch selbst als solche sehen musste. Aus diesem übersteigerten Selbstbewusstsein ergibt sich in weiterer Folge ironischerweise

[8] Vgl. hierzu Bömer (1976), 55-6. Dort auch ausführlicher zu den „Glücklichpreisungen", ebenso Bömer (1972), 288. Eine knappere Gegenüberstellung von Niobes Glück und Unglück in nur einem Vers findet sich bei Ov. *Pont.* 1.2.29: *felicem Nioben, quamuis tot funera uidit*.

[9] Vgl. die Argumentation bei Gildenhard/Zissos (2000), hier insbesodere 132-3. Mit Narcissus verbindet Niobe dabei auch die Dichotomie von (übertriebener) Selbstverliebtheit und Selbsterkenntnis.

[10] Rosati (2024c), 632: „cf. also Narcissus' anticipation of his fate at 3.346-8, where the cause of his ruin is a similar, distorted ‚sense of self' (*si se non nouerit*)." Etwas unverständlich hingegen der anschließende Vergleich mit Ceres, „the mother and *dea fertilis* (5.642), who is so prominent in the preceding book." Die Adjektive *fertilis* und *felix* sind zwar bedeutungsverwandt, aber nicht ident, und auch sonst haben die beiden Mutterfiguren wenig gemein – insbesondere kurios ist der Vergleich Niobes mit einer Göttin, der in Buch 6 ja gerade als *nicht* gerechtfertigt gezeigt wird.

der Verlust ihrer *felicitas*, die sie bewahrt hätte, wenn sie ihr nicht so wichtig gewesen wäre.

Speziell die Ähnlichkeit zu Soph. *OT* ergibt sich zudem nicht nur transitiv über das Schicksal des Narcissus, sondern kommt insbesondere in den folgenden Versen noch einmal sehr explizit zur Geltung: Denn während bei Narcissus und Oidipous T(e)iresias derjenige ist, der zu Beginn die Umstände ihres Untergangs prophezeit, tritt hier nun *sata Tiresia uenturi praescia Manto* auf (6.157) und fordert die Bürgerinnen Thebens zu einer kultischen Verehrung der Latona auf: Nicht allein die Handlung verweist auf den Beginn der Pentheus-Episode, auch der Aufruf *Ismenides* (6.159) deutet auf deren Ende im Schlussvers des dritten Buches der *Met.* (3.733).[11] Alle Thebanerinnen folgen dem Aufruf der Seherin, die *uenturi praescia* ist, bis auf Niobe: Hierin könnte man eine gleichsam metaleptische tragische Ironie erkennen, da Mantos *praescientia*, über die in der Regel in der Tragödie auch das Publikum verfügt,[12] in direktem Gegensatz zu Niobes *inscientia*[13] steht – Niobe kennt ihr eigenes Ende nicht und läuft daher ins Verderben, wohingegen Manto sich über dieses bereits im Klaren befindet.[14] Da ihr dieses Wissen fehlt, lässt sich die Königin zu ihrer Hybris hinreißen, die sich bereits in ihrem ersten persönlichen Auftritt an ihrem gesamten Habitus erzeigt:

Ecce uenit comitum Niobe celeberrima turba
uestibus intexto Phrygiis spectabilis auro
et, quantum ira sinit, formosa; (Ov. *Met.* 6.165-7)

Da tritt Niobe auf, umgeben von der Schar ihrer Hofdamen,
auffallend durch ihr phrygisches goldbesticktes
Gewand und schön, soweit es der Zorn zulässt.

[11] Bömer (1976), 56: „Die Tochter des Tiresias erscheint in der Niobe-Sage zuerst hier bei Ovid, später z.B. Sen. Ag. 322. Ihre Warnung hat eine deutliche Parallele in der Warnung ihres Vaters an den Gottesverächter Pentheus." Auch Rosati (2024c), 632, sieht eine deutliche Parallele zur Pentheus-Episode, zieht aber auch Vergleiche mit den Töchtern des Minyas, da es auch hier Frauen sind, die sich der neuen Gottheit widersetzen – ein Vergleich, der nicht ganz angebracht ist, da deren „obstinate refusal", Bacchus zu verehren, aus Frömmigkeit der Minerva gegenüber resultiert, wohingegen Niobes Verhalten tatsächlich nur „recklessly proud" ist. Besser ist hier der Vergleich mit der vorangehenden Arachne-Episode, wie ihn Feldherr (2004), 132-3, anstellt.

[12] Die Stoffe der Tragödie sind ja in den allermeisten Fällen wohlbekannt, vgl. der Abschnitt aus der verlorenen *Poiesis* des Antiphanes *CAF* 11.191.4-8 (vgl. Einleitung, Anm. 37) oder Arist. *Poet.* 1451b15-19 und 1453a10-12.

[13] Zur Bedeutung von Wissen/Nichtwissen bzw. Sehen/Nicht-Sehen im thebanischen Zyklus vgl. Kapitel 4 insgesamt, bes. Kapitel 4.5. Das sich aus dem Sehen ergebende Wissen drückt sich auch in der proto-indo-europäischen Wurzel *weyd- aus, die zugleich das lat. *uideo* und das griech. οἶδα und zuletzt auch das deutsche *Wissen* hervorgebracht hat.

[14] Zur metaleptischen Rolle der Manto vgl. Feldherr (2004), 132 und 144.

Bereits die anfängliche Formulierung *ecce uenit* evoziert unmittelbar die Tragödie: „this standard ‚tragic' phrase […] marks Niobe's triumphal entry onto the scene, the main figure of the looming tragedy […]."[15] Doch auch ihre Begleitung – die *turba comitum* – ruft eindrücklich den Einzug des Chors in Erinnerung, ja sogar die Wortwahl erinnert stark an den Einzug der Diana in der Callisto-Episode *Ecce suo comitata choro Dictynna per altum/Maenalon ingrediens* (2.441-2).[16] Anders als Diana im zweiten Buch ist Niobe hier jedoch keinesfalls als Chorführerin zu missverstehen: Ihre Kleidung legt eindeutig fest, dass es sich um eine tragische Hauptrolle handeln muss, tritt sie doch gleichsam im (theatralischen) Krönungsornat auf.[17] Diese Gewandung mit der besonderen Betonung kleinasiatischer Provenienz hat Andrew Feldherr als Parallelen zu fernöstlichen Königinnen wie Kleopatra und insbesondere Dido aus Vergils *Aeneis* gesehen,[18] deren letztere häufig selbst als tragische Figur verstanden wird.[19] Zuletzt aber ist es ihre durch ihren Zorn getrübte Schönheit, die sie in die Tradition ihrer Vorgängerfiguren bei Ovid stellt: Schönheit, insbesondere getrübte, ist das zentrale Motiv des Narcissus-Mythos, an dem er letztlich sein Ende findet. Der Zorn hingegen, der Niobes Schönheit beeinträchtigt,[20] hat sein Vorbild in Pentheus, dessen *ira*[21] ursächlich für seine Akrasia ist, durch die er letztlich an sein Verderben gebunden ist. Und nicht allein die *ira* verbindet Niobe mit Pentheus, auch der Beginn ihrer folgenden Ansprache an ihre Untertanen ist teilweise wortgleich mit derselben des Pentheus, die auch inhaltlich dieselbe Absicht verfolgt, nämlich eine Schelte für die Verehrung einer Gottheit, die in den Augen des Redners bzw. der Rednerin derselben unwürdig ist:

‚quis furor auditos' inquit ‚praeponere uisis
caelestes? aut cur colitur Latona per aras,

[15] Rosati (2024c), 633. Hier finden sich auch noch Vergleiche zu Philomela (6.451) (siehe Kapitel 6.2) und zuvor Ocyroe (2.635). Vgl. auch die Ausführungen zu dieser Formulierung bei Timpanaro (1994), 288.
[16] Siehe Kapitel 2.3.
[17] Vgl. hierzu den Habitus der Allegorie der Tragödie in Ov. *Am.* 3.1. Diese trägt anstelle von *uestibus Phrygiis* vielmehr einen *Lydius cothurnus* – die Vermischung von Lydien und Phrygien ist in der Niobe-Episode in *Met.* 6 allgegenwärtig und unterstreicht den kleinasiatischen Prunk, wie er sich in Theaterkostümen findet. Siehe zum Theaterkostüm in *Met.* und entsprechender Literatur dazu Kapitel 3, Anm. 25.
[18] Vgl. Feldherr (2004), 126-8. Dort zu näheren Ausführungen auch hinsichtlich einer Verbindung zu Caesar und Augustus. Siehe auch den älteren Beitrag von Schmitzer (1990), 244-9, zu den Parallelen zwischen Niobe und Kleopatra, auf die sich Feldherr teilweise stützt, sie aber zum Teil auch zurückweist oder erweitert: Schmitzer beschäftigt sich jedoch in erster Linie mit realienkundlichen Darstellungen und deren politischen Implikationen, weniger mit der literarischen Dimension dieser Charakterisierung.
[19] So u.a. Hardie (2019), 336-7, der Dido u.a. mit Phaidra aus Eur. *HS* und der eponymen Protagonistin aus Eur. *Med.* vergleicht. Ebenso schon Moles (1984) & (1987); Panoussi (2009), 182-97; und Kern (2015).
[20] Vgl. Bömer (1976), 58, mit einem Hinweis auf Ov. *Ars. Am.* 3.501-4, wo Zorn als entstellend dargestellt wird.
[21] Vgl. Ov. *Met.* 3.577, 693 und 707 zu *ira* in Verbindung mit Pentheus. Siehe auch Kapitel 4.3.

numen adhuc sine ture meum est? mihi Tantalus auctor,
cui licuit soli superorum tangere mensas.' (Ov. *Met.* 6.170-3)

‚Was für ein Irrsinn', sprach sie, ‚Götter, von denen man nur gehört hat,
den sichtbaren vorzuziehen! Oder wieso wird Latona an den Altären verehrt,
meine Göttlichkeit ist aber noch ohne Räucherwerk? Mein Vater ist Tantalus,
dem allein es vergönnt war, am Tisch der Götter zu sitzen.'

Schon die Anfangsworte *quis furor* finden sich in derselben Gestalt zu Beginn der Rede des Pentheus (*quis furor, anguigenae*; 3.531),[22] der ebenso auf eine Abkunft verweist, die die Verehrung einer neuen Gottheit – und insbesondere einer *solchen* – für unzulässig erklärt. Mehr noch als Pentheus, der stärker mit nationalistischen[23] Motiven befasst ist, stützt Niobe sich jedoch auf die genaue Herleitung ihrer eigenen Herkunft, die sie ironischerweise mit Tantalus beginnt,[24] der zwar ein Freund der Götter war und darum an ihrem Tisch speisen durfte, allerdings nur bis zu diesem Zeitpunkt als *felix* zu betrachten ist – denn bei genau dieser Gelegenheit ließ er sich zu einem Vergehen hinreißen, das ihn fürderhin als Theomachen bekannt gemacht hat. Dass Niobe ausgerechnet darauf verweist, aber darin kein Beispiel, sondern eine Rechtfertigung für ihren eigenen Fehler sieht, zeigt, wie stark auch ihre *ira* sie in den Zustand der Akrasia versetzt hat.[25] Die lange Rede, die einer Vorstellung ihrer eigenen Person dient, erinnert dabei – nebst den vergilischen und ovidischen Iuno-Reden – auch stark an einen euripideischen Prolog, ja sogar an einen solchen, in der sich gerade eine Gottheit selbst vorstellt und von ihrem Zorn über eine ungerechte Behandlung ihrerseits berichtet, wie bspw. Aphrodite in Eur. *HS* oder Dionysos in Eur. *Ba.* – ein weiterer Punkt, in dem Niobe sich

[22] Rosati (2024c), 633-4, weist zudem auf die spezifische Bedeutung von *furor* für Bürgerkrieg in der augusteischen Periode hin (*quis furor* findet sich außerdem schon in Verg. *Aen.* in der Schelte des Ascanius (5.670) und auch Laocoon (2.244) nennt die Trojaner *caeci furore*). Neben der wortgleichen Formulierung *quis furor* wird Niobe auch durch ihren Blick (erneut das Motiv des Sehens) an Pentheus gebunden, denn sie *oculos circumtulit alta superbos* (6.169) direkt vor ihrem eigenen Monolog, wohingegen jener den gebundenen Acoetes *oculis, quos ira tremendos/fecerat* (3.577-8) anblickt, ehe er diesen zu einem Monolog auffordert. Die blanke *ira* des Pentheus wird bei Niobe noch um *superbia* ergänzt.

[23] Zwar ist der Nationalismus ein neuzeitliches Konzept, allerdings ist ja gerade Pentheus von der *natio* im eigentlichen Wortsinn besessen. Janan (2004), 132, spricht von „the king's queer jingoism", wofür es keine adäquate deutsche Übersetzung gibt, allerdings auch von „nationalist rhetoric" (133), die auch Anderson (1997), 392 so benennt; Barchiesi (2024a3), 316, nennt Pentheus einen „patriotic and militaristic tyrant".

[24] Hierzu bemerkt Otis (1966), 148, Anm. 2, korrekt: „It is important to note that Ovid here ignores the tradition of Niobe's divine origin. Her claim to equality with Latona is represented solely as *hybris* of the worst sort (a mortal's claim to be a god). The ancestors of ll. 172. f. prove nothing."

[25] Bezeichnenderweise wird Latona in ihrer eigenen kurzen Rede an ihre Kinder Niobe dann mit dem Patronym *Tantalis* benennen, was sowohl in Einklang mit Niobes Selbstverständnis als Tochter des Tantalus als auch mit ihrer Wahrnehmung als Frevlerin ist, vgl. Bömer (1976), 67.

implizit und auch metaliterarisch mit einer Göttin gemein macht, obwohl sie in Ov. *Met.* nicht zu diesen gehört. Im Zuge ihrer Rede setzt Ovid sie nach der langen Auflistung ihrer eigenen Vorfahren[26] einmal explizit diegetisch[27] und einmal implizit metaliterarisch[28] mit Cadmus gleich und erklärt auch den Grund für ihre *superbia* (6.184), derer sie sich offensichtlich bewusst sein dürfte: Latona besitze im Gegensatz zu ihr, die eine reiche Königin ist und berühmte Vorfahren vorweisen kann, nur eine namenlose titanische Abkunft und sei außerdem eine Exilantin gewesen, die erst am Ende einer mühsamen Reise von Delos aufgenommen worden sei – dass diese Vorgeschichte auch Cadmus, mit dem sie sich wenige Verse zuvor noch verglichen hat, betrifft, verschweigt Niobe ebenso beredt wie das Ende ihres Vaters Tantalus. Schließlich vergleicht sie noch ihren eigenen Reichtum an Kindern mit der vergleichsweisen Armut der Latona (sie selbst hat je sieben Söhne und Töchter, Latona hingegen nur je ein Kind) und unterstreicht erneut ihre eigene Fallhöhe:

sum felix (quis enim neget hoc?) felixque manebo
(hoc quoque quis dubitet?): tutam me copia fecit.
maior sum quam cui possit Fortuna nocere,
multaque ut eripiat, multo mihi plura relinquet. (Ov. *Met.* 6.193-6)

Ich bin im Glück (Wer will das bestreiten?) und werde im Glück bleiben
(Und wer will das bezweifeln?): Der Überfluss hat mir Sicherheit verliehen.
Ich bin zu erhaben, als dass Fortuna mir schaden könnte:
Sowie sie mir viel nimmt, wird sie mir noch mehr übriglassen.

Niobe preist sich selbst glücklich und ist sogar überzeugt, für alle Zeiten glücklich bleiben zu können: Das aufmerksame Publikum wird sich hierin an das *dictum Solonis* erinnert fühlen, wonach niemandes Leben als glücklich zu preisen ist, ehe man nicht den letzten Tag gesehen hat. Hierin zeigt sich erneut Niobes ungemeine (und nur vermeintlich gerechtfertigte)

[26] Die betonte Abkunft von Iuppiter als sowohl Großvater als auch Schwiegervater sieht Feldherr (2004), 126, als „suggestion of Ptolemaic incest" und darin eine Parallele zu Kleopatra; die Herkunft von Atlas hingegen „brings a hint of that other African queen Dido."
[27] *me regia Cadmi/sub domina est*, 6.177-8a.
[28] *huc natas adice septem/et totidem iuuenes et mox generosque nurusque*, 6.182-3; eine Aussage, die unweigerlich *huc adde genus de coniuge tanta/tot natos natasque et, pignora cara, nepotes*, 3.133-4, evoziert. Insbesondere das *genus de coniuge tanta* ist eine Eigenschaft, die sie sich mit Cadmus teilt und sich dessen auch bewusst ist – durch ihren Gatten Amphion (der in der Geschichte auffallend abwesend ist: „[Ovid] all but eliminated Niobe's husband, Amphion", Otis (1966), 148) ist sie Königin von Theben, was sie in ihrer Rede auch explizit betont (6.178b-9).

Siegessicherheit, die in tragischer Ironie bereits ihren Irrtum – ihren *error* – vorwegnimmt, denn genau in der Überzeugung *tutam me copia fecit* täuscht sie sich: Fortuna wird ihr in der Tat nicht mehr übriglassen, als sie ihr nehmen wird, sondern ihr alle Kinder nehmen. Die Klausel *tutam me copia fecit* bzw. der darin bestehende Irrtum verweist wiederum auf die (paradoxe) Klage des Narcissus *inopem me copia fecit* (3.466): Denn genau wie Narcissus wird Niobe am Ende nicht etwa *tuta* sein, sondern vielmehr *inops* und das trotz ihrer zuvor genannten *immensae […] opes* (6.181), die ihr auch dann nichts mehr helfen werden, wenn ihr größter Schatz dahingerafft sein wird. Mit einem Aufruf, anstelle der Latona vielmehr sie selbst zu verehren, beendet Niobe ihren Monolog, dem die Anwesenden nur insofern nachkommen, als sie die offene Verehrung der Göttin einstellen und sich darauf beschränken, dieser *tacito […] murmure* nachzukommen. Damit endet der erste von drei „Akten", der den Auftakt der Episode bildet.[29]

Der zweite beginnt mit einer suasorischen[30] Rede der Latona an ihre Kinder, in der sie diesen ihr Leid klagt und sie letztlich dazu auffordert, nicht nur in ihrem (Latonas) sondern auch ihrem eigenen Interesse Rache an Niobe zu nehmen, da diese durch den Spott über Latonas relative Kinderarmut nicht nur diese, sondern auch die beiden Götter beleidigt habe. Doch ehe sie noch dazu übergehen kann, auf ihre Überzeugungsarbeit auch Bitten folgen zu lassen, unterbricht ihr Sohn sie mit den zustimmenden Worten: *‚desine!' Phoebus ait, ‚poenae mora longa querella est!'* (6.215), was nicht zuletzt eine Reflexion der Szene darstellt, in der Iuno die Furie Tisiphone um Hilfe bittet, in ihrem Namen als Rächerin an Ino (und Athamas) aufzutreten, und von dieser ebenso zur Antwort erhält *‚non longis opus est ambagibus'* (4.476), woraufhin diese sich *nec mora* (4.481) zur Ausführung ihres Auftrages aufmacht.[31] Ebenso brechen auch Phoebus und seine Schwester unversehens nach Theben auf, um dort Niobe ihrer „gerechten Strafe" zuzuführen – deren Art hat sie bereits selbst dadurch bestimmt,

[29] Otis (1966), 146-52, spricht mehrmals von „acts": Auch wenn er bemüht ist, in seinem Werk „Ovid as an epic poet" zu qualifizieren (so auch der Titel), kann auch er nicht umhin, die betont tragischen Elemente der Gestaltung zu bemerken und sogar zu unterstreichen: So teilt er auch das gesamte Narrativ „into three distinct parts: (1) The Haughty Mother (VI, 146-203); (2) The Killing of the Sons (204-66); (3) The Killing of the Daughters and Niobe's Metamorphosis (267-312)", wobei er betont: „The first shows the crime […]; the second, the punishment; the third, the *pathos* of Niobe" und am Ende davon spricht, dass es sich um „the last phase of the last act" handelt.

[30] Nach der panegyrischen Rede der Niobe auf sich selbst (vgl. Rosati (2024c), 634), lässt Ovid durch Latona hier eine Suasorie folgen, die „cleverly constructed on a rhetorical level" ist (Rosati (2024c), 639). Zum Verhältnis von Ovid zur Rhetorik allgemein, vgl. Higham (1958); Auhagen (2007), zu Suasorien bes. 415-6; ebenso Fantham (2009). Ovids „theatralischer" Gebrauch der Rhetorik wird eingehend von Curley (2013), 135-76, besonders an den Beispielen von Medea, Hecabe und Heracles besprochen.

[31] Siehe hierzu die Ausführungen in Kapitel 4.4.

dass sie sich in vermeintlicher Sicherheit gewogen hat: Doch gerade durch die Nähe zu Iunos Rache an Ino problematisiert Ovid die „Gerechtigkeit" der Strafe für Niobe. Apollo jedenfalls schreitet direkt zur Tat, um die sieben Söhne am Feld vor den Toren Thebens zu töten, was in narratorialer Rede erzählt wird und damit einem Botenbericht ähnelt, wodurch es Anklänge an bspw. den Bericht aus Aesch. *Sept.* (375-652) zulässt, wo der Bote von der Aufstellung der Sieben gegen Theben an den jeweiligen sieben Toren berichtet. Wodurch sich allerdings der Bericht Ovids besonders auszeichnet, ist zum einen die Variation des siebenfach wiederholten Themas der Tötung (nur Phaedimus und Tantalus sterben auf dieselbe Art, was allerdings daran liegt, dass sie sich gerade im Ringkampf befinden, und den Effekt hat, dass sie besonders kreativ gemeinsam durch nur einen Pfeil getötet werden), zum anderen vor allem die betonte Geschwindigkeit des Vorgangs: Alle sieben Söhne sind tot, ehe sie noch mitbekommen, was überhaupt vor sich geht:[32] Allein Ilioneus hat als letzter noch die Gelegenheit, ein Gebet zu sprechen, durch welches zwar Phoebus *motus erat*, allerdings zu spät, sodass *iam reuocabile telum/non fuit* (6.264-5). Der Tod dieses letzten Sohnes beschließt somit den zweiten Großabschnitt der Erzählung.

Anschließend wird der Blick wieder auf Niobe gerichtet, die sich nun keineswegs mehr in ihrem vollendeten Glück befindet, sondern vielmehr in tiefer Trauer über ihren Verlust – zu dem ihrer Söhne kommt nämlich noch ein weiterer hinzu: Der ihres Gatten Amphion, welcher aus Trauer über den Tod all seiner Söhne Selbstmord begangen hat. Niobe selbst ist zwar tief getroffen, unterscheidet sich nun vorerst merklich von ihrem vorher noch hochmütigen Auftreten (*heu! quantum haec Niobe Niobe distabat ab illa*, 6.273) und wird als *miseranda uel hosti* (6.276) bezeichnet, doch neben dem mehrfach betonten *dolor*, der sie beherrscht,[33] wird sie nach wie vor von der *ira* getrieben. In ihrer Trauer wirft sie sich auf die Leichname ihrer Söhne und klagt Latona an, sie möge sich an ihrem Schmerz und ihrer Trauer laben und sich über ihren Sieg freuen. Doch als sie *uictrix* (6.284a) erwägt, kehrt der Zorn wieder zurück und Niobe stellt fest: *miserae mihi plura supersunt/quam tibi felici; post tot quoque funera uinco!* (6.284b-5) Ihre anfängliche Sicherheit kehrt zurück und sie ist überzeugt, dass sie selbst im Unglück noch glücklicher ist als Latona im Glück – hier wird besonders exemplarisch das

[32] Vgl. die sehr gute Beschreibung des Gesamtvorgangs bei Otis (1966), 149.

[33] Auch wenn ein Pathos der Niobe sicher nicht von der Hand zu weisen ist (welches Otis (1966), 148-50, eindrücklich hervorhebt), so bezieht sich der *dolor* vorerst nicht so sehr auf die Königin: Zuerst ist vom *populi dolor* die Rede, dann von dem des Amphion. Erst in ihrer eigenen Anklage gegen Latona bezieht Niobe *dolor* auf sich selbst.

Gegensatzpaar *miser-felix* gegenübergestellt. Der Tod all ihrer Söhne allein reicht zwar für Niobe, um sich selbst als *misera* zu sehen, nicht jedoch als weniger *felix* als Latona.

Die Strafe für die Wiederholung ihres Frevels lässt darauf nicht lange auf sich warten, denn kaum hat sie ihren trotzigen Spott gegenüber Latona ausgesprochen, beginnt die Tötung ihrer Töchter: *dixerat et sonuit contento neruus ab arco* (6.286). Diese wird jedoch weniger ausführlich geschildert und auch ohne die Nennung der Namen der einzelnen Töchter: Während die Söhne draußen auf dem Feld gefallen sind, werden die Töchter innerhalb des Palastes getötet – in beiden Fällen eine übliche Variante, Tötungen auf der Theaterbühne darzustellen bzw. gerade *nicht* darzustellen. Denn die Tode der Söhne werden wie im Botenbericht als außerhalb des Geschehens nacherzählt; die der Töchter ereignen sich im Haus (ähnlich wie die Ermordung von Aigisthos und Klytaimnestra in den diversen *Elektra*-Tragödien) und sind somit ebenfalls nicht auf der Bühne nachzuverfolgen, womit es Ovid nicht nur gelingt, im Gegensatz zu Sophokles, die Einheit von Raum und Zeit zu wahren,[34] sondern auch eine elegante Lösung für den „Massenmord" im Theater zu finden:[35] Diese ergibt sich dabei automatisch aus der Aufteilung der Söhne und Töchter an Orte, an denen sich junge Männer und Frauen „normalerweise" aufhalten sollen – wodurch Ovid unterstreicht, dass sich Niobes Kinder (im Gegensatz zu ihrer Mutter) ganz gewöhnlich sind und sich nichts zu Schulden kommen haben lassen, und damit das Unrecht der Rache betont, die unschuldige Opfer trifft. Niobe erhält dadurch außerdem die Chance, zumindest ihre Töchter zu retten: Dass sie diese jedoch nicht nützt, unterstreicht dagegen ihren schwer schuldhaften Charakter, der nach dem Tod der Söhne auch noch das Leben der (unschuldigen) Töchter auf Spiel setzt, obwohl Niobe wissen kann, welches Schicksal sie dadurch herbeiführt. Anders als bei den Söhnen wird bei den Töchtern allerdings auf einen kreative Tötung für jede einzelne verzichtet, wohl auch, um hier den Höhepunkt noch dramatischer zu gestalten, an dem Niobe um das Leben der letzten Tochter fleht, deren Ende sich somit deutlich von dem ihrer sechs Schwestern abhebt.[36] Doch erweist sich auch dieses Gnadengesuch wie bereits das des

[34] Vgl. Otis (1966), 148; ebenso Wright (2019), 259-62. Ob Aischylos diese Einheiten bewahrt hat, lässt sich aufgrund der äußerst dürftigen Überlieferung nicht klären.

[35] Vgl. „Mass-murder in Sophocles' *Niobe*" bei Wright (2019), 259. Die Tötung von Niobes Kindern dürfte eine besondere Herausforderung in der Inszenierung dargestellt haben, die unter anderem dazu beigetragen haben könnte, dass der Stoff nur von so wenigen Dramatikern behandelt wurde und anscheinend nur Sophokles seine *Niobe* noch vor dem Tod der Kinder beginnen lässt. Die Probleme einer solchen Dramaturgie bespricht Wright (2019), 259-62.

[36] So auch Rosati (2024c), 647: „Their deaths […] are not in fact individualised, except in the most pathetic case of the last and youngest." Hier sei allerdings noch angemerkt, dass auch der jüngste Sohn der Niobe, Ilioneus,

Ilioneus als erfolglos – anders als jenes taugt es jedoch nicht einmal dazu, bei Diana[37] Mitleid zu erregen, und noch während Niobe bittet, stirbt ihre jüngste Tochter. So endet das Glück der Niobe: *orba resedit/exanimes inter natos natasque uirumque* (6.302b-3). Dieser Vers reflektiert nun noch einmal das Glück des Cadmus: *huc adde genus de coniuge tanta/tot natos natasque* (6.133b-4a). Die Reihenfolge des Ehegatten (*uirumque*; *coniuge tanta*) und der Kinder (*natos natasque*) ist in die andere Richtung verkehrt, das anfängliche Glück des Cadmus in das endliche Unglück der Niobe. So findet Theben ein endgültiges Ende in extremem *Pathos*: Und aus diesem – und nur aus diesem – ergibt sich die Metamorphose der Niobe, die als erste in den *Met.* völlig ohne göttliche Wirkung (auch ohne implizierte wie bei Cadmus) vonstattengeht, sondern rein aus einem zutiefst menschlichen Leid entsteht: „Thus, the metamorphosis is not punishment at all, not even an act of divine pity, but the very image of Niobe's final condition. […] The Niobe thus marks the transition from the story of divine vengeance to the quite different story of human *pathos*."[38] Niobe sitzt inmitten ihrer toten Familie und erstarrt dort langsam aber sicher zu einem Stein: Ihre absolute Stille und Unbeweglichkeit sind zentrale Motive in der Bearbeitung des Stoffes durch Aischylos, der seine Tragödie erst nach dem Tod der Kinder überhaupt beginnen lässt.[39] Es gelingt Ovid somit, die Ansprüche beider attischer Tragödien in seiner Version zu vereinen und sowohl die actiongeladene Tötung der Kinder der Niobe als auch die schwere Trauer der Mutter im Anschluss gekonnt zu inszenieren. In ihrer Verwandlung in einen Stein nimmt sie die Beinahe-Versteinerung der Hecuba beim Anblick ihres toten Sohnes Polydorus vorweg; auch dass sie als „Mater Asiae" mit einer gewaltigen Zahl an Kindern den Tod aller erleben muss (wobei der Tod der letzten Tochter in beiden Fällen besonders unterstrichen wird), verbindet beide Mütter

eine herausragende Stellung erhält, da auch er als letzter Überlebender die Götter um Gnade anfleht (das im Gegensatz zur stummen Rolle der letzten Tochter selbst tun kann) und damit als einziger einen von Dialog begleiteten Tod hat (vom tragischen Todesruf *ei mihi!* (6.227) des Ismenus abgesehen).

[37] Vgl. Rosati (2024c), 649: „Diana's deafness to Niobe's desperate prayer." Bömer (1976), 86, hingegen bemerkt korrekt: „Ovid erwähnt nirgends, dass es Diana ist, die die Mädchen erschießt." Und das muss er auch gar nicht, denn „im Falle der Niobiden stand jedoch die Tradition sei Hom. Il. XXIV 606 fest." Ich gehe folglich davon aus, dass es sich bei der Mörderin der Töchter um Diana handelt. Folgerichtig mit der von Ovid ebenso nie erwähnten Identität des Acoetes als Bacchus wäre zwar eine Position vorzuziehen, die sich nicht festlegt (vgl. Kapitel 4, Anm.102), allerdings gibt Ovid zumindest mit der Bitte der Latona, die sich an Apollo *und* Diana richtet, einen Hinweis auf die Beteiligung der Göttin.

[38] Otis (1966), 151. Übereinstimmend auch Rosati (2024c), 650: Siehe dort auch zu Alternativen, in denen die Verwandlung entweder als Strafe oder aus Mildtätigkeit erfolgt.

[39] Vgl. Wright (2019), 262, der von „Niobe's stony silence" spricht und den Gegensatz zum „action-packed drama with a full, busy performance" des Sophokles dadurch unterstrichen wissen will, dass „Aeschylus' version, by contrast, represented almost the precise opposite: it became notorious on account of its exaggerated slow, static composition."

miteinander.[40] Und die vier Verse, die auf den Ausgang des Hecuba-Narrativs deuten und an dessen Anfang stehen[41] finden ihr Ebenbild gleichfalls in den fünf Versen, die das Actaeon-Narrativ einleiten und ebenfalls dessen Ende vorwegnehmen. So beschließt Niobe den thebanischen Zyklus zugleich als Epilog und als kondensierter Höhepunkt: Die Kinder und Enkel des Cadmus sind der Reihe nach rachsüchtigen Göttern zum Opfer gefallen, deren Vergeltung sie gar nicht oder allenfalls kaum verdient haben:[42] Dabei verstärkt der Erzähler die für das Drama charakteristische Mehrstimmung (die sich aus der Abwesenheit einer Erzählerinstanz ergibt) insofern, als er seinem Publikum eine klare und explizite Einordnung vorenthält (wiewohl er graduelle Unterschiede in der Schuldhaft- und -fähigkeit betont), das eine solche durchaus von ihm erwarten könnte. Und sind die Verursacher der Verwandlungen anfangs noch klar als Götter ausgewiesen, ist dies bereits bei Cadmus nicht mehr der Fall: Zweifellos ist aber eine göttliche Macht im Spiel.

Niobe schließlich stellt eine Vollendung aller vorheriger Narrative dar: Sie erregt den Zorn der Diana wie Actaeon, rühmt sich göttlichen Umgangs wie Semele, vergeht an ihrer Selbsteinschätzung wie Narcissus, verspottet eine Gottheit wie Pentheus und stirbt gemeinsam mit ihrem letzten Kind wie Ino. Mit Cadmus hat sie sich nicht nur selbst mehrfach gleichgesetzt, sondern auch ihr Kinderreichtum und die Betonung ihres (zu großen) Glücks als Vorbote ihres Niedergangs machen sie zu einer verzerrten Wiederholungsfigur des thebanischen Gründers. Und so ist es bei ihr letztlich so, dass sie als einzige die Strafe, die erhält, tatsächlich verdient:[43] An ihrer Verwandlung hat aber keine Gottheit mehr irgendeinen Anteil.

[40] Vgl. Rosati (2024c), 650, und das Kapitel zu Hecabe zu Beginn von Teil II. Zum Motiv der trauernden Mutter vgl. Fantham (2004), 119-21, die darin auch betont, dass dieser Vergleich zwischen den beiden Frauenfiguren schon in antiker Zeit von Cicero in *Tusc.* 3.63 angestrengt wird.

[41] Und darum gelegentlich athetiert worden sind.

[42] Vgl. hierzu Kapitel 4, besonders 4.5. Ebenso Otis (1966), 152, der die Schicksale der thebanischen Königsfamilie als „line that runs from the simple story of human innocence and divine cruelty (Actaeon) through the tangled web ob divine spite and punishment (Semele, Pentheus, Ino) to the theodicy that […] exceeds all mercy or pity“ sieht.

[43] Dies wird zumindest dadurch angedeutet, dass Niobe sich auch dann nicht besinnt, als ihr nach dem Tod ihrer Söhne die Möglichkeit zur Umkehr geboten wird: Für Phaethon (Kapitel 3.1) und den Raben des Apollo (3.2.1) war es lediglich eine eindringliche Warnung, die sie missachtet haben – Niobe hat das warnende Verderben aber manifest selbst erlebt. Die Tötung der unschuldigen Kinder hingegen wird vom Erzähler durchaus problematisiert.

5.2. Iolaus und die Prophezeiung der Themis

Deutlich nach dem Abschluss des eigentlichen thebanischen Kernzyklus mit dem Untergang des Hauses der Niobe, das in geraffter Manier den Untergang des Hauses des Cadmus noch einmal kurzfasst, kehrt Ovid im neunten Buch noch einmal ins mythologische Umfeld Thebens zurück: Nach dem Tod des Heracles, der sich in Trachis bzw. auf dem Berg Oeta ereignet hat,[44] wendet sich der Erzähler Eurystheus zu, dessen Zorn auch durch den Tod seines Erzrivalen nicht besänftigt wird, sondern der diesen vielmehr zum Anlass nimmt, nun ungehindert gegen dessen Nachkommen vorgehen zu können, ohne die Rache des größten aller Heroen befürchten zu müssen. Diese Rahmenhandlung, die bei Ovid zwei Binnenerzählungen umschließt, stellt in Eur. *Heracl.* die Haupthandlung dar: Die Kinder des Herakles und seine Mutter Alkmene fliehen vor Eurystheus nach Marathon in Attika, da der trachinische König Keyx sie nicht länger beschützen kann – in Attika entscheidet sich schließlich der Kampf und Eurystheus fällt darin.[45] Während der Haupthandlung suchen die Herakliden Schutz bei den Söhnen des Theseus, die sie unter der Führung des Iolaos, eines Neffen des Herakles, davon überzeugen können, im Recht zu sein und sie gegen die Herolde und später auch die Armee des Eurystheus zu verteidigen. Das ständige Bangen der Alkmene, das die Handlung bei Euripides stetig begleitet, wird bei Ovid lediglich kurz mit *longis anxia curis* (9.275) behandelt und anstelle einer Handlung, die das Schicksal der Herakliden oder den bevorstehenden Krieg gegen Eurystheus in den Vordergrund stellt, unterhält sich Alcmene hier mit Iole, der letzten „Gattin" des Heracles, die dieser als Kriegsbeute aus Oechalia mitgebracht und die ihn – anders als Deianira – überlebt hat und auf dessen letzten Wunsch hin die Frau seines Sohnes Hyllus wurde.[46]

Dieser erzählt Alcmene nun, um sich abzulenken und die Zeit zu vertreiben, von der Geburt des Heracles, die zugleich auch den Hass des Eurystheus erklärt: Mit diesem Kunstgriff gelingt es Ovid, diese Geschichte unterzubringen und mit der Metamorphose der Hebamme Galanthis zu verbinden. Diese nämlich wurde zur Strafe in ein Wiesel verwandelt, weil sie

[44] Die Schwierigkeiten der Geografie in der ovidischen Bearbeitung von Soph. *Trach.* beschreibt in extenso Curley (2013), 115-21. Zur „Entfernung" der Stadt Trachis aus dieser Episode siehe Kapitel 8.2.

[45] Diese Sagenversion ist mit Sicherheit unter dem „Einfluss attischer Kulturpropaganda" entstanden, wie Bömer (1977), 365, feststellt.

[46] Dies tut er auch in Soph. *Trach.* 1219-51. Iole ist bei Ovid von Hyllus schwanger, was allerdings lediglich dazu dient „to provide a transition and a motive for Alcmena's story." (Kenney (2024c), 245) Ein Kind der Iole ist, wie Bömer (1977), 366, feststellt, unter den Herakliden nämlich tatsächlich nicht belegt.

bemerkt hatte, dass Lucina die Geburt des Heracles auf Geheiß der Iuno hinauszögerte, damit Eurystheus vor diesem geboren werde und ihm die Herrschaft über Griechenland zufiele. Um nun die Geburt doch noch zu ermöglichen, überlistete Galanthis Lucina, sodass diese für einen Moment nachlässig wurde und so Heracles geboren werden konnte – doch Galanthis bezahlte diesen Dienst mit ihrer menschlichen Gestalt. Alcmene ist nach dem Ende der Erzählung sichtlich betroffen, weswegen Iole beschließt, ihr im Gegenzug vom Schicksal ihrer eigenen Schwester Dryope zu erzählen.[47] Am Ende dieser Erzählung, von der beide Frauen sichtlich und deutlich gerührt sind (beide weinen und versuchen einander Trost zu spenden), kehrt die Handlung wieder zur Rahmenhandlung zurück und ein Wunder wird offenbar: *compescuit omnem/res noua tristitiam* (9.397).

Denn urplötzlich steht Iolaus in der Tür und ist nicht mehr der alte Mann, der er zuvor gewesen ist, sondern ein junger Mann *dubiaque tegens lanugine malas*: Der Neffe des Heracles wurde verjüngt und so ist *ora reformatus primos Iolaus in annos* (9.399). Dies, so berichtet der Erzähler, sei ein Geschenk der Hebe, das diese ihm aufgrund seiner Bitten gewährt habe – doch das scheint eine unzureichende Begründung, denn diese würde bedeuten, dass man lediglich Hebe um Verjüngung zu bitten brauche, um diese zu erhalten, was aber klarerweise nicht der Fall sein kann. Tatsächlich wird der Grund nur dann ersichtlich, wenn Ovid die Kenntnis des Stoffes voraussetzen kann, denn der wahre Grund für die Verjüngung wird in Eur. *Heracl.* genannt: Dort zieht Iolaos in die Schlacht gegen Eurystheus, ist allerdings schon so alt und langsam, dass sein Diener befürchtet, dass er es vermutlich nicht einmal rechtzeitig zur Schlacht schaffen wird (Eur. *Heracl.* 720-38). In der nächsten Hauptszene kehrt der Diener zurück und erzählt in seinem Botenbericht vom Verlauf der Schlacht: In dieser habe Iolaos den Wagen des Eurystheus gesehen und Hyllos gebeten, ihn auf seinem verfolgen zu dürfen. Dann habe er seinen vor der Schlacht (740-4) geäußerten Wunsch nach der Rückkehr seiner Jugendjahre wiederholt und sei von Herakles und Hebe erhört worden (849-58). Und mit dieser neu gewonnenen Kraft sei es ihm dann gelungen, Eurystheus zu stellen und gefangen zu nehmen – eine der sehr seltenen und entlegenen Metamorphosen im Drama, die Ovid dadurch besonders interessiert haben dürfte. Diesen Bericht schließt der Diener mit dem *dictum Solonis* ab:

βροτοῖς ἅπασι λαμπρὰ κηρύσσει μαθεῖν,

[47] Diese Erzählung wird in Kapitel 8.4 behandelt. Zu den entsprechenden Ausführungen siehe dort.

τὸν εὐτυχεῖν δοκοῦντα μὴ ζηλοῦν, πρὶν ἂν
θανόντ' ἴδῃ τις· ὡς ἐφήμεροι τύχαι. (Eur. *Heracl.* 864-6)

Allen Menschen verkündet er deutlich die Lehre,
niemanden zu beneiden, der scheinbar im Glück ist, ehe
man ihn sterben sah: So vergänglich ist das Glück.

An dieser Stelle, die gleichsam die Essenz der Tragödie darstellt,[48] setzt Ovids Narrativ wieder ein und Iolaus betritt verjüngt die Bühne, was eine Rechtfertigung der Hebe für ihre Gewährung des Wunsches gegenüber Themis auf den Plan ruft. Diese nämlich ist wenig erfreut über diesen Eingriff in das Schicksal des Iolaus und lenkt den Blick in einer äußerst verrätselten Prophezeiung[49] erneut auf Theben, um am Ende zu einer Erklärung zu gelangen, wie ein Ausgleich der Lebensjahre hergestellt werden kann, die Iolaus zusätzlich geschenkt wurden: Einst nämlich werde Calliroe Iuppiter darum bitten, dass ihre Söhne sofort nach der Geburt erwachsen sein können, um ihren Vater Alcmaeon zu rächen, der beim Versuch der Wiederbeschaffung des Geschmeides der Harmonia getötet wurde. Dieses Geschmeide hatte Polynices[50] als Bestechung eingesetzt, damit Eriphyle, die Gattin des Amphiaraus, ihren Mann dazu überredete, dem Zug der Sieben gegen Theben beizutreten, was allerdings dessen Tod bedeutete, weswegen ihr gemeinsamer Sohn Alcmaeon zu einem „zweiten Orestes" wurde[51] und seine Mutter Eripyhle tötete, um Amphiaraus zu rächen. Im Zuge seiner Entsühnung heiratete er die Tochter des Phegeus und schenkte ihr das Geschmeide, das später Calliroe als seine zweite Frau ebenso forderte, was im Tod des Alcmaeon endete.[52]

Diese äußerst kondensierte (17 Verse umfassende) Wiedergabe der Schicksale Thebens ab dem Zug der Sieben gegen Theben ist präzise an einer Stelle positioniert, die in einer attischen Tragödie selbst das zentrale Motiv der Tragödie explizit herausstellt. Themis listet

[48] Kamerbeerk (1971), 31: „The thought is the very stuff that tragedy is made of." Vgl. Kapitel 2.3 und die Einleitung von Kapitel 4.
[49] Bömer (1977), 395: „Die Verbindung zwischen der Verjüngung des Iolaus und dem vorzeitigen Erwachsensein der Söhne der Calliroe wird von Ovid auf so kompliziertem Wege herbeigeführt, dass Breitenbach […] mit Recht für die sogar für einen modernen Kenner der Mythologie vor allem wegen der Kürze nicht immer leicht durchschaubaren Andeutungen den „schwerverständlichen Orakelstil" der Themis verantwortlich macht."
[50] Eteocles und Polynices waren die Ururenkel von Cadmus und Harmonia und befanden sich darum im Besitz dieses Halsschmuckes. Die Linie ist: Cadmus, Polydorus, Labdacus, Laius, Oedipus, Polynices.
[51] Vgl. Bömer (1977), 395.
[52] Die ist nur ein sehr exemplarischer Abriss dieses Stoffes, der ausschließlich den Aussagen der Themis in *Met.* 9.403-17 folgt. Eine ausführlichere Darstellung mit diversen Quellen gibt Bömer (1977), 399, der aber ebenfalls nur von einer „Skizze" spricht, denn „spätestens hier verzweigt sich die Sage erneut (und derart, dass eine Skizze genügen muss)".

gleich mehrere Tragödienstoffe in ihrem „Fast-forward“ zur Ausgleichzahlung der Jahre des Iolaus:

- Die Sieben gegen Theben (*iam discordia Thebae/bella mouent*, 9.403-4): Dieser wird explizit in Aesch. *Sept.* bzw. Eur. *Phoen.* behandelt. Der Charakter Capaneus, den Ovid als einzigen der Kriegsführer gegen Theben namentlich nennt, hat sein Vorbild im Kapaneus aus Aesch. *Sept.*, der „seit seinem Auftreten in der Literatur bei Aeschyl. […] Sept. 423ff. der Prototyp des θεομαχός“ ist.[53] In dieser Funktion ist er eng an die Theomachen Pentheus und Niobe gebunden, die sich schon zuvor in Ovids thebanischem Zyklus prominent hervorgetan haben.
- Der wechselseitige Brudermord (*fientque pares in uulnere fratres*, 9.405): Der Ausgang des Kriegszugs des Polynices gegen seinen Bruder Eteocles ist Anlass für die Handlungen von Soph. *OC* und *Ant.* Auch spätere epische Bearbeitungen des Brudermordes, etwa in der *Thebais* des Statius, sind höchst tragisch konzipiert.[54] So spricht Statius in seinem Epos auch von der Geschichte des Halsgeschmeides der Harmonia als *longa est series sed nota malorum* (Stat. *Theb.* 2.267),[55] was unweigerlich den Auszug des Cadmus in Ov. *Met.* 4.565 evoziert (*luctu serieque malorum*), wo die *series malorum* gleichsam auf die thebanischen Tragödien anspielt.[56]
- Die Konzeption des Alcmaeon als *alter Orestes* (*ultusque parente parentem*, 9.407): Nicht allein die Rächung des Vaters an der Mutter qualifiziert Alcmaeon als Spiegelbild des Orestes, sondern auch seine folgende Verfolgung durch die Eumeniden und den Totengeist seiner Mutter (9.410). Besonders bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang die Beurteilung des Alcmaeon als *facto pius et sceleratus eodem* (9.408), denn recht ähnlich wird auch über Orestes in Ov. *Trist.* 4.4.69 befunden: *dubium, pius an sceleratus Orestes*. Die Übertragung dieses exemplarischen Tragödienstoffes[57] ermöglicht es Ovid, diesen in die *Met.* einfließen zu lassen, ohne

[53] Bömer (1977), 397.
[54] Vgl. hierzu vor allem Kreuz (2023). Spezifischer mit den tragischen Elementen während der Begegnung von Argia und Antigone beschäftigen sich Manioti (2016b) und Heil (2023).
[55] Vgl. hierzu Kenney (2024c), 258. Dort auch weitere Literatur zum Thema.
[56] Siehe die Ausführungen in Kapitel 4.5.
[57] Alle drei attischen Klassiker haben diesen rezipiert: Aesch. *Cho.*, Soph. *El.* und Eur. *El.* Die Nachwirkungen des Mordes wurden zumindest in Aesch. *Eum.* und Eur. *Or.* behandelt.

dass Orestes selbst vorkommen müsste – dies wäre auch einigermaßen forciert, da die Geschichte keine Verwandlung beinhaltet.

Die Formulierung *facto pius et sceleratus eodem* ruft aber noch eine andere Stelle in Erinnerung und spannt den Bogen ganz an den Anfang des thebanischen Narrativs zurück: Dort nämlich schickt Agenor seinen Sohn Cadmus in die Verbannung, um seine Tochter Europa wiederzufinden und ist ebenso *facto pius et sceleratus eodem* (3.5).[58] Somit gelingt es Ovid, das Ende der thebanischen Tragödienstoffe mit ihrem Ausgangspunkt zu verknüpfen: Von vor der Gründung der Stadt durch Cadmus bis zu nach ihrer Zerstörung durch die Epigonen, deren Anführer Alcmaeon gewesen ist.[59] Den Ausgangspunkt bildet hierbei Agenor, der als Stammvater der Thebaner auch der Bruder des Belus ist, der seinerzeit der Stammvater der Argiver ist (beide sind Urenkel der Io über deren Sohn Epaphus und dessen Tochter Libya), was den „Bruderkrieg" zwischen Eteocles und Polynices[60] zugleich auch zum ethnischen „Bruderkrieg" zwischen Theben und Argos (durch das Brüderpaar Agenor und Belus) macht.

Ein letzter Rückbezug auf den thebanischen Epilog der Niobe-Geschichte findet sich im abschließenden Vers nach der Prophezeiung der Themis: *haec ubi faticano uenturi praescia dixit/ore Themis* (9.418-9). Denn die erneut exakt wortgleiche Formulierung *uenturi praescia* an der gleichen Versstelle findet sich schon bei der *uenturi praescia Manto* (6.157), die zu Beginn des Narrativs von Niobe zur Verehrung der Titanin Latona aufruft.[61] So wird der

[58] Über diese Klausel bindet Ovid die Erzählung sogar ganz an den Anfang der *Met.* zurück an die Bestrafung des Lycaon, wie Janan (2009), 59-69, in ihren Ausführungen zum Zusammenfall von *pietas* und *scelus* im römischen Wertekanon generell und den *Met.* im Speziellen darlegt. Insbesondere 60, Anm. 17 listet sie alle Instanzen in *Met.* auf, in denen dieser Zusammenfall auftritt: Allerdings wird nur in 3.5 und 9.408 die exakt wortgleiche Klausel *facto pius et sceleratus eodem* gebraucht. Ähnlich auch Rosati (2021), 157-60.

[59] Seine Rolle als erfolgreicher Zerstörer Thebens wird von Ovid möglicherweise in 9.415 betont. Dieser Vers ist allerdings schwierig und wird von verschiedenen Herausgebern athetiert, so auch in der von mir benutzten OCT-Ausgabe von Tarrant (2004). Kenney (2024c), 259, betont ebenso, er sei „clearly a gloss, the variant versions of which represent more or less inept attempts to tailor it to the context." Anders dagegen Bömer (1977), 401-2, der die beiden Lesarten *uictor* und *ultor* gegeneinander aufwiegt, allerdings (mit den Editoren seiner Zeit) zu *uictor* tendiert. Korrekt hält er fest, dass dies die *lectio difficilior* ist, denn „ein Bezug auf den Zug der Epigonoi, von dem bisher mit keinem Wort die Rede war, [ist] nur mit großer Mühe herzustellen." Ob dieser Vers nun echt ist und ob ggf. *uictor* daringestanden hat, ist für mein Argument aber einerlei: Alcmaeon ist in der mythischen Überlieferung der Anführer des Epigonenzuges gewesen und hat als solcher Theben erfolgreich besiegt.

[60] Polynices ist gewissermaßen durch den Feldzug gegen Theben auch selbst *facto pius et sceleratus eodem*, wie die Argumentation der Iokaste in Eur. *Phoen.* (575-7) zeigt: Erobert er Theben erfolgreich, hat er zwar ruhmreich gesiegt, aber zugleich seinen Bruder und seine Heimat unterworfen. Dieses Paradox wird sodann auch das zentrale Handlungsmotiv in Soph. *Ant.* sein, wo der Zusammenfall von Polyneikes' *pietas* und *scelus* denselben für Kreon bedingen wird.

[61] Dies bemerkt korrekt Bömer (1977), 402. Bei Kenney (2024c), 259, findet sich hingegen nur die Erklärung, die Junktur sei aus Verg. *Aen.* 6.66 übernommen, wo beide Begriffe das erste Mal belegt seien. Stattdessen wird auf eine erneute Verwendung von *praescia uenturi* in *Met.* 13.163 hingewiesen, die indes am Versanfang und damit an einer anderen Stelle als in 6.157 und 9.418 steht. Das ist zwar dieselbe Position wie in Verg. *Aen.* 6.66, hat aber

thebanische Nachsatz der Niobe zugleich im Nachsatz der Prophezeiung der Themis reflektiert.[62]

5.3. Midas

Die Prophezeiung der Themis stellt den letzten expliziten Bezug auf den tragischen thebanischen Sagenkreis dar und schließt ihn gekonnt mit einem Rückbezug an den Anfang im dritten Buch der *Met.* In diesem und dem folgenden Kapitel soll je eine spätere Episode besprochen werden, die kompositorische und strukturelle Ähnlichkeiten zu je einer thebanischen Episode besitzt: Die erste von beiden ist die Midas-Geschichte im elften Buch, die bereits in einem einigermaßen dramatischen Setting beginnt, denn der Anfang dieses Buch zeigt die Tötung des Orpheus durch die Mänaden, die das Ende des Pentheus mit dem des Actaeon verbindet:[63] Denn der singende Orpheus weckt den Zorn der Bacchantinnen, die ihn als *contemptor nostri* (11.7) wahrnehmen. Dies evoziert unweigerlich den *contemptor superum* (3.514) Pentheus, denn dieses „Wort gehört bei Ovid zumeist in den religiösen […], sogar, wie hier, speziell in den bakchischen Bereich […], und so fassen die Frauen, die […] sich göttlichem Wesen angeglichen fühlen, auch die Haltung des Orpheus auf."[64] In dieser Hinsicht vermischen die Mänaden die Verachtung des Orpheus von Frauen mit einer Missachtung des Bacchus, die ihm allerdings zu Unrecht vorgeworfen und eine Bestrafung der Frauen durch den Gott nach sich ziehen wird.[65] Doch als sie sich endlich auf ihn stürzen, folgt ein Simile eines Schauspiels:

[…] structoque utrimque theatro

---

mit der vorliegenden Parallelstelle wenig gemein: Zudem bezieht sie sich auf Thetis, die den Tod Achills voraussah, also *praescia uenturi […] leti* ist, wodurch auch *uenturi* nicht absolut, sondern adjektivisch gebraucht ist.

[62] Doch geschickt vermeidet Ovid stets eine Behandlung des Ödipus: Zunächst endet er bei den Enkeln des Cadmus, lässt aber Polydorus unerwähnt. Dann spinnt er den Zyklus weiter bis zu Niobe, lässt aber den auf Amphion folgenden Laius unerwähnt. Und als er auf Theben rekurriert, setzt er erst bei Eteocles und Polynices wieder ein.

[63] Bzw. *zusätzlich* oder noch *stärker* verbindet, sind diese beiden Narrative doch bereits aufgrund ihrer Struktur schon einander ähnlich und zudem durch den expliziten Rückverweis auf Actaeon durch Pentheus (3.720) miteinander verbunden. Siehe hierzu Kapitel 4.3.

[64] Bömer (1980), 242. Bömer argumentiert bereits zuvor schon, dass die Frauen ihn aus Zurückweisung ihrer selbst bzw. ihres Geschlechtes töten (bei Ovid spielen seine Liebe zu Eurydike und seine „Erfindung" Knabenliebe eine Rolle; bei Verg. *Georg.* 4.516-27 findet letztere keine Erwähnung; zu Orpheus als Erfinder derselben, vgl. Ziogas (2016), bes. 28-33). Hier tritt noch eine religiöse Komponente hinzu.

[65] Die Beschreibung des Verhaltens der Mänaden als *iactato crine per auras* rezipiert ebenfalls die rasende Agaue in 3.726: *collaque iactauit mouitque per aera crinem*, vgl. hierzu Reed (2024b), 438.

ceu matutina ceruus periturus harena
praeda canum est, uatemque petunt et fronde uirentes
coniciunt thyrsos non haec in munera factos. (Ov. *Met.* 11.25b-8)

[…] und wie im Amphitheater
ein Hirsch, der im morgendlichen Sand sein Ende finden wird,
die Beute der Hunde ist, so stürzen sie sich auf den Sänger und schleudern
ihre belaubten Thyrsoi auf ihn, die nicht zu diesem Gebrauch geschaffen sind.

Hier fallen endlich die Verwandlung des Actaeon in einen Hirsch und die Zerstückelung des Pentheus durch rasende Bacchantinnen explizit miteinander *und* mit dem (Amphi-)Theater zusammen: Der Tod wird zum *spectaculum*;[66] Orpheus findet sein theatralisches Ende als Kombination aus den beiden thebanischen Anti-Helden. Doch weil er – anders als Pentheus – kein tatsächlicher *contemptor* des Bacchus, sondern vielmehr – wie Actaeon – einfach nur zur falschen Zeit am falschen Ort war, straft der Gott in diesem Fall die Mänaden, die den grausamen Mord begangen haben und verwandelt sie an Ort und Stelle in Bäume.[67]

An dieser Stelle nun setzt das Midas-Narrativ ein: Bacchus verlässt Thrakien vollständig und zieht mit seiner Schar zum Gebirgszug Tmolus nach Lydien and den Fluss Pactolus, der später noch dafür bekannt werden sollte, Goldstaub zu führen.[68] Bedeutsam hier wiederum die Bezeichnung seiner Begleiter: *cumque choro* (11.86), also erneut ein „Chor", wie es schon die Begleiterinnen der Diana (2.441) und die von Bacchus verwandelten tyrrhenischen Seemänner (3.685) gewesen sind.[69] Diesem Chor fehlt aber ein wichtiges Mitglied, denn wie sich bald herausstellt, ist Silenus abgängig: Diesen haben die Phryger zu Midas gebracht,[70] der ihn als alten Zechgenossen erkennt und sogleich eine zehntägige Orgie veranstalten lässt, nach deren Ende er endlich den Abtrünnigen wieder mit seinem Meister vereint. Dieser gewährt

[66] Vgl. zu diesem Simile auch die Ausführungen am Ende von Kapitel 4.1.
[67] Wohl auch, weil Bacchus ebenso der Gott der Dichter und Sänger ist und in diesem speziellen Fall Orpheus, obwohl *uates Apollineus* (11.8), sich später auch als bacchischer *uates* erweist, der Midas in die Orgienkulte eingeführt hat (11.92-4); vgl. hierzu Reed (2024b), 449 & 454.
[68] Für diesen Umstand ist die folgende Geschichte des Midas ein Aition.
[69] Vgl. hierfür die jeweiligen Ausführungen in den Kapiteln 2.3 und 4.3. Bei Reed (2024b), 452, findet sich eine wichtige Beobachtung, nämlich dass sich der *choros* auf die *adsueta cohors* bezieht, was ein Anagramm darstellt. Diese setzt sich aus Satyrn und Bakchen zusammen, doch sind diese *melior* als ihre thrakischen Vorläuferinnen.
[70] Zuvor haben sie ihn gefangen und mit Girlanden gefesselt, weil er von Alter und Trunkenheit beschwert war. Dieses Vorgehen, das am Ende mit einer Belohnung für die Freilassung vergolten wird, erinnert stark an Chromis und Mnasyllus aus Verg. *Ecl.* 6, vgl. Reed (2024b), 453. Zur Bedeutung von Verg. *Ecl.* 6 für die *Met.* vgl. die Ausführungen in der Einleitung.

Midas dafür die Erfüllung eines Wunsches, was sich aufgrund der schlechten Urteilsfähigkeit des Königs als Fehler herausstellen sollte: Bemerkenswert oft wird schon während des Vorgangs betont, wie verfehlt dieses Entgegenkommen ist: *gratum, sed inutile, fecit* (11.100); *ille male usurus donis* (11.102); *nocituraque munera soluit* (11.104); *indoluit, quod non meliora petisset* (11.105); *gaudetque malo* (11.106). In nur sieben Versen wird fünfmal wiederholt, wie schlecht die Entscheidung des Midas gewesen ist – diese erstaunliche Kurzsichtigkeit erinnert stark an die ebenso unbedarften Wunschgewährungen durch Sol an Phaethon bzw. durch Iuppiter an Semele.[71] Ein entscheidender Unterschied besteht allerdings im Ausgang der Unternehmungen: Während die Wünsche von Phaethon und Semele jeweils ihren Tod durch die Blitze Iuppiters bedeuten und einen Brand auslösen, der ihre gesamte Umgebung vernichtet, ist Midas' Wunsch eine bloße, unbedarfte Torheit, die sich besonders im Kontrast mit den anderen beiden, wahrhaft tragischen Schicksalen schon beinahe lächerlich ausnimmt (auch wenn sie für Midas beinahe lebensgefährlich wird).[72]

Dies ergibt sich allerdings auch aus dem Kontext, denn die Umstände, unter denen sich die Midas-Geschichte abspielt, tragen deutliche Züge eines Satyrspiels: Dies ergibt sich zum einen schon aus dem Gefolge des Bacchus, das hier nun explizit Satyrn einschließt und sich nicht länger auf Mänaden beschränkt (*satyrique bacchaeque*, 11.89), zum anderen aber (etwas verrätselter) aus der Bezeichnung *iuuenis alumnus* (11.99) für Bacchus bzw. *altor* (11.101) für Silenus – dieser nämlich ist „erst durch das attische Satyrspiel zum Ernährer […] und Erzieher des Dionysos geworden".[73] Entsprechend geringer und „lächerlicher" fällt auch die Konsequenz einer andernfalls tödlichen Torheit aus: Midas wünscht sich, dass alles, was er

[71] Vgl. hierfür die jeweiligen Ausführungen in den Kapiteln 3.1 und 4.2.

[72] Anders als die anderen beiden dient sein Wunsch auch keiner Anagnorisis: Phaethon möchte ja seine Identität als Sohn des Sonnengottes beweisen, Semele hingegen die des Iuppiter bewiesen wissen. Bei Midas liegen dagegen keine unklaren Verhältnisse vor: Das einzige, was ihn antreibt, ist seine eigene Dummheit, denn Midas „for Ovid was folly personified", Urban (1968), 70. Anders dagegen Luck (1969), 471, der in Midas „eine komplexe Gestalt, keine bloße Abstraktion" sieht, die „gut und großzügig, gleichzeitig aber töricht in [ihrer] Gier nach Gold" ist, „wie jeder andere Mensch." Luck sieht in Midas ein Paradebespiel eines Menschen und keine Karikatur. Diese Einschätzung ist prinzipiell nachvollziehbar, allerdings ist das zentrale Motiv beider Midas-Episoden seine Kurzsichtigkeit und mangelnde Urteilskraft – und besonders die extrem auffällige Betonung des schlecht gewählten Geschenks legt nahe, dass „according to Ovid, no man was as foolish and unfortunate as poor Midas", Schroeder (2004), 205. Eine sehr ausführliche Besprechung von Midas' Geistesstärke und Beflissenheit in der gesamten mythischen Überlieferung gibt Bömer (1980), 259-62.

[73] Bömer (1980), 265-6.

berührt, zu Gold wird. Gesagt, getan und Bacchus gewährt ihm diesen Wunsch, da er ihm diesen ja zugesagt hatte, wenngleich er dessen negative Konsequenzen absehen kann.[74]

Im nächsten Abschnitt der Geschichte macht Midas üppigen Gebrauch von seiner neugewonnenen Fähigkeit: Alles, was er zu fassen bekommt, verwandelt er in Gold, und ist zumindest im anfänglichen Rausch seines neuen Reichtums überglücklich über das besondere Geschenk, das ihm zuteilgeworden ist. Doch hält diese Freude nur bis zum Abend desselben Tages, als ihm *gaudenti mensas posuere ministri* (11.119) – denn sowie er versucht, sein Abendessen einzunehmen, stellt er fest, dass auch dieses sich in Gold verwandelt und er somit weder essen noch trinken kann. Da setzt plötzlich die Anagnorisis seines Fehlers ein:

attonitus nouitate mali diuesque miserque
effugere optat opes et quae modo uouerat, odit.
copia nulla famem releuat; (Ov. *Met.* 11.127-9)

Erschrocken über das unerhörte Übel wünscht er, der reich und arm[75] zugleich ist,
seinem Reichtum zu entfliehen, und hasst, was er eben noch gewünscht hat.
Keine Menge kann seinen Hunger stillen;

Erneut wird der Wunsch als *malum* (11.127) bezeichnet. Midas ist – wie zuvor Niobe – zugleich *diues* und *miser*: „a dry parataxis, [which] expresses Midas' paradoxical problem."[76] Die Menge an *opes* nützt weder der thebanischen Königin noch dem lydischen König: Denn sie haben dafür etwas viel Kostbareres verloren. Die Formulierung *copia nulla famem releuat* evoziert erneut den Ruf *inopem me copia fecit* (3.466) des Narcissus[77] und steht auch damit in Verbindung zu Niobes *tutam me copia fecit* (6.194): Ähnlich wie Niobe hat auch Midas sich *tutus copia* gefühlt, kann aber jetzt mit all seinen (oder vielleicht vielmehr trotz all seiner) *opes*

[74] Ironischerweise (und zum Glück des Midas) besitzt der Trunkenbold Bacchus in den *Met.* deutlich mehr Weitblick als die „allwissenden" Orakelgottheiten Sol und Iuppiter, die beide die freie Geschenkwahl mit einem Schwur bei der Styx zusagen, sodass sie später weder die Zusage noch den gewährten Wunsch umkehren können. Bacchus hingegen unterlässt diese Verbindlichkeit (und schwört überhaupt nicht), was sich als Glücksfall erweisen soll – in seinem Fall liegt alle Torheit und Kurzsichtigkeit beim Empfänger der Zusage.
[75] Das lateinische *miser* hat wie das deutsche *arm* die beiden Bedeutungen „mittellos" und „erbarmungswürdig" (vgl. TLL *s.v. miser*): Dadurch erhält das Wortspiel die besondere Finesse, dass Midas zum einen wohlhabend und mittellos ist, aber eben auch in einem mitleiderregenden Zustand, in den ein tragischer Charakter nach seiner Metabasis fällt.
[76] Reed (2024b), 458. Rosati (2021), 157-9, bringt dieses Paradoxon in Verbindung mit anderen Formulierungen dieser Art, etwa *ultusque parente parentem* bzw. *facto pius et sceleratus eodem* (9.407-8), das bereits in Kapitel 5.2 besprochen wurde, aber auch andere tragische Figuren werden noch von solchen Paradoxa geplagt werden, so etwa die Töchter des Pelias, Philomela, und Althaea (siehe zu diesen Kapitel 6).
[77] Vgl. Reed (2024b), 458.

nichts mehr erreichen. Ein zweites Wortspiel neben *diuesque miserque* liegt in *quae modo uouerat, odit*, da es durch die doppelte Bedeutung von *uoueo* zugleich auch ein Echo der *Versprechungen* der kurzsichtigen Götter Sol und Iuppiter darstellt.[78] Auffallend ist hier indes das sehr eindeutig ausfallende auktoriale Urteil über Midas' Unglück: *inuiso meritus torquetur ab auro* (11.130). Midas habe seine Situation offensichtlich verdient – eine so klare Einschätzung hat nicht einmal Niobe erhalten, die trotz einer verheerenden Warnung keine Einsicht gezeigt hat. Anders nun aber Midas:

ad caelumque manus et splendida bracchia tollens
‚da ueniam, Lenaee pater! peccauimus', inquit,
‚sed miserere, precor, speciosoque eripe damno!' (Ov. *Met.* 11.131-3)

Und er hob seine Hände und gleißenden Arme zum Himmel
und sprach: ‚Gnade mir, Vater Bacchus! Ich habe gefehlt!
Doch bitte, erbarme dich und entreiß mich dem kostbaren Verderben!'

Anders als Niobe begegnet er der Gottheit nicht mit Trotz – er hat auch keinen Anlass dazu, denn er hat diese ja von vornherein nie herausgefordert. Viel stärkere Ähnlichkeiten hat sein „Geständnis" hingegen mit dem ihres typologischen Vorläufers Pentheus: Denn auch diesen zeigt der Erzähler *iam se peccasse fatentem* (3.718), lässt ihn ‚*fer opem, matertera*' (3.719) und ‚*adspice, mater*' (3.725) rufen und zumindest versuchen, seine Arme auszustrecken, um seiner Bitte um Gnade Nachdruck zu verleihen, doch *non habet infelix, quae matri bracchia tendat* (3.723). Anders als Midas wendet Pentheus sein reuiges Bekenntnis (*se peccasse fatentem* bzw. *peccauimus*) allerdings nicht an Bacchus – was ihn möglicherweise die Möglichkeit der Umkehr gekostet hat, denn von Midas heißt es sogleich: *mite deum numen: Bacchus peccasse fatentem/restituit* (11.134-5). Zwar nimmt sich die Bezeichnung *mite* für Bacchus etwas höhnisch aus, wenn man an das grausame Ende des Pentheus denkt, allerdings hat dieser es auch versäumt, sich *se peccasse fatentem* an Bacchus zu wenden.[79]

[78] Diese bereuen ihre Zusagen, *quae modo uouerant,* ebenfalls umgehend.
[79] Hier nun die wortgleiche Klausel *peccasse fatentem*, die Midas stärker an Pentheus bindet. Etwas sonderbar nimmt sich der Kommentar von Bömer (1980), 273, zu dieser Angelegenheit aus: „Eine wichtige Voraussetzung für die Gnade der Götter […] ist das Eingeständnis der Schuld", wobei *peccasse fatebar* (7.748) des Cephalus als Parallelstelle herangezogen wird (zu Cephalus siehe Kapitel 8.1). Diese Voraussetzung hätte Pentheus ja sogar wortgleich mit Midas erfüllt, doch wurde ihm die Gnade nicht gewährt: Die Voraussetzung ist also wohl wichtig, aber gewiss nicht hinreichend. Ähnlich auch bei Reed (2024b), 459, wo überhaupt nur ein Vergleich zu Myrrha (hierzu siehe Kapitel 7.2) angestrengt wird: Durch die ausbleibende Vergleichsstelle bei Pentheus ergibt sich dann auch die Einschätzung, dass „the verb seems strong for Midas' foolish greed."

Der aber befreit nun Midas von seinem Fluch und weist ihn an, sich an der Quelle des Pactolus zu waschen und *simul elue crimen* (11.141). Hier begegnet uns erneut die Bezeichnung *crimen* für einen Fehler eines Protagonisten: Konsistent mit der Unterscheidung *Fortunae crimen in illo/non scelus inuenies* (3.141-2) ist Midas' Fehler aber keineswegs als *scelus* einzuschätzen, sondern eben nur als *crimen* – eine Tat, der man zwar einen Vorwurf machen kann (der Wunsch war ja ausnehmend töricht), die aber nicht zwingend aus böser Absicht erfolgt sein muss.[80] Dieser kommt den Anweisungen nach und wäscht sich den Fluch ab, der daraufhin auf den Fluss übergeht, sodass der Pactolus in weiterer Folge Goldstaub führen wird.

Für Midas aber hat diese Reinigung aber noch eine viel weitreichendere Dimension: Er ist damit nicht nur seine Fähigkeit losgeworden, alles in Gold zu verwandeln, das er berührt, sondern hat sich damit auch gleichsam rituell von seiner Gier reingewaschen (*ille perosus opes siluas et rura colebat*, 11.146). Eine wirkliche Katharsis bleibt Midas allerdings vorenthalten, denn wiewohl seine Gier anschließend fortgespült ist, so bleibt sein charakterliches Grundübel trotzdem bestehen: *pingue sed ingenium mansit* (11.148). Midas ist nach wie vor von geringer Geistesstärke und wird sich deshalb erneut selbst in die Bredouille bringen, allerdings dieses Mal mit Apollo keinem *mite deum numen* begegnen, mit dem ihn mehr oder weniger eine Freundschaft verbindet, sodass er die daraus entstehende Strafe – nämlich seine Eselsohren – behalten müssen wird. Die vollständige Katharsis kann Midas nicht erlangen, da er auch keine wirklich tragische Figur, sondern vielmehr ein lächerliches Pasticcio ist: Was Pentheus in einer attischen Tragödie im dritten Buch der *Met.* gewesen ist, ist Midas in einem Satyrspiel im elften. Sein *crimen* ist keine Theomachie, sondern eine lachhafte Torheit; sein Geständnis tritt nicht zu spät und an die falschen Personen gerichtet ein, sodass kein Pathos entsteht; seine Geschichte hat keine dauerhafte Verhaltensänderung wie die der *Ismenides* zur Folge, sondern nur einen vergänglichen moralisierenden Effekt, der zwar die Symptome bekämpft, die sein temporäres Unglück herbeigeführt haben, indes die charakterliche Disposition der Kurzsichtigkeit und Torheit unangetastet lässt. Und so ist Midas zwar zweifellos ein *alter Pentheus*, aber eben nur dessen lächerliche Satyrspiel-Version.

[80] Ein Irrtum von Reed (2024b), 460: „The noun (basically ‚accusation, charge, reproach') occurs here in the extended sense ‚crime, misdeed' etc." Das Wort begegnet eben gerade *nicht* „in the extended sense", was sich allerdings nur im Zusammenhang mit der Parallelstelle von *se peccasse fatentem* ergibt, vgl. Anm. 79.

5.4. Picus

Eine zweite Episode, die Echos der thebanischen Tragödien trägt und sich zugleich im Raum der Satyrspiele bewegt, ist die von Picus, dem Gatten der Canens, der bei einem Jagdausflug von Circe in einen Specht verwandelt wird.[81] Schon das allgemeine Setting dieser Sage evoziert das Schicksal des Actaeon: Wie dieser ist Picus ein junger Mann (aus königlichem Hause), der mit seinen Gefährten auf die Jagd geht, sich von diesen trennt, allein auf eine Göttin[82] trifft und von dieser verwandelt wird – wie jedoch bereits im Falle von Midas als *alter Pentheus* gezeigt, wird sich auch das endgültige Schicksal des Picus erheblich milder ausnehmen als das seines thebanischen Prototypen. Der eigentlichen Sage ist bei Ovid eine prologartige Vorgeschichte vorgeschoben, die – wie die gesamte Episode – in Figurenrede von einer der Dienerinnen der Circe vorgetragen wird: Picus sei ein König in Italien gewesen und zudem von außergewöhnlicher Schönheit und ebenso großem *animus*. Aufgrund seiner Schönheit sei er von etlichen Nymphen[83] begehrt worden, die er jedoch alle zurückwies: In dieser Hinsicht, wie auch seinem Alter,[84] erinnert die Figur noch stark an Narcissus. Anders als dieser wird Picus sein Ende allerdings nicht in einer übersteigerten Selbstliebe bzw. verzerrten Selbstwahrnehmung finden, sondern verschmäht alle Nymphen nur zugunsten einer

[81] Zur Verortung des Picus im Satyrspiel vgl. Wiseman (1994), 82-5, der bei der Behandlung der Frage nach der Existenz römischer Satyrspiele unter anderem (bes. 83) annimmt, Picus könne der Protagonist in einem solchen gewesen sein: „And *Picus* was the title of a Play by Novius, who like Pomponius wrote both *Atellanae* and mythological burlesque." Dass Ovid generell Dramen als Vorlage bei der Bearbeitung satyrspielartiger Sagen verwendet hat, zeigen McKeown (1979), bes. 79, Anm. 45, und Fantham (1983), bes. 197-8, auf die sich auch Wiseman (1994), 82, bezieht.

[82] Freilich ist Circe nicht Diana und auch nicht in ihrem Rang. Zumindest Homer gesteht ihr aber in *Od*. 10.136 und 10.455 einen göttlichen Status zu. Bei Ovid wird Circe im letzten Vers von Buch 13 der *Met.* zumindest als Titanin bezeichnet (*Titanidos […] Circes*, 13.968), womit sie sich jedenfalls den Status mit Dianas Mutter Latona (*Titania*, 6.346) teilen kann. In der Begegnung mit Picus bezeichnet sie sich selbst als *dea* (14.374) und wiederholt ihren Status als Titanin (*Titanida Circen,* 14.376). Das sich aus der Begegnung mit einer Göttin ergebende „Liebesdreieck" bespricht Nagle (1988a) und zieht Vergleiche zur Entführung des Cephalus durch Aurora, siehe hierzu Kapitel 8.1.

[83] Einige davon *colunt Scythicae stagnum nemorale Dianae* (14.331), was den Schauplatz von Actaeons Verderben evoziert, vgl. Bömer (1986), 117, der ebenfalls *Met.* 3.157 als Vergleichsstelle für *nemoralis* heranzieht.

[84] Bei Hardie (2024b), 182-3, wird das Alter insofern problematisiert, als dieses von Ovid recht verrätselt so angegeben wird, dass er die olympischen Spiele noch keine viermal gesehen haben könne: Der Zyklus wird als *quinquennem* (14.325) angegeben, woraus das Alter mit 4*5=20, also maximal 19 berechnet wird. Allerdings muss hier die antike Inklusivzählung angenommen werden, sodass 4*4=16, also maximal 16 als Alter anzunehmen ist (und nicht „implausibly"). Dafür spricht außerdem, dass Picus sich außerdem sein Alter dann mit anderen Jünglingen (Arcas, Acis, Hermaphroditus, Narcissus) teilt, während kein anderer sonst 19 Jahre alt ist. Zum Alter des Arcas und dessen Implikationen vgl. Kapitel 2.3. Die Problematisierung der Erwähnung der olympischen Spiele als anachronistisch, die zu diesem Zeitpunkt noch gar nicht existiert haben können, ist etwas pedantisch: Die Rechnung in Olympiaden ist ein Allgemeinplatz und zudem hier zweifellos der „transition from Greek/Trojan to Italian and Roman myths" geschuldet und keine Inkonsistenz, wie sie Arist. *Poet.* 1460a27-30 moniert und als Beispiel die Erwähnung der pythischen Spiele in Soph. *El.* Nennt.

spezifischen: Canens, einer Tochter des Ianus, die sich vor allem durch ihren schönen Gesang auszeichnet, aufgrund dessen sie auch ihren Namen erhalten haben soll:[85]

unde Canens dicta est: siluas et saxa mouere
et mulcere feras et flumina longa morari
ore suo uolucresque uagas retinere solebat. (Ov. *Met.* 14.338-40)

darum nannte man sie „die Singende": Sie pflegte, mit ihrem Mund
Wälder und Steine zu bewegen, wilde Tiere zu zähmen und
lange Flüsse an- und flüchtige Vögel aufzuhalten.

Diese außerordentlichen Fähigkeiten ihres Gesangs rufen die des Orpheus in Erinnerung,[86] auf den auch schon durch die beständige Treue des Picus, der zugunsten seiner Gattin alle anderen Frauen verschmäht, gedeutet wurde. Wie in der vorher besprochenen Midas-Episode beginnt die eigentliche Sage also nun mit einem Echo des Orpheus: Während Canens den Tag mit ihrem Gesang zubringt, zieht ihr Gatte Picus beritten zur Eberjagd aus und trägt dabei ein auffallendes Kostüm: *poeniceam fuluo chlamydem contractus ab auro* (14.345). Diese Art der Bekleidung wird in den *Met.* prominent auch von einer anderen Person explizit erwähnt, nämlich von Niobe,[87] und trägt Züge typischer Theaterausstattung in der Tragödie. Die Purpurfarbe des Mantels, die hier mit *poenicea* angegeben wird, verweist zudem auf die geographische Herkunft desselben, damit aber zugleich auch auf eine ähnliche Szene bei Vergil: Denn als Dido im vierten Buch sich ebenso zur Jagd aufmacht, ist sie *Sidoniam picto chlamydem circumdata limbo* (Verg. *Aen.* 4.137)*,* wobei *aurea purpuream subnectit fibula uestem* (4.139). Der Jagdaufbruch des Picus ist unzweifelhaft nach dieser Darstellung modelliert, stammt doch sein Mantel implizit aus eben der Stadt, aus der auch Dido selbst stammt. Die Verbindung des Kostüms mit der Theaterbühne selbst, mit Niobe (und ihren Söhnen, vgl. 6.222-3) und Dido

[85] Canens ist vermutlich eine Erfindung Ovids. Mit dieser eingehend beschäftigt sich Guittard (2011) in einem eigenen Artikel und schon zuvor in Guittard (2007), 230.

[86] So auch einhellig Bömer (1986), 120; Guittard (2007), 230; und Hardie (2024b), 184. Über den möglichen Kontrast zwischen Canens' Gesang und den Zaubersprüchen der Circe besteht in der Literatur einige Uneinigkeit: Fränkel (1945), 105, sieht einfach nur einen Kontrast; bei Fantazzi (1976), 287, ist Canens die Siegerin; bei Leach (1974), 141, und Nagle (1988a), 88, dagegen obsiegt Circe; Bömer (1986), 120, hat generelle Zweifel an einer solchen Kontrastierung: „Ob Canens' „sweet, spellbinding melodies" von Ovid als „contrast with Circe's weird incantations" […] gedacht sind, darf man bezweifeln; die Bezüge sind etwas weit hergeholt." Zum Verhältnis von Canens zu Orpheus vgl. auch Hardie (2010), 20-3, sowie zu dem zu Circe (26), wobei er korrekt feststellt: „Circe and Canens do not meet and do not engage directly in a competition of *carmina*." Indes aber sei durchaus eine Herausforderung indigener Melodien durch eine ausländische Invasorin ein vorhandenes Thema.

[87] Vgl. oben Kapitel 5.1. Ebenso u.a. auch von Sol, Philomela, Procne und Althaea. Zum Tragödienkostüm in den *Met.* prinzipiell vgl. Kapitel 3, Anm. 25.

evoziert unweigerlich einen tragischen Bezug der Darstellung. Doch auch der Ausritt zur Jagd gibt bereits klare Hinweise auf ein tragisches Setting im Allgemeinen, auf eine Ähnlichkeit zu Actaeon im Speziellen.[88]

Doch die Begegnungssituation zwischen den beiden Sagen ist genau verkehrt: Während Actaeon unwissentlich in den Hain der Diana eintritt und dort diese erblickt, ist es bei Picus so, dass *uenerat in siluas et filia Solis easdem* (14.346), die nun ihrerseits *iuuenem uirgultis abdita uidit* (14.349). Zwar ist es in diesem Fall sie, die den König zuerst sieht, doch ist auch hier die Göttin diejenige, die im Verborgenen ist. Der Grund für Actaeons Trennung von seinen Jagdgefährten ist zuvor die große Mittagshitze, die an diesem Tag herrscht; im Falle von Picus ist es keine eigentliche, sondern eine metaphorische Hitze, denn aufgrund ihres *ualido […] aestu* (14.352) erzeugt Circe das Trugbild eines Ebers, um Picus von seinen Gefährten fortzulocken. In diesem Unterfangen ist sie erfolgreich und der König begibt sich *inscius* auf die Jagd, bis er schließlich *silua […] errat in alta* (14.364), womit er *per nemus ignotum non certis passibus errans* (3.175) des Actaeon und somit auch dessen doppeldeutigen *error* wiederholt.[89] Nachdem Circe auch die Gefährten erfolgreich durch eine heraufbeschworene Wolke von ihrem Anführer getrennt hat, sucht sie diesen auf und gibt sich ihm zu erkennen. Der aber verschmäht sie und bekräftigt, nur seiner Gattin Canens gehören zu wollen – auch mehrfach wiederholte Bitten der Circe können ihn nicht von seiner Entschlossenheit abbringen.[90] Dies erregt nun den Zorn der Göttin, die sich an dieser Stelle dazu entschließt, Picus die Möglichkeit zu nehmen, in sein angestammtes Umfeld zurückzukehren: *‚neque impune feres, neque' ait ‚reddere Canenti'* (14.383), wie auch Diana in den einzigen an Actaeon gerichteten Worten eine verhinderte Heimkehr desselben impliziert (3.192-3). Sie beugt sich nach hinten und besprengt Actaeon mit Wasser, um seine Verwandlung auszulösen: Circe dagegen wendet sich je zweimal nach Westen und Osten und schlägt Picus dreifach mit ihrem

[88] Die Jagd als Hintergrund, vor dem eine Tragödie stattfindet, behandelt eingehend Casanova-Robin (2003), bes. 262. Auch Gildenhard/Zissos (1999), 175, sprechen in ihrer Diskussion der tragischen Elemente in Ovids Gestaltung der Actaeon- und Ino-Mythen von „the Dionysiac milieu of hunting". Zur Qualifikation der Jagd als metaphorischem Gestaltungsmittel in der griechischen Tragödie am Beispiel von Eur. *Ba.* vgl. das entsprechende Kapitel in Segal (1982), 27-54.

[89] Das Nachjagen hinter einer *effigiem nullo cum corpore* (14.358) erinnert zudem an das Haschen des Narcissus nach seinem Spiegelbild, vgl. Hardie (2024b), 186. Gelegentlich wird ein Trugbild auch im Epos eingesetzt, um einen Helden abzulenken (Achilles, Aeneas); hier wird dieses Motiv zusätzlich ins Erotische umgebogen, da Circe es verwendet, um sich Picus mit erotischen Absichten nähern zu können.

[90] Seine schroffe Zurückweisung ihrer *preces* durch *ille ferox ipsamque precesque relinquit* (14.378) erinnert an Orchamus, der seine Tochter Leucothoe *ille ferox immansuetusque precantem/[…] defodit* (4.237-9), vgl. Hardie (2024b), 188 (dort wird allerdings fälschlich von *Leuconoe* gesprochen, die allerdings die Erzählerin der Episode, nicht ihre Protagonistin ist). Zur tragischen Gestaltung der Leucothoe-Episode siehe Kapitel 3.2.

Zauberstab. Dann beginnen beide tragischen Helden ihre Flucht, die aus ihrer Innensicht geschildert wird und ihr Staunen über die Verwandlung zur Geltung bringt, die sich vor allem zunächst an der ungewohnt hohen Geschwindigkeit der Flucht bemerkbar macht: *ille fugit, sed se solito uelocius ipse/currere miratur* (14.388-9) heißt es von Picus, der damit *fugit Autonoeius heros/et se tam celerem cursu miratur in ipso* (3.198-9) wiederholt.[91]

Zurück bleiben sowohl bei Picus als auch bei Actaeon die Gefährten, die ihren Anführer vergeblich suchen und abwesend wähnen (*interea comites clamato saepe per agros/nequiquam Pico nullaque in parte reperto*, 14.397-8; *at comites […] agmen/ignari instigant oculisque Actaeona quaerunt/et uelut absentem certatim Actaeona clamant*; 3.242-4): Doch während die des Actaeon ihn auch finden, nur eben ohne ihn zu erkennen, begegnen die des Picus diesem nicht mehr, dafür aber zu ihrem Unglück Circe. Sonderbarerweise dürften diese über die Verwandlung (oder zumindest Entführung) ihres Königs Bescheid wissen, denn sie fordern von der Zauberin ihren König zurück, ja tun dies sogar *criminibus […] ueris* (3.401)[92] und drohen widrigenfalls den Einsatz von Gewalt an. Die plötzliche Kenntnis vom Schicksal eines auf der Jagd verschollenen Prinzen/Königs, dessen Verschwinden niemand außer der Göttin, die ihn verwandelt hat, bezeugt hat, evoziert die erstaunliche Kenntnis, die Pentheus vom Schicksal des Actaeon besitzt: Eigentlich könnte keine intradiegetische Figur davon wissen, aber trotzdem wird darauf Bezug genommen, als wäre man selbst Zuseher[93] bei der Verwandlung gewesen. Den Gefährten bekommt dieses Wissen jedenfalls nicht, denn ihre Versuche, die Herausgabe ihres Königs mit Gewalt zu erzwingen, schlägt fehl und die Göttin verwandelt alle Gefährten des Picus in wilde Tiere – und überträgt somit die Strafe des Actaeon vom Anführer auf die Gefährten; nur der Tod durch die Bisse ihrer eigenen Hunde bleibt ihnen

[91] Vgl. Hardie (2024b), 189: „The metamorphosis is focalised through the amazement and anger of Picus: for similar focalisation cf. 3.198-9 *fugit Autonoeius heros* etc." Die zweite, dort genannte Vergleichsstelle (5.669-76) hat demgegenüber wenig mit der Verwandlung des Picus gemein: Zwar zeigt sie die Verwandlung der Pieriden in *picae*, allerdings fliehen diese nicht und bemerken auch keine Änderung ihrer Geschwindigkeit. Einen besseren Bezug stellt Hardie (2010), 26, her, der in der Herausforderung der „autochthonen" Musen durch die „ausländischen" Pieriden eine Parallele zu den musikalischen Gegensätzen zwischen Canens und Circe sieht und darin das Wortspiel *Picus-picae* festmacht, vgl. Anm. 86.

[92] Auch hier ist *crimen* wieder im Sinne des Vorwurfs zu verstehen wie auch beim *crimen* des Midas. Vgl. Anm. 79 & 80. Es ist indes unwahrscheinlich, dass die Gefährten die Identität der Circe kannten und sie daher als böse Hexe identifizieren und auch noch korrekt herleiten konnten, dass sie etwas mit dem Verschwinden des Picus zu tun haben könnte: Wie die hiesige Episode zeigt, lässt Circe im Allgemeinen keine Zeugen zurück, die von ihr erzählen könnten, siehe weiter im Text.

[93] Aber trotzdem wie durch eine Vierte Wand von der Szene getrennt, denn sonst hätte man eingreifen, ja, die Verwandlung vielleicht sogar verhindern können – oder beim Versuch ein ähnliches Schicksal erleiden. Zu den Implikationen dieser paradoxen Situation siehe Kapitel 4.3 und 4.5.

erspart: Da Circe im Gegensatz zu Diana selbst keine Jägerin ist, hat sie auch erwartbar geringes Interesse an der Erlegung ihrer Beute. Somit bleiben auch hier keinerlei Zeugen des Geschehens, außer göttlichen – in diesem Fall nur Circe: Dass die Geschichte trotzdem bekannt ist, kann Ovid hier dadurch lösen, dass er sie von einer Dienerin derselben vortragen lässt – die paradoxe Situation der Kenntnis einer scheinbar nicht bezeugten Handlung bleibt hier innerhalb der Erzählung. Denn Canens sucht zwar in weiterer Folge nach ihrem verschwundenen Gatten, kann ihn aber trotz aller Mühen nicht finden und zerfließt letztlich in ihrem Kummer in eine Quelle bzw. löst sich in Luft auf.[94]

5.5. Zwischenfazit

Die thebanische Kerngeschichte wird vom Aufstieg und Fall des Cadmus gerahmt. Am Ende seines Aufstieges, den er ganz als epischer Held vollzieht, befindet er sich im vollendeten Glück und eröffnet somit die Möglichkeit für einen tragischen Niedergang, der sich gleich zweifach ankündigt: Zum einen durch das Theatersimile, das gleichsam den Vorhang für die Bühne Thebens öffnet; zum anderen durch das *dictum Solonis*, das als tragischer Kerngedanke exemplarisch für die folgenden tragischen Handlungen steht. Für diese allerdings verschwindet Cadmus aus dem Blickfeld von Ovids Publikum: Stattdessen vollzieht sich Cadmus' eigene Tragödie gleichsam in einer thebanischen Tetralogie vom Sturz ins Unglück seiner Nachfahren. Zuerst sein Enkel Actaeon (und durch ihn seine Tochter Autonoe), dann seine Tochter Semele, dann sein Enkel Pentheus (und durch ihn seine Tochter Agaue) und zuletzt seine Tochter Ino – unterbrochen durch einen kurzen Ausflug nach Böotien, wo das Schicksal des Narcissus stellvertretend für das des Oidipous aus Soph. *OT* gezeigt wird. Doch nicht allein die Verwandtschaftsverhältnisse der Protagonist:innen zu Cadmus verleihen dem Aufbau das Schema ABXAB: Auch inhaltlich stehen einander jeweils die Episoden von Actaeon und Pentheus bzw. Semele und Ino nahe. Actaeon und Pentheus erregen den Zorn einer Gottheit und werden auf dem Berg Cithaeron von ihren eigenen Freunden bzw. Verwandten zerrissen, von denen sie durch das Wirken der Gottheit nicht erkannt werden; Semele und Ino hingegen

[94] *liquefacta medullas/tabuit inque leues paulatim euanuit auras* (14.431-2). Eine ergebnislose Suche in Verbindung mit Quellen ruft die Suche nach Proserpina im fünften Buch in Erinnerung: Auch dort zerfließt Cyane in ihre eigene Quelle, als sie die Entführung der Proserpina nicht verhindern kann, vgl. Rosati (2024b), 564. Das Schicksal, vor Kummer in eine Quelle zu zerlaufen, weil der Geliebte unerreichbar ist, wiederholt Canens hier von Byblis (siehe zu dieser Kapitel 7.1) und wird damit noch einmal von Egeria (15.547-51) darin beerbt werden (siehe Kapitel 7.3).

ziehen sich den Zorn der Iuno zu, indem sie als Mutterfiguren für Bacchus dienen, und werden von dieser jeweils durch eine stellvertretende Gottheit mit dem Tode bestraft, erfahren aber nach diesem (bzw. an dessen Stelle) eine Apotheose. Zuletzt kehrt Cadmus wieder ins Blickfeld zurück und verlässt das von ihm erbaute Theben als gebrochener Mann, der *luctu serieque malorum uictus* ist. Seine Gattin Harmonia begleitet ihn und wird mit ihm in ein Schlangenpaar verwandelt, nachdem Cadmus vermeintlich eingesehen hat, dass seine Tötung der Schlange des Mars der Fehler gewesen ist, für den er mit dem Untergang seines Hauses bezahlen musste. Das Verhältnis von Schuld, Fehler und Bestrafung wird dabei von Ovid sehr explizit noch vor Anfang der Actaeon-Episode besprochen und über die weiteren Episoden hinweg weiterentwickelt. Stets wird zwischen den Stufen *error, crimen* und letztlich *scelus* unterschieden, die ein unterschiedliches Maß an Schuld für denjenigen bedeuten, der sie begeht: Liegt bei Actaeon noch ein bloßer *error* (bzw. ein *Fortunae crimen*) vor, wächst sich dieser bei Semele bereits zu einem *crimen* aus. Pentheus hingegen will *sine crimine miser* werden und findet sein Ende zu einem Zeitpunkt, als selbst sein „Sündenbekenntnis“ (*se peccasse fatentem*) ihm nicht mehr nützt; Ino begeht zuletzt sogar ein *scelus* mit dem Kindermord, zu dem sie aber nur aufgrund der von Tisiphone gesandten Verblendung imstande ist und der damit zugleich als *error* qualifiziert wird: Irrtum, Verbrechen und Strafe fallen hier zusammen.

Auf die Strafen der jeweiligen Figuren hat die Genese ihrer Schuld jedoch keinen Einfluss, denn diese erteilen die Götter nach ihrem eigenen Gutdünken. So kommt es auch zur Bestrafung des Cadmus, der durch die Tötung der Schlange göttlichen Zorn auf sich gezogen hat – doch bleibt verborgen, welche Gottheit konkret Rache an ihm nimmt. Das Spiel zwischen dem Verborgenen und dem Sichtbaren wie auch zwischen Unkenntnis und Einsicht durchdringt das thebanische Narrativ von Anfang bis Ende: Es beginnt mit der Anrede des Cadmus als *spectator* durch eine verborgene Stimme und zieht sich als roter Faden durch jede Episode, bis Cadmus alle vier „Tragödien“ gesehen hat und letztlich eine Katharsis erleben kann.

Doch nach diesem thebanischen Kernnarrativ kehrt Ovid noch zweimal nach Theben zurück: Zunächst mit Niobe zur Herrschaft des Amphion, der der letzte König vor Laios sein wird. Niobe vereint gleichsam alle Tragödien des vorherigen Königshauses auf sich selbst und trägt Echos von Actaeon, Semele, Pentheus und Ino zugleich. Dass ihr Untergang verdient ist,

wird zumindest nicht mehr auktorial bezweifelt, wodurch sie sich von ihren Vorgänger:innen unterscheidet, wenn auch noch kein klares Urteil fällt, dass sie eine gerechte Strafe erhält. In ihrer Verwandlung imitiert sie Cadmus, mit dem sie sich zuvor mehrfach selbst identifiziert hat (obwohl weder sie noch ihr Gatte Amphion mit ihm blutsverwandt, sondern lediglich verschwägert sind),[95] dahingehend, dass die Verwandlung selbst keine Strafe, sondern eher eine „Erlösung" vom Leid darstellt, den Tod all ihrer Kinder miterlebt bzw. in gewissem Sinne sogar verursacht zu haben: Anders als Cadmus kann sie darin aber kein tröstliches Fortleben finden, sondern erstarrt zu einem Stein. Neu an ihrer Verwandlung ist die völlig Anteilslosigkeit göttlichen Zutuns: Das zutiefst menschliche Leid, das *Pathos* allein ist für ihre Metamorphose verantwortlich, wodurch sie eine neue Art der Tragik in den *Met.* eröffnet, die den folgenden zweiten Teil dieser Arbeit prägen wird.

Ein letztes Mal rekurriert Ovid nach dem Tod des Heracles auf Theben, indem er den Plot von Eur. *Heracl.* als Rahmen verwendet, um genau an dem Punkt, an dem in dieser Tragödie das *dictum Solonis* fällt, die Verjüngung des Iolaus zu zeigen, die innerhalb der *Met.* spontan und ohne Begründung erfolgt: Nur die Kenntnis des Tragödienstoffs kann dafür eine hinreichende Erklärung liefern wie auch für die Serie des thebanischen Epilogs, den Themis im Anschluss berichtet und der von dieser äußerst verrätselt präsentiert wird. In diesem wird der thebanische Sagenzyklus ab dem Bruderkrieg zwischen Eteocles und Polynices fortgeführt und bis zur Zerstörung Thebens durch den Epigonenzug fortgesetzt, wobei der Tod des Alcmaeon, des Anführers der Epigonen, der auch als *alter Orestes* noch einen weiteren typischen Tragödienstoff mitbringt, auch den Schlusspunkt des Narrativs bildet.

Zuletzt werden in späteren Büchern noch zwei Figuren als satyrspielhafte Gegenentwürfe für Pentheus und Actaeon gezeichnet: Zum einen Midas, zum anderen Picus; beide erleiden ähnliche Schicksale wie ihre tragischen Vorbilder, doch weniger gravierende und bilden somit heiterere Versionen derselben (wiewohl Picus eine deutlich tragischere Gestalt als Midas ist)

[95] Niobe selbst ist überhaupt nur angeheiratet; Amphion hat in der mythischen Tradition als Neffe der Nykteis den Polydoros, den einzigen Sohn des Kadmos (den Ovid nie erwähnt), als angeheirateten Onkel.

Teil II: Menschliche Tragik und Pathos

Während in Teil I die Interaktion zwischen Göttern und Menschen im Vordergrund gestanden ist, haben die Götter vor allem in den Narrativen von Cadmus und Niobe begonnen, eine zumindest für die Verwandlung untergeordnete Rolle zu spielen: Cadmus interagiert nur im epischen Teil seines Narrativs mit manifesten Gottheiten (er befragt das Orakel des Apollo; lässt sich von Minerva bei der Aussaat der Sparten beraten; und heiratet mit Harmonia die Tochter von Mars und Venus), doch später ziehen sich diese aus seiner „Tragödie" zurück. Seine Verwandlung erfolgt zwar durch göttliche Intervention, aber es wird nicht mehr expliziert, um welche Gottheit es sich handelt. Bei Niobe dagegen hat an der Metamorphose selbst überhaupt kein Gott mehr einen Anteil, sondern sie entsteht erstmals aus rein menschlichem Pathos.

Im zweiten Teil dieser Arbeit soll der Fokus nun Episoden gelten, in denen sich das Tragische nur auf der menschlichen Ebene entwickelt. Als Auftakt dazu soll im Folgenden eine Besprechung des Narrativs der Hecabe dienen, die auch inhaltlich als „Mater Asiae" eine gewisse Nähe zu Niobe aufweist (siehe Kapitel 5.1, bes. Anm. 40). Daran anschließend setzt sich das Kapitel 6 mit Medea auseinander bzw. weiteren Frauenfiguren, die jeweils einen Aspekt der euripideischen Medeia darstellen. In Kapitel 7 werden Echos und Bearbeitungen der Phaidra aus Eur. *HS* besprochen. Das achte und letzte Kapitel des Hauptteils widmet sich tragischen Ehen in den *Met.*, wobei dort die göttliche Ebene zwar nicht fröhliche Urständ, aber zumindest ein kleines Comeback feiern kann.

Hecabe und die Opferung der Polyxena

Als „Einführung" in diesen zweiten Teil der praktischen Untersuchungen der vorliegenden Arbeit soll nun eine Besprechung der Hecabe-Geschichte dienen, die sich mit Niobe die Herkunft aus Kleinasien, den Verlust einer Vielzahl ihrer Kinder und eine Metamorphose ohne göttliches Einwirken nur aufgrund ihres vollendeten Leids teilt.[1] Anders als bei Niobe jedoch finden sich bei Hecabe bereits lange vor ihrer Verwandlung einige Verhaltensmuster, die ihre

[1] Zu den Parallelen zwischen den beiden Frauen vgl. Rosati (2024c), 650, und Fantham (2004), 119-21, sowie Kapitel 5, Anm. 40.

spätere Metamorphose in eine Hündin gewissermaßen vorwegnehmen (oder zumindest implizit andeuten).[2] Auf diese werde ich im Folgenden *passim* eingehen, während das Hauptaugenmerk dieser Untersuchung freilich erneut der Feststellung dramatischer und insbesondere tragischer Einflüsse auf das Hecabe-Narrativ im 13. Buch von Ovids *Metamorphosen* gelten wird.

Gleich der Beginn dieses Narrativs erweckt schlagartig Echos der attischen Hekabe-Dramen Eur. *Hec.* und *Tro.*: Besonders letzteres wird beim ersten Auftritt Hecabes in den *Met.* stark evoziert:

‚Troia uale! rapimur' clamant, dant oscula terrae
Troades et patriae fumantia tecta relinquunt.
ultima conscendit classem – miserabile uisu! –
in mediis Hecabe natorum inuenta sepulcris. (Ov. *Met.* 13.420-3)

‚Troja, leb wohl! Man schafft uns fort' rufen sie und küssen die Erde,
die Troerinnen und lassen die Dächer ihrer Heimat rauchend zurück.
Zuletzt steigt aufs Schiff in der Flotte – ein erbarmungswürdiger Anblick! –
die sich inmitten der Gräber ihrer Kinder befindliche Hecabe.

Schon die beiden Exklamationen der Troerinnen in 13.420 sind geradezu direkte Zitate aus dem Schlusschor von Eur. *Tro.*, wo zunächst Hekabe ruft ἀγόμεθα φερόμεθ' (1310) und sich dann mit den Worten ἰὼ θεῶν μέλαθρα καὶ πόλις […] τὰν φόνιον ἔχετε φλόγα (1317-8) von ihrer Heimat verabschiedet, wobei sie bei dieser Verabschiedung durch den Klageruf ἔ ἔ des Chors der Troerinnen unterbrochen wird. Bei Ovid sind beide Aussagen direkt den Troerinnen in den Mund gelegt, wobei der Abschied von den „brennenden Dächern" und der Stadt zwischen Figuren- und Erzählerrede aufgeteilt sind: Dazwischen steht geradezu programmatisch *Troades* als Titel der Tragödie.[3] Umgekehrt wird das Besteigen der Schiffe bei

[2] Die Ausführungen zu Hecabes „hündischem" Verhalten und den metaliterarischen bzw. metatheatralischen Aspekten basieren größtenteils auf den Beobachtungen von Hopkinson (2000) und Curley (2013), 101-15 sowie 153-61.

[3] Auch Hopkinson (2000), 167: „*Troades* suggests Euripides' play of the name; and lines 420-1 evoke the end of the play, where the women lament the destruction of their city; cf. 1305-9 (they kneel on the ground and say farewell), 1298-9 and 1320-1 (smoke), 1318 (flames)." Die Montage zwischen Eur. *Tro.* und Eur. *Hec.* wird auch von Álvarez Morán/Iglesias Montiel (2006), 36, bemerkt, da nach ihrer Ansicht „el poeta compone sus ‚Troyanas' y en especial su ‚Hécuba' siguiendo el guión euripídeo". Curley (2013), 104, sieht sie „in much the same way that modern editors rearrange Sophocles' „Theban trilogy" in narrative sequence".

Ovid mit Hecabe assoziiert, bei Eur. *Tro.* ist es jedoch das letzte Wort des Chors, das Besteigen der Schiffe zu erwähnen.[4] Bömer (1982), 306, merkt an, dass es „in keiner Weise den Realitäten, d.h. dem Rang einer Königin" entspreche, dass Hecabe als letzte das Schiff besteige – sie müsste vielmehr als erste einsteigen, wie das auch in Eur. *Tro.* der Fall sei, wo der Chor sie dazu aufruft, dies zu tun.[5] Neben diesen wörtlichen Zitaten von Eur. *Tro.* scheint Ovid überhaupt die Handlung dieses Stücks verknappt an den Beginn seines Hecabe-Narrativs zu stellen, welches dann direkt den *Mythos* von Eur. *Hec.* aufnimmt: *Met.* 13.408-21 schildert zunächst die Eroberung Trojas und den Tod des Priamus (Eur. *Tro.* 1-97), dann rückt Cassandra in den Mittelpunkt (Eur. *Tro.* 246-461), dann werden die Frauen zugeteilt (Eur. *Tro.* 568-708) und Astyanax von einem Turm geworfen und dadurch getötet (Eur. *Tro.* 709-858 und 1118-55) und zuletzt verabschieden sich die Troerinnen von der rauchenden Stadt und besteigen mit Hecabe die Schiffe (Eur. *Tro.* 1260-1332), wo die Parallele dann sogar direkt in die Zitatebene übergeht.[6] Ovid hat gewissermaßen die gesamten *Troerinnen* zum Prolog für die darauffolgende *Hekabe* gemacht,[7] wobei es zwei große Unterschiede gibt, die darin bestehen, dass Ovid etwas nicht erwähnt, das bei Euripides vorhanden ist: Das ist zum einen das sehr lange Rededuell zwischen Hekabe und Helena zwischen dem Todesurteil und der erfolgten Tötung des Astyanax, das Ovid wohl aussparen durfte, weil es für seine weitere Gestaltung im Gegensatz zu den anderen Ereignissen keinerlei Handlungsrelevanz besitzt.[8] Zum anderen aber – und dieser Unterschied ist für die vorliegende Besprechung wesentlich bedeutsamer – wird Polyxena in Eur. *Tro.* bereits direkt vor der Abfahrt getötet, während Ovid sich in der weiteren Gestaltung des Narrativs stärker an Eur. *Hec.* orientiert, wo die Tode von Polydoros

[4] ὅμως/δὲ πρόφερε πόδα σὸν ἐπὶ πλάτας Ἀχαιῶν, Eur. *Tro.* 1331-2. Freilich muss *ultima* bei Ovid voraussetzen, dass die Troerinnen zuvor bereits auf den Schiffen sind; ebenso ist der letzte Satz des Chors bei Euripides eine Aufforderung an Hekabe, das Schiff zu besteigen: Somit ist die Situation ident, aber der Fokus vertauscht.

[5] Vgl. Anm. 4, dass das nicht zwingend der Fall sein muss. Wie Bömer stellt jedenfalls auch Hardie (2024a), 59-60, fest, dass Hecabe als letzte Gefangene in erster Linie der Regie geschuldet ist, das nachfolgende Narrativ einzuleiten.

[6] Selbst Ovids Erwähnung der Winde in 13.418-9 hat schon ein Vorbild in Eur. *Tro.* 1298-9, wo das Schwinden der Stadt mit einem Verschwinden von Rauch im Wind verglichen wird.

[7] Als „prologue" bezeichnet diesen Abschnitt auch Curley (2013), 103, ohne jedoch auf Eur. *Tro.* zu verweisen.

[8] Genau genommen besitzt der Redeagon zwischen den beiden Frauen zwar eine gewisse dramatische Notwendigkeit (es muss etwas im Stück passieren, während Astyanax getötet wird, vgl. Biehl (1989), 321, Anm. 1), ein integraler Bestandteil des Mythos oder auch nur des Stücks ist er aber keineswegs: Kovacs (2018), 262, verweist auf Diskurse, in denen „[s]everal scholars have regarded the debate as non-integral to the play", wobei exemplarisch die Urteile von Steiger (1900), 375; Wilamowitz (1906), 282; und Lee (1976), xxii herangezogen werden; Kovacs versucht im Anschluss die Notwendigkeit des Agons im Kontext des verlorenen *Alexandros* zu rechtfertigen. Biehl (1989), 321, urteilt jedenfalls ebenso: „Es handelt sich also offensichtlich um ein rein fiktives Verfahren, wie es Eur. auch sonst aus dramatischen Gründen für erforderlich gehalten hat (d.i. eine ad hoc-Erfindung)."

und Polyxena erstmals gemeinsam auftreten:[9] Dementsprechend kann er Polyxena freilich nicht zweimal sterben lassen, sondern muss sich ihren Tod für die eigene Ausgestaltung aufsparen. Diese wird jedoch noch etwas auf sich warten lassen müssen, denn zunächst befindet sich Hecabe immer noch in Troja inmitten der Gräber ihrer eigenen Kinder. Hier zeigt sich erstmals ihr „hündisches" Verhalten, das ihre spätere Metamorphosen präfiguriert: Sie streicht zwischen den Gräbern umher (*mediis […] inuenta sepulcris*, 13.423) und stellt zu diesen physischen Kontakt her, bis hin zum Küssen der Knochen (*prensantem tumulos atque ossibus oscula dantem*, 13.424);[10] sie scharrt sogar im Boden und gräbt diesen um, um seine Inhalte zu Tage zu fördern (*cineres […] Hectoris haustos*, 13.426); schließlich erweckt auch ihre Grabesspende noch Anklänge an Hunde, indem sie *canum de uertice crinem* (13.427) auf Hectors Grab zurücklässt – wohlweislich mit einem bedeutenden Quantitätenunterschied zwischen *cānum* („grau") und *canum* (Gen. Pl. von „Hund"), wobei klar mit der Dichotomie „graues Haar"/„Hundehaar" gespielt wird.[11] Anschließend sind alle Troerinnen endlich auf den griechischen Schiffen und diese können ablegen: Der Prolog der *Troades* ist vorbei und endlich kann die Handlung der *Hekabe* beginnen.

Ganz gleich wie Eur. *Hec.* mit dem Tod des Polydoros beginnt, wählt auch Ovid dieses Ereignis als Einstiegspunkt für seine „dramatische" Gestaltung der Hecabe-Episode. Ein wesentlicher Unterschied besteht allerdings in der Aufbereitung: Während der Polydoros bei Euripides als Totengeist in Figurenrede sein eigenes Schicksal im Prolog referiert, wird seine Übergabe an und Ermordung durch den Bistonenkönig[12] Polymestor in Ov. *Met.* lediglich narratorial berichtet. Curley liefert für diese generisch äußerst bedeutsame Änderung folgende Erklärung: Der Auftritt von Totengeistern ist für das Drama gut belegt, sowohl für das griechische als auch das römische – diese Geister sind allerdings in der Regel stets die tatsächlichen Seelen („literally souls - *psychai*") der Verstorbenen. Nun ergibt sich für

[9] Vgl. Bömer (1982), 309; Collard (1991), 32-4; Álvarez Morán/Iglesias Montiel (2006), 40; und Curley (2013), 102.
[10] Hardie (2024a), 59-60, weist insbesondere auf die Alliteration *os- os-* hin, die „reinforces the disturbing sense of physical contact" und erwähnt eine Parallelstelle bei Properz 4.7.94, bei der allerdings ein Polyptoton vorliegt (*ossibus ossa*) und die ich daher für einen Vergleich wenig gelungen finde – es ist ja gerade die Kombination von Küssen und Knochen, die hier die Schaurigkeit des physischen Kontakts unterstreicht und die Parallele zum hündischen Nagen an Knochen überhaupt erst herstellt.
[11] Vgl. Curley (2013), 103-4; dieser verweist auch auf die Beobachtungen von Hopkinson (2000), 167-8, der außerdem zu 13.424 ergänzt, dass *ossibus oscula dantem* „a grotesque progression from *dant oscula terrae* (420)" sei, vgl. Anm. 10.
[12] Zur Problematik der Identifizierung der Bistonen mit den Thrakern siehe Bömer (1982), 312; Hopkinson (2000), 169; und Curley (2013), 105. Ein thrakischer König als grausamer Verräter ist auch Tereus, was das Hecabe-Narrativ u.a. an das der Procne bindet. Zu weiteren Parallelen s.u. und in Kapitel 6.2.

Polydorus das Problem, dass Polymestor seinen Leichnam *exanimem* (13.438) ins Wasser geworfen habe: „Without an *anima* – that is, *psyche* – Polydorus can no longer tell his own story.“[13] Allerdings dürfte der Leichnam des Polydoros bei Euripides ja um nichts weniger seiner Seele beraubt sein, sonst könnte die *Psyche* bzw. das *Eidolon* desselben ja nicht davon getrennt im Prolog von Eur. *Hec.* auftreten; der Tod besteht ja gerade in der Trennung von Körper und Seele, wodurch das Argument von Curley trivial wird. Ich halte es nicht für ausgeschlossen, dass Ovid hier v.a. eine Abgrenzung zu Verg. *Aen.* 3.41-6 schaffen wollte, wo Polydorus ebenso in Figurenrede spricht, *obwohl* sein Körper noch dort liegt – bei Ovid ist er dann endgültig *exanimis* und darum stumm, was die Trennung von Geist und Körper vollendet.

Die griechischen Schiffe jedenfalls kommen an die Gestade des verräterischen Thrakerkönigs,[14] wo sich ihnen plötzlich der Totengeist des Achill zeigt und die Opferung der Polyxena zu seinen eigenen Ehren fordert – hier nun erzeigt sich endlich der Grund dafür, dass Ovid die Tötung der Polyxena bei seiner Raffung von Eur. *Tro.* in seinem „Prolog“ ausgespart hat: Die Königstochter soll erst hier, in der „Neubearbeitung“ von Eur. *Hec.* sterben. Und die Griechen lassen bei Ovid auch keine Zeit verstreichen, um der Forderung ihres toten Kameraden nachzukommen:

rapta sinu matris, quam iam prope sola fouebat,
fortis et infelix et plus quam femina uirgo
ducitur ad tumulum diroque fit hostia busto. (Ov. *Met.* 13.450-2)

Aus dem Schoße der Mutter gerissen, der sie allein Wärme spendete,
wird das tapfere und unselige Mädchen – weit mehr als eine Frau –
zum Hügel und als Totenopfer zur schaurigen Brandstätte geführt.

Polyxena wird ihrer Mutter entrissen, die hier nur schwach als *matris* erscheint, aber sonst in dieser Szene keine große Rolle einzunehmen scheint: Überhaupt tritt Ovids Hecabe in der Opferszene gegenüber ihrem Vorbild bei Euripides deutlich zurück, die erheblichen Widerstand gegen die Opferung ihrer Tochter leistet (Schmähung der Forderung Achills (Eur.

[13] Vgl. Curley (2013), 106-7 (Kursivierungen im Original).
[14] Die Verlagerung der Handlung nach Thrakien stellt schon bei Eur. *Hec.* ein geographisches Problem dar, da das Grab des Achill logischerweise in der Troas liegen muss, wo Polyxena in der traditionellen Variante des Mythos geopfert wird – so auch in Eur. *Tro*. und wohl auch der verlorenen *Polyxena* des Sophokles (vgl. Wright (2019), 112-3). ich werde auf dieses Problem hier nicht näher eingehen, da dies für meine Untersuchungen keinen wesentlichen Mehrwert hat und außerdem bereits hervorragend von Curley (2013), 101-15, erledigt wurde.

Hec. 154-74); Streit mit Odysseus (218-333); Verabschiedung d. Polyxene (402-37)), wobei sie bei Ovid nichts dergleichen tut: Bei Euripides muss sie ja auf der Bühne bleiben und Polyxenas Tötung kann nur sekundär als Botenbericht des Talthybios erfahren werden – Ovid hat den Vorteil, diese *direkt* zeigen zu können; dafür muss er Hecabe nicht so prominent in den Vordergrund stellen, sondern kann Polyxena zur „protagonist in her own right" machen.[15] Und als solche wird sie direkt eingeführt und mit drei wesentlichen Eigenschaften ausgezeichnet: *fortis, infelix, plus quam femina*. Ihre Tapferkeit wird sie bei der Opferung in ihrer Figurenrede sogleich unter Beweis stellen; ihre Bezeichnung *infelix* ruft die aristotelische δυστυχία auf den Plan – als Protagonistin ist sie bereits im vollendeten Unglück; zuletzt ist sie *plus quam femina*: Das könnte man zum einen auf erneut auf ihre Tapferkeit beziehen, doch eine solche Doppelung allein wäre freilich unelegant – vielmehr zitiert Ovid hier Hekabe aus Eur. *Hec.* 612, die Polyxene als νύμφην τ' ἄνυμφον παρθένον τ' ἀπάρθενον bezeichnet, womit sie ihren Tod meint.[16] Auch die Tapferkeit Polyxenas ist keine Erfindung Ovids: Während Hekabe bei Euripides zunächst mit Odysseus um die Opferung Polyxenes verhandelt und an ihrer statt eher Helena als Opfer empfiehlt,[17] tut Polyxene selbst nichts dergleichen, sondern rät ihrer Mutter, die Opferung nicht aufzuhalten, zumal sie (sc. Polyxene) dadurch dem Schicksal der Sklaverei entgehen kann – der Tod sei für sie μᾶλλον εὐτυχέστερος, was wiederum ihre Bezeichnung *infelix* bei Ovid bedingt: Im Tod nämlich könnte sie noch *felix* werden; gegenwärtig ist sie es aber nicht.[18] In dieser Weise ist dann auch zu verstehen, dass Ovids Polyxena *memor ipsa sui* (13.453) zum Altar schreitet: Zum einen natürlich ist sie sich ihrer noblen Herkunft, aber auch ihrer bedauerlichen Situation bewusst. Zum anderen aber ist sie sich auch ihrer *literarischen* Herkunft sowie ihrer *tragischen* Situation bewusst.[19] Die Opferung selbst unterscheidet sich

[15] Curley (2013), 111.

[16] Vgl. Hopkinson (2000), 171. Bei Ovid handelt sich freilich um eine „Mehr-als-Frau" und keine „Un-Frau": Hier wird ihr „mannhaftes" Verhalten im Angesicht des Todes durch den extradiegetischen Erzähler kommentiert – bei Euripides hingegen ihr Schicksal aus der Warte ihrer Mutter in Figurenrede. Der Anklang von Euripides ist dennoch in der Formulierung deutlich spürbar, insbesondere da die Tapferkeit ja bereits separat erwähnt wurde. Zum tragischen Oxymoron in *Met.* vgl. Kapitel 3.2.1 und 4.1.

[17] Eur. *Hec.* 265. Ein Rededuell gegen Helena unterbleibt hier und ihre Feindschaft beschränkt sich auf diesen Vorschlag; der Agon wird sich am Ende gegen Polymestor ereignen – diesmal mit Agamemnon als Richter, der auch ein gerechteres und weniger befangenes Urteil als Menelaos in Eur. *Tro.* fällt; da er anders als Menelaos nicht der König Spartas ist, kann er beim athenischen Publikum besser wegkommen, vgl. Gregory (1999), 185, Biehl (1989), 320-2 und Kovacs (2018), 11-16, wobei Kovacs sich im Allgemeinen eher „against the allegorical interpretation" (15) ausspricht und Menelaus' „humanity" (11) im Umgang mit Hekabe unterstreicht.

[18] Ggf. lässt sich die Dichotomie auch mit der Fokalisierung der Aussagen erklären: Der Erzähler kann Polyxena als *infelix* beschreiben, während sie sich aber selbst als *felix* sieht.

[19] Vgl. Curley (2013), 109, der besonders für die „allusive properties of memory in Latin poetry" auf Hinds (1998), 1-5, verweist. Die intradiegetische Interpretation ohne die metaliterarische Deutung findet sich auch bei Bömer

bei Ovid und Euripides in erster Linie in der Darstellung: Bei Euripides muss Talthybios als Bote davon berichten, Ovid kann die Szene selbst und somit ein „authentischeres“ Bild Polyxenas zeigen – orientiert sich in der Komposition aber trotzdem sehr genau an seinem Vorbild. Denn er lässt Polyxena eine lange Rede halten, die nur an einer Stelle von einem narratorialen Kommentar unterbrochen wird, nämlich als sie *iugulumque simul pectusque retexit* (13.459) – exakt dieselbe narratoriale Unterbrechung macht auch Talthybios, um anzumerken, wie Polyxene μαστούς δ’ ἔδειξε στέρνα θ’ ὡς ἀγάλματος (560).[20] Curley (2013), 110, stellt fest, dass Polyxena durch ihre Rede bei Ovid Kontrolle über ihr Narrativ gewinnt und zitiert dazu ihre Worte der Besorgnis um ihre Mutter:

mors tantum uellem matrem mea fallere posset:
mater obest minuitque necis mihi gaudia, quamuis
non mea mors illi, uerum sua uita tremenda est. (Ov. *Met.* 13.462-4)

Ich wünschte nur, mein Tod könnte meiner Mutter entgehen:
Sie steht im Weg und schmälert meine Freude über den Tod, wenngleich
nicht mein Tod, sondern ihr Leben ihr Kummer bereiten sollte.

Im Gegensatz zu ihrer Ablehnung des Lebens als Sklavin (460), die sich in Eur. *Hec.* sowohl in ihrer Rede an Odysseus (357-60) als auch an das griechische Heer (550-2) finden, behauptet Curley, dass „nowhere in the *Hecabe* does she utter anything like the passage above, and the patent originality of her statement magnifies her presence.“ Dem kann ich mich nicht anschließen, denn gerade in der genannten Rede an Odysseus findet sich eine Passage, die ihrer Sorge um ihre Mutter Ausdruck verleiht, und zwar – wie bei Ovid – direkt im Anschluss an ihre Ablehnung der Sklaverei. Bloß spricht sie diese Worte *zu* ihrer Mutter und nicht *über* sie:

μῆτερ, σὺ δ’ ἡμῖν μηδὲν ἐμποδὼν γένῃ,
λέγουσα μηδὲ δρῶσα· συμβούλου δέ μοι,
θανεῖν πρὶν αἰσχρῶν μὴ κατ’ ἀξίαν τυχεῖν. (Eur. *Hec.* 372-4)

(1989), 317, und Hopkinson (2000), 171, wobei letzterer ironischerweise auf das Verhalten der Polyxene in Eur. *Hec.* 552 verweist.

[20] Es ist nicht ganz ersichtlich, warum Curley (2013), 110, hier auf einem Gegensatz zwischen Euripides und Ovid besteht: „Ovid, conversely, […] only with a brief and less lascivious aside […]“. Die Wortwahl ist fast ident und sogar höchst kunstvoll chiastisch zu der des Euripides aufgebaut. Zum Unterschied zwischen *iugulum* und στέρνα s.u. und Anm. 23 & 25.

Mutter, du aber sei mir nicht im Wege, weder
mit Wort noch Tat: Sondern gesteh mir zu
zu sterben, eh mir Schändliches unverdient geschieht.

Zwar wünscht Polyxene hier nicht, dass ihre Mutter ihren Tod nicht miterleben müsste, doch ebenso beklagt sie, dass ihre Mutter ihr im Weg steht (*mater obest* bzw. μηδὲν ἐμποδὼν γένῃ), und bekräftigt, dass nicht ihr eigener Tod, sondern das Leben in Sklaverei *wirklich* zu bedauern sei. Letzten Endes hat es aber wenig Einfluss, ob nun eine „patent originality" oder ein intertextuelles Zitat „magnifies her presence": Diese ist bei Ovid in erster Linie durch ihre tatsächliche Gegenwart in der Szene ohnehin gegeben.

Die Wirkung dieser Präsenz bleibt auch innerhalb der Diegese nicht ohne Wirkung – besonders nicht ohne tragische Wirkung: Denn sobald Polyxena mit ihrer Rede geendet hat, wird die Reaktion ihres „Publikums" (i.e. des Griechenheeres) gezeigt: *populus lacrimas, quas illa tenebat/non tenet* (13.474-5). Die Psychagogie der Polyxena war sogar so stark, dass sie selbst nicht einmal weinen musste, um ihr Publikum zum Weinen zu bringen[21] – bzw. war es gerade das Zurückhalten ihrer Tränen angesichts ihres Schicksals, das sie als *plus quam femina*, ja sogar *plus quam uir* auszeichnet: Die griechischen *uiri* weinen, Polyxena tut es nicht. Und ihr Effekt ist sogar noch stärker als in der expliziten Tragödie selbst: Hat dort Neoptolemos Polyxene noch *nolens volens* (ὁ δ' οὐ θέλων τε καὶ θέλων, Eur. *Hec.* 566) getötet, ist er hier nun *etiam flens inuitusque sacerdos* (13.475), gänzlich unwillig, Polyxena zu opfern, tut es aber schließlich doch, wobei er *praebita coniecto rupit praecordia ferro* (13.476). Er schneidet ihr nicht – wie bei einem Opfer erwartbar – die Kehle durch, sondern sticht das Schwert in ihre Brust. In Eur. *Hec.* 567 bedient er sich der traditionellen Methode: τέμνει σιδήρῳ πνεύματος διαρροάς. Hierin sieht Curley (2013) mit Loraux (1987) eine weitere Unterstreichung des *plus quam femina*, denn besonders in der Tragödie sei vor allem der Hals der Punkt, an dem Frauen verwundbar seien: „Ovid's heroine, however, dies as a man, *plus quam femina uirgo* (476), wounded in the chest like a warrior."[22] Daneben gibt es aber noch einen interessanten Aspekt in dieser Entscheidung: Während Polyxene in Eur. *Hec.* neben ihren Brüsten auch noch στέρνα entblößt, zeigt Polyxena bei Ovid neben ihrer Brust noch das *iugulum*. Spiegelbildlich wird Polyxena dann durch ihre στέρνα getötet, Polyxene aber durch ihr *iugulum*. Zudem ist die

[21] Womit sie die Forderung in Hor. *AP* 99-103a noch übersteigert, Vgl. dazu die Ausführungen in Kapitel 1.2.2.b.
[22] Curley (2013), 111, der in Anm. 42, auch noch Liveley (2011), 131, zitiert, dass Ovid durch diese Gestaltung „the very gender of epic *virtus*" transformiert habe.

Wortwahl στέρνα bemerkenswert, da sie zunächst als Hendiadyoin neben μαστούς erscheint, tatsächlich aber eine wichtige Konnotation hat, denn während letzteres klar die Brüste einer Frau beschreibt, wird στέρνα im Epos bei Homer ausschließlich für eine männliche Brust verwendet:[23] Die Polyxene des Euripides bietet also ein männliches Ende an, stirbt aber einen weiblichen Tod, während es der Polyxena Ovids allein durch ihr Gebaren als *plus quam femina uirgo* gelingt, einen männlichen Tod zu sterben, ohne das überhaupt anbieten zu müssen: *Darin* letztlich gelingt es Ovid „to outdo Euripides by giving the fullest meaning to the alternative"[24] zwischen Brust und Hals.[25]

Ehe der zweite Abschnitt der Hecabe-Tragödie nach dem Tod Polyxenas beginnt, treten noch einmal die kriegsgefangenen Troerinnen programmatisch gleich einem Chor auf (den sie sowohl in Eur. *Tro.* als auch in *Hec.* tatsächlich ausmachen): *Troades excipiunt deploratosque recensent/Priamidas* (13.481-2). Gleich zu Beginn des Verses steht einleitend erneut *Troades* wie bereits in 13.421: Der Chor der Troerinnen erscheint und singt ein Lied über den Untergang Trojas und des Hauses des Priamos (481-2), beklagt das Schicksal von Polyxena und Hecabe (483-4) und beweint den Tod Hectors (485-7) und die Gefangennahme seiner Mutter. Nicht nur ist die Position dieses „Stasimons" exakt gleich gewählt wie die des zweiten Stasimons in Eur. *Hec.* (direkt nach dem Tod der Polyxene), auch die Themen finden sich allenthalben in Eur. *Tro.* und *Hec.* und die Wortwahl ist besonders in den Versen *teque gemunt, uirgo, teque, o modo regia coniunx/regia dicta parens, Asiae florentis imago* auffallend blumig:[26] Die Protagonistinnen werden direkt adressiert, als würde der Chor selbst sie ansprechen, am

[23] Vgl. *LSJ*: „A. *breast, chest,* in *Hom.* both in sg. and pl., always of males (στῆθος being used of both sexes)".
[24] Loraux (1987), 60. Zudem ist die Doppelung der Brustbezeichnung – einmal männlich, einmal weiblich – bei Euripides sehr konsistent mit der Deutung „that a woman's death, even if contrived in the most manly way, does not escape the laws of her sex." (Loraux (1987), 55, die dies am Beispiel Deianeiras in Soph. *Trach.* erzeigt.)
[25] Curley (2013), 110-1, erwähnt zudem eine Parallele, wo Hekabe bei Euripides darum bittet, dass der Leichnam Polyxenes unberührt bleibe (604-6), während Ovids Polyxena dies selbst übernimmt (13.466-7). Dies sei bei Euripides „justified, given Talthybius' pornographic inclination", womit auf die Unterbrechung für die Entblößung der Brust angespielt wird, die Curley ja bereits zuvor bei Ovid „less lascivious" fand (vgl. Anm. 20): Es zeigt sich aber, dass die Änderung im Wortlaut bei Ovid keine sexuelle Nuance hat – ebenso wenig auch der Gestus der Polyxene bei Euripides überhaupt, vgl. Gregory (1999), 112-3: „None of these [erotic] situations, however, is analogous to Polyxena's" gegen die Deutung von Scodel (1996), 125, die ebenfalls wie Curley argumentiert. Interessant ist zudem, dass Loraux (1987), 57-9, recht ähnlich (wie ich) argumentiert, dies aber von Curley nicht gewürdigt wird, *obwohl* er ihren Beitrag offenbar kennt.
[26] Vgl. Bömer (1989), 323: „Reminiszenz an Klagen der Tragödie, z.B. Eur. Hec. 61 […]; 284 […]; 349ff. […]; 354f. […]; 492f. und passim."

Enjambement findet sich ein „doppeltes“ Apokoinu[27] und auch *Asiae florentis imago* als Apposition ist für epische Dichtung erstaunlich lyrisch ausgedrückt.[28]

Hecabe stürzt im Anschluss an dieses Chorlied auf den zu ihr ins Griechenlager verbrachten[29] Leichnam und beweint ihn, wobei erneut – quasi als Auftakt zur zweiten Hälfte – ihre „hündischen“ Eigenschaften herausgehoben werden: Sie rauft sich *canitiem suam* (13.491) – dasselbe Wortspiel wie bereits mit *canum de uertice crinem* (13.427) – und spricht ihre folgende Klage über ihre Tochter *laniato pectore* (13.493).[30] Auch nach ihrer Totenklage wird sie als *albentes lacerata comas* (13.534) beschrieben: So finden sich bereits zu Anfang und in der Mitte ihrer „Tragödie“ Hinweise auf ihre Metamorphose, ehe sich diese am Ende ereignen wird. Die Eigenschaften in der Mitte jedenfalls rahmen die lange Klagemonodie Hecabes, in der sie den Tod ihrer Tochter und ihr eigenes Unglück beweint. Auf diesen Monolog wird hier nicht *in extenso* eingegangen werden, da eine entsprechende Besprechung bereits bei Curley (2013), 153-61, erfolgt ist und ich dieser weder besonders viel Substantielles hinzuzufügen noch entgegenzusetzen habe: Ich werde mich hier also nur auf das Wesentlichste beschränken. Es gibt einige Parallelen zwischen der Klage der Hekabe in Eur. *Hec.* und ihrem ovidischen Pendant in *Met.* 13, die recht gut aufbereitet von Paola Venini besprochen wurden, wobei am bedeutendsten sicher die initialen Anrufe an die Tochter (*Hec.* 585; *Met.* 13.494-5) und der spätere Bezug auf ihren glücklich gepriesenen toten Gatten (*Hec.* 620-1; *Met.* 13.519-21) sind,[31] allerdings bestehen auch große Unterschiede zwischen den Reden.[32] In beiden Fällen lohnt es, auf die tragische Ironie mit Blick auf den Tod des Polydorus hinzuweisen: Bei den Anrufen an Polyxena bezeichnet sie diese als *dolor ultime*, was zum einen das aristotelische *Pathos* als dritte Konstituente der Tragödie evoziert, zum anderen aber vermittelt, Hecabe sehe im Tod Polyxenas den letzten Unglückfalls ihrer Kinder. Zeitlich betrachtet stimmt das, wenn man die Abfolge der Tode berücksichtigt: Für Hecabe selbst ist der *dolor* aber gerade noch nicht *ultimus*, denn sie wird vom chronologisch weiter

[27] Vgl. Hopkinson (2000), 175.
[28] Ovid verwendet die Klausel „florentis imago“ nur noch ein weiteres Mal in *Tr.* 5.2.49 in einer panegyrischen Anrede an Augustus (*o decus, o patriae per te florentis imago*), was Bömer (1989), 324, „eine hochpoetische Verwendung von *imago*“ nennt und auch auf *eadem feritatis imago* über Lycaon im ersten Buch (1.239) verweist. Vgl. auch Hardie (2015), 287.
[29] Die Positionen werden nie expliziert, aber es ist davon auszugehen, dass die Troerinnen den Leichnam nicht nur *excipiunt* (13.481), sondern auch wieder zurückbringen. Zumindest geht Curley (2013), 112, ebenfalls davon aus, dass sich die nächste Szene wieder im Lager ereignet.
[30] Vgl. Hopkinson (2000), 176.
[31] Die vollständige Liste findet sich bei Venini (1952), 370.
[32] Vgl. Curley (2013), 156, und Hopkinson (2000), 177.

zurückliegenden Tod des Polydorus erst später (aber sehr bald) erfahren. Beim Anruf an Priamus heißt sie diesen zweimal *felix* (13.520-1), weil er durch seinen Tod den seiner Kinder nicht mehr mitansehen musste:[33] In diesem Zusammenhang fällt ihr ein, dass ja Polydorus noch am Leben sein müsse, und dass sie keine Zeit verlieren sollte, die *crudelia uulnera* (13.531) reinzuwaschen.[34] Gemeint sind damit freilich die Wunden Polyxenas, der *lector doctus* erkennt aber die tragische Ironie der Wunden des Polydorus[35] – denn gerade, als sie sich aufmacht, um die Wunden ihrer Tochter zu waschen, wird sie die ihres Sohnes entdecken und sie, die eben noch ihren toten Gatten *felix* genannt hat, endlich *infelix* (13.535) sein.[36] Im Gegensatz zu ihrem Vorbild in Eur. *Hec.* schickt Hecabe hier keine Dienerin, sondern geht selbst das Wasser holen: „She has become the old woman (*passu anili*, 533)."[37] Der Anblick der Leiche des Polydorus löst bei den Troerinnen eine typische Reaktion des Chors aus – *Troades exclamant* (13.538a) – doch bei Hecabe die der Protagonistin, sobald sich eine tragische Anagnorisis ereignet: *obmutuit illa dolore* (13.538b). Iokaste in Soph. *OT* und Deianeira in Soph. *Trach.* schweigen in ihrem Pathos, als sie ihr vollendetes Unglück endlich erkennen – und töten sich selbst. Nicht so Hecabe: In den folgenden Versen beschreibt Ovid eindringlich, wie sich Hecabe „from mourner to avenger" verwandelt, bis sie schließlich *poenaque in imagine tota est* (13.546)[38] – eine Eigenschaft, die sie mit der ebenfalls auf tragische Rache sinnenden Procne aus dem sechsten Buch teilt.[39] Danach geht der Rest der Handlung

[33] Dieses Element hat Seneca am Ende des ersten Chorlieds der *Troades* (Sen. *Tro.* 142-63) aufgegriffen, als Hecuba den Chor auffordert, Priamus *felix* zu nennen, was dieser daraufhin zweimal tut. Ähnlich verhält sich auch Diomedes (Ov. *Met.* 14.480), der zum einen Hecabe darin imitiert, zum anderen auch (zumal im Zuge eines Seesturms) Aeneas in Verg. *Aen.* 1.94-101. Zu den Gefährten des Diomedes und ihrer metatheatralischen Metamorphose vgl. Kapitel 3, Anm. 50.

[34] Die Stelle wird in den Kommentaren (Bömer (1989), 333-4; Hopkinson (2000), 181; Hardie (2024a), 77) immer mit Verg. *Aen.* 4.683-4 in Verbindung gebracht, wo Anna die Wunden Didos waschen will. Zur Tragik des vierten *Aeneis*-Buches vgl. Hardie (2019).

[35] Über die vermischten Traditionen des Todes des Polydorus und sich daraus ergebende Inkonsistenzen – in Ov. *Met.* wird er zwar von eine Klippe geworfen, weist aber später trotzdem *facta[…] Threiciis ingentia uulnera telis* auf (13.537) – hat man viel geschrieben. Da dies aber hier keine große Relevanz besitzt, sei nur auf die Kommentare (siehe Anm. 34) *ad loc.* verwiesen.

[36] Ein besonders ironischer Kunstgriff besteht darin, *wie* sie die Troerinnen anweist, ihr das Gefäß zu geben, in dem sie das Wasser sammeln will: *date, Troades, urnam* (13.534): Die *urna* ist freilich ein Wassergefäß, ebenso aber auch das Behältnis, in dem die Totenasche gesammelt wird – in Kombination mit dem programmatischen *Troades* ein düsteres Omen.

[37] Curley (2013), 113, der auch auf Hopkinson (2000), 182, hinweist, der feststellt, dass „in Ovid Hecuba must even perform that menial task herself" als Zeichen ihres tiefen Falls ins Unglück.

[38] Hardie (2024a), 287, sieht hier einen Rückverweis auf die blumige *Asiae florentis imago* in 13.484 und weist auf das Argument bei Nussbaum (2001), 416, hin, wonach Hecabes Metamorphose eine Umkehrung der Verwandlung der Erinyen in Eumeniden in Aesch. *Eum.* darstelle: „Here a woman with kindly intentions becomes a dog with fiery eyes, thirsty for blood."

[39] Zur tragischen Gestaltung dieser Episode siehe Kapitel 6.2.

vergleichsweise rasch über die Bühne: Hecabe begibt sich zum Haus des Polymestor und lockt ihn unter dem Vorwand, ihm noch zusätzliches Gold für den vermeintlich noch lebenden Polydorus geben zu wollen, an einen abgeschiedenen Ort. Dort schwört dieser einen Meineid, dem Polydorus all diese Schätze zukommen zu lassen, woraufhin Hecabe ihren Zorn nicht mehr beherrschen kann:

captiuarum agmina matrum
inuocat et digitos in perfida lumina condit
expellitque genis oculos (facit ira potentem) (Ov. *Met.* 13.560b-62)

sie ruft die Scharen der gefangenen
Mütter herbei und vergräbt ihre Finger in den verräterischen
Augen und reißt diese aus den Sockeln (der Zorn verleiht ihr Kraft)

Das Bild der Frauen, die wie wild über einen einzelnen thrakischen[40] Mann herfallen und diesen mit bloßen Händen verstümmeln, evoziert deutlich den Tod des Orpheus durch die Mänaden im elften Buch (Ov. *Met.* 11.1-43), der explizit mit einer Hundehatz im Theater verglichen wird: *structoque utrimque theatro/ceu […] ceruus […] praeda canum est* (11.25-7) – aber auch ohne den thrakischen Einfluss ist das Ende des Pentheus aus Ov. *Met.* 3.708-33 bzw. Eur. *Ba.* zweifellos präsent.

Hecabe erfährt hiernach ihre endgültige Metamorphose, die nun – im Gegensatz zu der Lycaons – keineswegs mehr expliziert wird: „It [sc. the metamorphosis] is somewhat oblique, the only overt signs oft he queen's new form being *rauco murmure* (567), *morsibus* (568), and *latravit* (569). We have come a long way from the lucid metamorphosis of Lycaon."[41] Hier zeigt sich noch abschließend Hecabes „hündisches" Verhalten, das hier kaum deutlicher gezeichnet wird als zu Anfang und in der Mitte der Episode: Den Abschluss bildet die etymologische Formulierung *locus exstat et ex re/nomen habet* (13.569-70), womit auf die Benennung von *Kynossema* angespielt ist,[42] und dessen Wortwahl *locus exstat* das initiale *est […] tellus* (13.429) beschließt und formelhaft den Abschluss der Episode kennzeichnet.

[40] Über die Verbindung Thrakiens mit dem dionysischen Theater siehe Curley (2013), 105.
[41] Curley (2013), 114. Dort, Anm. 45, auch zur vermutlich interpolierten expliziten Metamorphose zu Beginn des 13. Buches.
[42] Vgl. Hopkinson (2000), 168 und 186. Diese Etymologie begegnet erstmals in Eur. *Hec.* 1270-3. Zur weiteren Genese in der Literaturgeschichte vgl. das entsprechende Lemma bei Michalopoulos (2001), 65-6.

Die Opferung der Iphigenia

Im Kontext der Opferung der Polyxena vor den Augen ihrer Mutter Hecabe im 13. Buch der *Met.* soll eine intratextuell vergleichbare Stelle nicht gänzlich außer Acht bleiben, da diese wesentliche Ähnlichkeiten besitzt, von Ovid zu Beginn des 12. Buches aber lediglich in sehr geraffter Manier (14 Verse) dargestellt wird: Die Opferung der Iphigenia gegen den Willen ihrer Mutter Clytaemnestra,[43] die zumindest in Eur. *IA* ein sehr bedeutsames Vorbild in einer uns heute erhaltenen und noch zugänglichen attischen Tragödie besitzt. Und in Aesch. *Ag.* sind jedenfalls wesentliche Handlungsteile wenigstens in nacherzählter Form zu finden, wenngleich Iphigeneias Opferung nicht den zentralen Handlungskern darstellt, wohl aber den außerhalb der eigentlichen Handlung liegenden Auslöser, der diese überhaupt erst in Gang bringen kann.[44] Darüber hinaus jedoch ist es der Euripidesforschung nicht entgangen, dass die Opferung der Polyxena bereits in Eur. *Hec.* eine starke Parallele zu der der Iphigeneia in Eur. *IA* hat: „[…] Euripides has created a situation at the end of the Trojan War that mirrors the one at the beginning."[45] Dieser Beginn des Krieges wird nun durch einen Aufenthalt in Aulis verzögert, da die griechische Flotte aufgrund der Winde nicht weiterfahren kann.[46] In dieser Situation durchschaut allein der Seher Kalchas – bei Ovid ausschließlich mit dem Patronym Thestorides bezeichnet – die Ursache und weiß, dass Diana für die Windsituation verantwortlich ist und – selbst Jungfrau – nur durch das Opfer einer Jungfrau besänftigt werden kann (*sanguine uirgineo placandam uirginis iram/esse deae*, 12.28-9): Weitere Informationen über die Hintergründe für Dianas Zorn oder ihr Verlangen nach der Tochter ausgerechnet Agamemnons (und keiner beliebigen anderen Jungfrau) finden wir bei Ovid nicht.[47] Ähnlich wie das schon bei der Verjüngung des Iolaus der Fall gewesen ist (siehe Kapitel 5.2), kann rein aus der

[43] Die Parallelisierung dieser beiden Opferungen erfolgt schon bei Curley (2013), 185-200; ich möchte diese hier nicht *in extenso* wiedergeben, zum Zwecke der Vollständigkeit möchte ich aber trotzdem kurz darauf eingehen und ihnen im Wesentlichen folgen.

[44] Ohne die Opferung der Iphigenie hätte Klytaimnestra nicht beschlossen, Agamemnon zu ermorden, da sie dazu keinen Anlass gehabt hätte – anders als Deianeira in Soph. *Trach.* fürchtet sie ja nicht, durch die Kriegsgefangene ihres Gatten (hier Kassandra, dort Iole) verdrängt zu werden. Auch in Eur. *IT* finden sich noch Spuren der Opferung der Iphigenie, die hier jedoch geringere Bedeutung haben werden.

[45] Gregory (1999), xxix. In Anm. 50 lässt Gregory dann einen kurzen Forschungsüberblick folgen, wo diese Meinung bereits vertreten wurde. Zur generellen Parallelisierung zwischen den beiden Episoden vgl. Gregory (1999), xxix-xxxi.

[46] Die Art der Problematik ist uneindeutig: Während bei Eur. *IA* (352) Flaute herrscht und die Flotte deswegen nicht aufbrechen kann, wird das Meer bei Ov. *Met.* (12.24) durch heftige Winde aufgepeitscht und verhindert so eine Abfahrt von Aulis.

[47] Später wird Ulysses im *Agon* mit Aiax noch seine eigene Rolle in dieser Episode ausführen, aber ebenso nichts zu den Hintergründen verraten (13.181-95).

vorliegenden Stelle das Narrativ also gar nicht verstanden werden: Ovid setzt einen *lector doctus* voraus, der seine (tragischen) Prätexte kennt – und damit die intertextuelle Anspielung, die bei hinreichender Bekanntheit der Geschichte oftmals sehr klein sein kann. Mit einem Blick auf die verlorene Komödie *Poiesis* des Antiphanes (*CAF* 11.191.4-8) ist der Mythos in der Tragödie ja in der Regel bekannt genug, dass die Nennung eines Namens eigentlich reiche, damit das Publikum den Handlungsverlauf absehen könne:[48] So genügt es Ovid offensichtlich auch hier, nur den Namen der tragischen Heldin einmal zu erwähnen (*flentibus ante aram stetit Iphigenia ministris*, 12.31), um für sein Publikum keine weiteren Explikationen mehr vornehmen zu müssen – verstanden werden kann die Handlung in ihrer Vollständigkeit nur, wenn man bereits die Geschichte aus Eur. *IA* bzw. Aesch. *Ag.* kennt.[49] Hierin also zeigt sich gewissermaßen eine „intertextuelle Fußnote": Ovid erzählt lediglich einen Ausschnitt aus der Handlung bzw. spielt auf eine Handlung an, die bereits aus anderen Werken (oder einer generell etablierten Tradition) bekannt ist, ohne sie selbst näher zu explizieren.[50] Die eigentliche tragische Handlung ist bei Ovid dann ebenso nur auf ein Minimum von etwa sechs Versen reduziert – sie enthält jedoch alle wesentlichen Merkmale, um die Handlung als tragisch qualifizieren zu können: Agamemnon erfährt, dass seine Tochter Iphigenia geopfert werden muss und gerät darüber in ein Dilemma, das von Ovid sogar in zweierlei Hinsicht und – wie so oft – in Rückblick nach der Entscheidung (ausgedrückt durch *uicit*) expliziert wird: *pietatem publica causa/rexque patrem uicit* („Das Gemeinwohl siegte über die Vaterliebe, der König über den Vater", 12.29b-30a). Agamemnon befindet sich in einem Dilemma zwischen seiner Pflicht seinem Volk und seiner Familie gegenüber, also gewissermaßen zwischen *pietas* und *pietas*: Opfert er Iphigenia, verletzt er seine väterliche *pietas*; opfert er sie nicht, verletzt er seine königliche *pietas*. Anders als wir es bisher gesehen haben, bekämpfen hier einander keine Emotionen (bspw. *pudor* und *amor*), sondern die Aporie entsteht zwischen zwei Rollen innerhalb derselben Person:[51] Hier siegt der *rex* und Iphigenia muss geopfert werden – über sie jedoch, die als einzige in dieser Episode bei ihrem Namen genannt wird, erfahren wir nichts: Kein Dilemma ihrerseits; wir wissen nicht, ob sie selbst zum Opfer bereit ist wie Polyxena oder

[48] Vgl. Curley (2013), 179, und Einleitung, Anm. 37. Siehe dazu ebenfalls meine Ausführungen in Kapitel 1.2.2.c.
[49] Oder auch die verlorene Iphigenie-Tragödie von Aischylos (*TrGF* 3.94, vgl. Wright (2019), 35-6). Die beiden bekannten römischen Bearbeitungen durch Ennius und Naevius dürften Adaptationen der griechischen Vorbilder gewesen sein, vgl. Jocelyn (1967).
[50] Vgl. Kapitel 3, Anm. 90.
[51] Einem ähnlichen Dilemma steht zuvor schon Althaea (Ov. *Met.* 8.462-511) gegenüber, bei dieser ist allerdings das Verhältnis doppelt: Beide Positionen (hier sind es *materque sororque*, 8.463) sind zugleich *pietas* UND *scelus*, zudem sowohl vernünftig als auch emotional. Siehe hierzu Kapitel 6.4.

ob sie mit Gewalt festgehalten werden muss wie ihr Vorbild in Aesch. *Ag.*[52] In diesem Stück jedenfalls findet sich bereits das Dilemma Agamemnons: βαρεῖα μὲν κὴρ τὸ μὴ πιθέσθαι, βαρεῖα δ', εἰ τέκνον δαΐξω […] τί τῶνδ' ἄνευ κακῶν; („Ein schlimmes Schicksal ist's, sich nicht zu fügen, ein schlimmes auch, mein Kind zu töten […]: Was davon ist ohne Übel?", 206-10). Iphigenia steht bei Ovid nun jedenfalls am Altar, um geopfert zu werden, als sich Diana plötzlich doch erweichen lässt (*uicta dea est*, 12.32a) und als *deus ex machina* einschreitet (*nubemque oculis obiecit*, 12.32b), um die Schlachtung zu verhindern und Iphigenia durch eine Hindin auszutauschen – oder auch nicht: Denn während ihr Erbarmen und ihr Auftritt als *deus ex machina* noch als faktisch im Indikativ geschildert werden, wird ihre letzte Handlung durch *fertur* (12.34) in Zweifel gezogen und dem Urteil des Lesepublikums überlassen, ob dies tatsächlich passiert.[53] Dadurch gelingt es Ovid, mehrere Mythenversionen synchron zu kombinieren: Entweder wird Iphigenia geopfert (wie in Aesch. *Ag.*)[54] oder durch eine Hindin ausgewechselt (wie in Eur. *IT*)[55] oder – wenn man die intratextuelle Anspielung an Actaeon (Ov. *Met.* 3.237-52), die Hardie (2002) beobachtet hat, gelten lassen will – in eine Hindin verwandelt:[56] *mutare* sollte gerade in den *Met.* nicht ohne diese Bedeutung gelesen werden.

Hinsichtlich der *intratextuellen* Fußnoten[57] in Iphigenias Narrativ bestehen nun vor allem Bezüge zur Opferung Polyxenas. Abgesehen von der allgemeinen Komposition der Handlung (s.o.) fällt hier eine Formulierung besonders auf: *flentibus ante aram stetit Iphigenia ministris* (12.31). Iphigenia steht nicht einfach nur so am Altar und die Opferdiener stehen entweder andächtig oder gar gewalttätig[58] daneben, sondern sie weinen: Eine Gefühlsregung, die später im 13. Buch bei der Opferung Polyxenas noch einmal auftreten wird und Iphigenia in die Nähe der Polyxene in Eur. *Hec.* rückt. Hier jedoch wird nicht erklärt, warum die *ministri* weinen – Iphigenia erhält ja in dieser Episode keine aktive Handlung, was gleichsam ihre Rolle als

[52] Vgl. Aesch. *Ag.* 228-47, bes. 235-8. In 239 lässt Iphigeneia ihren safranfarbenen Mantel fallen, was Gregory (1999), 113, mit Thalmann (1993), 146, als Parallelstelle zur Entblößung der Brust durch Polyxene in Eur. *Hec.* 560-1 sieht. Curley (2013), 190, zitiert Thalmann ebenfalls, kommt allerdings zu einem anderen Schluss, s.u.
[53] Vgl. Curley (2013), 187. Curley sieht darin auch eine „alexandrinische", i.e. intertextuelle Fußnote.
[54] Vgl. Anm. 52.
[55] Dort geradezu wortgleich (aber wie schon bei der Entblößung Polyxenas chiastisch verkehrt, vgl. Anm. 20) mit der Formulierung Ovids (*mutasse […] cerua*, 12.34): ἔλαφον αντιδοῦσα (28-9). Vgl. auch Bömer (1989), 22-3. Ob diese Variante auch für Eur. *IA* vorgesehen war, ist nicht sicher feststellbar, aber durchaus möglich: Das Ende von Eur. *IA* ist sehr sicher unecht, zumindest gilt das für den gesamten Botenbericht, wie Page (1934) festgestellt hat (Vers 1554 ist sogar noch später interpoliert, vgl. Page (1934), 196).
[56] Hardie (2002), 19-20. Vgl. auch Reed (2024c), 550.
[57] Vgl. Curley (2013), 177-200; und Anm. 50.
[58] So in Aesch. *Ag.* 231-47: Da Iphigeneia noch am Altar ihren Vater um Gnade anfleht, lässt dieser sie „wie eine Ziege" (232) festbinden und knebeln.

rituelles Opfer unterstreicht und sie wieder in die Nähe von Iphigeneia in Aesch. *Ag.* bringt. Diese Dichotomie zwischen den beiden Figuren beobachtet auch Thalmann (1993), der besonders in der (rituellen?) Entkleidung Iphigeneias einen Vorbildtext zu Polyxenes Entblößen ihrer Brust sieht.[59] Curley sieht darin „a sexual display, either incidental, deliberate or prescribed by ritual" und vergleicht diese implizite Sexualisierung mit der expliziten bei Polyxene, wo „Talthybius […] commenting on the beauty of her breasts […] renders the heroine the object of the male gaze."[60] Dem kann ich mich nicht anschließen: Im Kommentar des Talthybios ist das Adjektiv κάλλιστα explizit auf στέρνα bezogen, nicht auf μαστούς – er lobt also nicht die „Schönheit ihrer Brüste", sondern ihrer Brust; ihrer männlichen Brust, wenn man die Verwendung von στέρνα in Betracht zieht.[61] Die sexuelle Komponente mag allenfalls eines Begleiterscheinung dieser Entblößung sein, aber in Anbetracht der rituellen Komponente bei ihrem Vorbild Iphigeneia aus Aesch. *Ag.* ist es durchaus nachvollziehbar, warum die Entkleidung stattfindet: Das Mädchen wird δίκαν χιμαίρας (232), also wie eine Ziege festgebunden, geknebelt und auch geopfert – die Entkleidung dient also weniger einer Sexualisierung, sondern einer Entmenschlichung, um das rituelle Opfer kulturell vom bloßen Mord wegzurücken.[62]

Ovids Iphigenia trägt nun Züge sowohl der Iphigeneia aus Aesch. *Ag.* als auch der Polyxene aus Eur. *Hec.* – und ist damit ein Zitat der Iphigeneia aus Eur. *Hec.*, die ebenso eine Amalgamation ihrer literarischen Vorläuferinnen darstellt: Diese „verwandelt" sich gleichsam im Laufe der Handlung von Aischylos' Iphigeneia in Euripides' Polyxene, denn auch sie ist zunächst unwillig und wird beinahe gegen ihren eigenen Willen (und gewissermaßen den

[59] Thalmann (1993), 136-48. Vgl. Anm. 52.

[60] Curley (2013), 190. Auch bei der partiellen Entkleidung Polyxenas in Ov. *Met.* 13 hat Curley bereits eine „less lascivious" Variante eines sexuell aufgeladenen Motivs gesehen, vgl. Anm. 20.

[61] Vgl. Anm. 23 & 25. Überhaupt ist die Verbindung von κάλλιστα mit στέρνα singulär – bei Homer kommt sie nie vor.

[62] Widrigenfalls müsste man annehmen, das Heer der Griechen habe generell Opfertiere sexualisiert, was eher nicht der Fall gewesen sein dürfte. Der Vergleich mit einem Kunstwerk der Geopferten, der in Aesch. *Ag.* 241 und Eur. *Hec.* 560 erfolgt, und den Curley (2013), 190, „to Thalmann's insights" hinzufügt, findet sich indes schon bei Gregory (1999), 113, die einige Interpretationen in der Forschung zu dieser Parallele aufzählt, aber letztlich keiner davon den definitiven Vorzug gibt: „Spectators and readers make their own choice." Diese wichtige Beobachtung lässt sich sehr oft auch auf Ovid übertragen: Obwohl er als Erzähler im Epos die absolute Deutungshoheit besäße, enthält er seinem Publikum eine eindeutige Einordnung oft vor, was ihn näher ans Drama rückt, wo eine solche Instanz ja generell fehlt. Vgl. hierzu auch die abschließenden Bemerkungen in Kapitel 5.1 zu Niobe, bei der die klare Positionierung zu Schuld und Gerechtigkeit durch den Erzähler besonders frappierend ist (aber auch im thebanischen Zyklus generell, siehe Kapitel 5.5).

Agamemnons)[63] geopfert, ändert ihre Meinung aber, als Achill sich bereiterklärt, ihr Leben zu schützen – auch wenn er dafür alle Griechen töten müsste und vermutlich selbst umkäme (Eur. *IA* 1358-9). Iphigeneia zieht es vor, selbst zu sterben und somit das größere Blutvergießen zu verhindern – eine gewisse Staatsräson, in der sie ihre persönlichen Bedürfnisse hintanstellt und dem Gemeinwohl opfert; dasselbe Dilemma, das also auch ihren Vater Agamemnon umgetrieben hat. Vor diesem Hintergrund ist es entscheidend, sich noch einmal die Formulierung bei Ovid anzusehen: *pietatem publica causa/rexque patrem uicit* (12.29b-30a). Das Dilemma in Vers 30 ist zweifellos das Agamemnons, doch lässt sich Doppelung auch so verstehen, dass *pietatem publica causa* das Dilemma Iphigenias darstellen könnte: In ihrer Erwägung obsiegt ebenso die *publica causa* über die *pietas* – und zwar ihrer *pietas erga parentes*, denn in Eur. *IA* ist es vor allem Klytaimnestra, die den Tod ihrer Tochter verhindern will und auch das Schutzangebot Achills ohne größere Bedenken (sie vergewissert sich nur einmal in einem Halbvers 1358b seiner Entschlossenheit) sofort annimmt. Insofern finden wir auch hier wieder eine intratextuelle Fußnote für die spätere Episode mit Polyxena, da auch diese gegen den Willen ihrer Mutter zum Opfer schreitet[64] und in dieser Episode die Präsenz ihrer Mutter in den Hintergrund drängt: Von einer möglichen Anwesenheit der Clytaemnestra in *Met.* 12 spricht Ovid nicht einmal – diese ist nur erkennbar und verständlich, wenn man die Episode zugleich als inter- und intratextuelle Fußnote liest.

Damit zeigt sich Iphigenia bei Ovid als Musterbeispiel einer Tochter, die über die *pietas erga parentes* noch die *publica causa* stellt, also eine Form der *pietas* findet, die die ihren Eltern gegenüber noch übersteigt: Zugleich aber fällt sie gleichsam mit der ihrem Vater gegenüber zusammen, denn durch ihr Opfer für die *publica causa* kann Agamemnon der Kriegszug gegen Troja überhaupt erst gelingen. Und gerade die *pietas* einer Tochter wird ein zentrales Element in den folgenden Kapiteln darstellen, die sich mit den tragischen Ereignissen

[63] Das Dilemma Agamemnons findet sich auch in Eur. *IA* 1257-8, ebenso anaphorisch ausgedrückt wie bei Aesch. *Ag.*: δεινῶς δ᾽ ἔχει μοι ταῦτα τολμῆσαι, γύναι/δεινῶς δὲ καὶ μή.

[64] Curley (2013), 194, bietet eine alternative Lesart der intratextuellen Fußnote, nämlich dass man *rapta sinu matris* (13.450) bei Polyxena so verstehen soll, dass die Mutter die Tochter nicht gehen lassen will, bei Iphigenia aber in umgekehrter Weise, dass die Tochter die Mutter nicht gehen lassen will, und stellt fest, dass „this reading seems out of place in an episode based on Euripides", um dadurch der Intratextualität größere Bedeutung einzuräumen. Da diese Lesung jedoch eine kuriose Verkehrung ins Gegenteil zwischen den intratextuellen Episoden voraussetzt und zudem die intertextuelle Konsistenz mit Euripides auflöst, kann ich ihr wenig abgewinnen, sondern vermute, dass es gerade die Synergie aus Inter- und Intratextualität ist, die diese Episode so interessant macht – und zudem bei Ovid der Doppelung des Dilemmas besseren Sinn und Iphigenia mehr Aktivität verleiht. In der restlichen Argumentation (195-200) schließe ich mich Curley rundheraus an.

innerhalb von Familien auseinandersetzen werden – dort allerdings wird es in der Regel eine Missachtung oder Fehlinterpretation der *pietas* sein, die die Tragödie in Gang setzen wird.

6. Medea mutata

Nachdem die beiden vorangegangenen Kapitel mit Theben als tragischer Szenerie generell und in Ovids *Met.* im Speziellen einen allgemeinen tragischen *Topos* (im buchstäblichen Sinne des Wortes) behandelt haben, werden sich dieses und das folgende Kapitel stärker tragischen Einzelfiguren widmen, nämlich „euripideischen Heroinen“[1] in den *Met.*: Dabei wird besonders zwei Protagonistinnen bei Euripides besonderes Augenmerk zukommen, nämlich Medeia und Phaidra aus Eur. *Med.* und *HS*; während Phaidra und deren Rezeption für Ovids *Met.* im nächsten Kapitel behandelt werden wird, widmet sich das vorliegende der Figur der Medea bzw. deren „Aufspaltung“ in weitere Heroinen: Deren Gestaltung durch Ovid rezipiert jeweils einen Teilaspekt der Medeia des Euripides und sie besitzen diese Figur jeweils gewissermaßen als gemeinsames Urbild, sind allerdings auch mit ihrer jeweils eigenen Ausstattung versehen. Dieses Vorgehen Ovids wurde schon mehrfach in der Forschung beobachtet und auch explizit behandelt, indes stets mit anderen Bezeichnungen versehen: David Larmour spricht von „tragic *contaminatio*“, Carole Newlands von „the fractured woman“ und Sergios Paschalis spricht darauf aufbauend von „Medea through the kaleidoscope: reflections and refractions of a tragic heroine.“[2] Die Metapher des „Kaleidoskops“ werde ich ebenfalls verwenden, weil sie m.E. ein anschauliches Bild davon vermittelt, wie man sich die Rezeption der euripideischen Medeia-Figur in Ovids *Met.* vorstellen kann – zudem vermeidet dieses Konzept auch den etwas wertenden Begriff *contaminatio* von Larmour (1990)[3] und unterstreicht, dass es sich bei der „Aufteilung“ des klassischen Medea-Stoffes, wie er seit Euripides bekannt ist, um mehr als eine bloße „Fragmentierung“ einer Einzelfigur handelt, sondern eben eher eine Betrachtung durch

[1] Zur Qualifikation euripideischer Heroinen vgl. Walsh (1990), 7-11; Reed (2024a), 378; und besonders ausführlich Lessa/Da Silva (2014). Aus einer wirkungsgeschichtlichen bzw. rezeptionsästhetischen Perspektive behandelt die Frage nach der Definition einer tragischen Heroine bei Euripides und Racine auch Eichelburg (2001), zu Euripides bes. 46-96, 149-204 und 252-296. Laut Eichelburg zeichnet sich diese Heroine v.a. dadurch aus, dass sie „violates the boundaries that divide the sexes“ (354), was sie dann näher ausführt: „Their heroism trancends categories of gender as they rely upon speech as a tool to reply to the contradictions of male heroic actions, as well as to reach and expose the ambiguities of inward consciousness and conscience. […] What they leave as a cultural legacy is a difficult apprehension of error.“ (357)

[2] Larmour (1990), Titel und *passim*; Newlands (1997), 207; Paschalis (2015), 165. Larmour untersucht die Verhältnisse zwischen Medea und Procne bzw. Scylla und Phaedra. Newlands spricht davon, dass Ovid „offers not one Medea but different figures of a single type“ (181), behandelt unter den „different figures“ Procne, Scylla, Procris und Orithyia und argumentiert (180, Anm. 5) ihre Abweichungen von Otis (1966), 166-230, der eine andere Gruppierung gewählt hat. Paschalis befasst sich mit Procne, Althaea und Deianira. Ich werde in diesem Kapitel Procne, Scylla, Althaea und Deianira behandeln.

[3] Diesen hat Curley (2013), 177-26, in seinem Kapitel zu „tragic intratexuality“ (ebenfalls anhand des Beispiels der Medea) zur „intratextual footnote“ ausgebaut (bes. 179-85).

ein Kaleidoskop, wobei je nach Drehgrad desselben ein etwas verändertes Bild zustande kommt, das sich aber im Prinzip aus denselben Teilen zusammensetzt. Daher trägt dieses Kapitel auch den Titel *Medea mutata*, da es sich damit auseinandersetzt, wie Ovid den euripideischen Medea-Stoff in seinen *Met.* selbst verwandelt und *in noua […] corpora* gegossen hat.

Dabei ist es insbesondere auch von großer Relevanz, dass Ovid ausgerechnet mit einer *Medea* explizit als Tragiker in Erscheinung getreten ist, die sich in wesentlichen Teilen am euripideischen Vorbild orientiert haben dürfte,[4] sowie dass Ovid den Mythos noch in *Her.* 12 behandelt hat, das daher als „possible mediating intratext between Ovid's Medea and Metamorphoses" gelten kann.[5] Entscheidend ist dabei vor allem Ovids beständige Fertigkeit, den Mythos stets neu zu erfinden bzw. aus einer anderen Perspektive zu betrachten, der zuvor noch keine allzu große Aufmerksamkeit gegolten hat, sodass sich dadurch etwaige eklatante Wiederholungen vermeiden lassen und der Stoff – wiewohl im Prinzip derselbe – immer in „neuer Gestalt" erscheint.[6]

6.1. Medea

Ovids Medea erscheint in den *Met.* in mehreren Phasen ihres Lebens und ist in ihrer Darstellung nicht allein von der Medeia des Euripides, sondern auch von der des Apollonios in den *Argonautika* beeinflusst – sie ist allerdings bereits bei ihrem ersten Auftritt in Colchis nicht allein das unschuldige Mädchen, das bei Apollonios und später auch bei Valerius Flaccus begegnet, sondern evoziert bereits von Anfang an ihr euripideisches Urbild, trägt dabei aber zugleich auch Züge der Phaidra aus Eur. *HS* und erinnert auch in mancher Hinsicht an Vergils

[4] Siehe auch Kapitel 1.3.2. Zu Ovids Tragödie *Medea*, ihrem euripideischen Vorbild und ihrer Rezeption in Ovids *Met.* vgl. Binroth-Bank (1994), Newlands (1997) und Curley (2013), dort bes. 19-58. Für eine kurze Analyse mit einigen Beobachtungen zu den beiden erhaltenen Fragmenten von Ovids *Medea* vgl. Nikolaidis (1985).

[5] Paschalis (2015), 166, der dabei auch auf die Ausführungen von Bessone (1997) verweist (Anm. 499), die einige Stellen in *Her.* 12 hervorhebt, die weder bei Apollonius noch bei Euripides zu finden sind und damit als Ovids eigenen Erfindung möglicherweise in seinem Bühnenstück verwendet wurden. Zu diesen siehe weiter unten. Ebenso auch Curley (2013), 37-49.

[6] So behandelt Ovid etwa die Handlung von Eur. *Med.* (und damit wohl auch seiner eigenen *Medea*) in *Met.* so gut wie gar nicht, sondern fasst diese nur wie beiläufig in vier Versen (7.494-7) zusammen, vgl. auch Currie (1981), 2704; Larmour (1990), 132; Curley (2013), 43; Paschalis (2015), 166. Er wird damit seinem eigenen Anspruch in *Ars am.* 2.127-8 gerecht, der zugleich auch der Forderung nach den Exempla in Hor. *AP* 119-22 & 128-30 nachkommt.

Dido im ersten und v.a. vierten Buch der *Aeneis*.[7] Medeas erster Auftritt in *Met.* 7.9-73 zeichnet sich dabei durch einen äußerst langen Monolog aus, der in sehr deutlichem Gegensatz zur Raffung der Ereignisse steht, die sich in Colchis bis zum Einsatz ihrer Rede abspielen – wofür Apollonios noch fast 800 Verse gebraucht hat (*Arg.* 2.1260-3.770), das handelt Ovid in einem Halbsatz über lediglich zwei Verse ab, „which leads without a syntactical break from the arrival of the Argonauts […] straight to […] Medea's soliloquy."[8] Der eigentliche Monolog beginnt erst in Vers 11, sodass sich zuvor auch noch zwei Verse ergeben, die allein der Schilderung von Medeas *coup de foudre* gelten: Ebenso viele wie Ovid für die Ereignisse in Colchis davor verwendet hat. In diesen beiden Versen wird Medea noch nicht mit ihrem Namen benannt, sondern mit ihrem Patronymikon als *Aeetias* bezeichnet – dass sie allerdings schon die aus Euripides bekannte Medea ist, macht Ovid bereits von Anfang an klar, denn ihren Monolog hält sie erst *postquam ratione furorem/uincere non poterat* (7.10-1a). Im Widerstreit zwischen *ratio* und *furor* gewinnt letzterer, wie es sich auch bei der Tötung ihrer Kinder ereignen wird, da Medeia hierzu festhält: καὶ μανθάνω μὲν οἷα δρᾶν μέλλω κακά, θυμὸς δὲ κρείσσων τῶν ἐμῶν βουλευμάτων (Eur. *Med.* 1078-9). Auch hier ist es am Ende der θυμός, der über die rationalen βουλεύματα den Sieg davontragen wird.[9]

Sodann beginnt Medea ihre Figurenrede, in der sie mit der Liebe hadert, von der sie ergriffen worden ist: Anders als bei Apollonios gibt es hier keine Götter, die ihr die Liebe eingeflößt haben, sondern diese entsteht auf einer rein menschlichen Ebene – somit ist auch der für Medea daraus erwachsende innere Konflikt ein zutiefst menschlicher.[10] Das

[7] Vgl. die Charakterisierungen von Ovids Medea bei Newlands (1997), 179-81; Paschalis (2015), 166-8 sowie 172; und Kenney (2024a), 30; Kenney (2008), 363-4, sieht zudem Einflüsse der Hypsipyle, die Ovid auch in *Her.* 6 behandelt hat. Zur Rezeption des Epos von Apollonios in Ovids *Met.* vgl. Reggi (1995b) und Kenney (2008), bes. 370-3 und 383-5. Zum Einfluss Ovids auf die Medea bei Valerius Flaccus siehe Keith (2014), Kraus (2022) und Marks (2024), bes. 57-166.

[8] Kenney (2024a), 30. Vgl. ebenso die Ausführung zur Verknappung bzw. dem Gegensatz bei Paschalis (2015), 172-3. Die 7 Verse davor fungieren allerdings gleichsam als „Prolog" und imitieren die Prologe der Tragödien von Euripides und Ennius (die wohl eine Übersetzung der euripideischen gewesen ist; die anschaulichste Gegenüberstellung bietet Curley (2013), 23), da diese ebenso die Argonautenfahrt zum Thema haben und wie in *Met.* 7 direkt im ersten Vers mit der Argo beginnen. Vgl. auch Curley (2013), 22-6, zum Prolog bei den beiden Dramatikern und Ovids Verhältnis dazu.

[9] Curley (2013), 144, zitiert den Doppelvers bei Euripides hauptsächlich wegen 1078 als Parallelstelle zu Ov. *Met.* 7.19-20: *uideo meliora proboque/deteriora sequor*, worauf ich weiter unten noch eingehen werde, liest allerdings mit der Ausgabe von Page (1938) τολμήσω anstelle von δρᾶν μέλλω (was jedoch für die Interpretation keinen Unterschied machen würde). Dieselbe Interpretation findet sich auch schon bei Newlands (1997), 182-3. Auf die Parallele zwischen *Met.* 7.10-1 und Eur. *Med.* 1079 geht auch Paschalis (2015), 177, bes. Anm. 520 ein (mit einem Verweis auf Mastronarde (2002), 393-7, zur Interpretation der Verse bei Euripides).

[10] Vgl. Paschalis (2015), 176. Die besondere menschliche Note hebt auch Anderson (1972), 243, hervor, der darauf hinweist, dass Ovid hier erstmals und später noch öfters „studies the psychology of love in human beings who

Selbstbewusstsein der Medea, das zusätzlich unterstreicht, dass das Dilemma hier nur auf der menschlichen Ebene stattfindet, wird dabei auch dadurch hervorgehoben, dass sie selbst es ist, die sich erstmals namentlich selbst und im selben Atemzug auch ihren Konflikt benennt: *frustra, Medea, repugnas* (7.11b). Schon mit den ersten drei Wörtern gelingt es Ovid hier, seine Protagonistin die gesamte Psychologie der folgenden 60 Verse vorwegnehmen zu lassen,[11] womit er die erste der großen „Auto-Suasorien"[12] programmatisch beginnen lässt, deren Inhalt jedes Mal mit *frustra <Name> repugnas* zusammengefasst werden kann. Das Thema der Auto-Suasorien ist indes oft das gleiche – nämlich wie bei Medea die Liebe – kann aber auch abweichend sein, wie das bei Procne und Althaea der Fall sein wird (siehe Kapitel 6.2 bzw. 6.4). In allen anderen Fällen spielt Liebe eine mehr oder weniger zentrale Rolle im inneren Konflikt der Protagonistin, wodurch eine Nähe zum Monolog der Phaidra in Eur. *HS* (373-430) entsteht, in dem diese den Frauen von Troizen ihr Leid klagt.[13] An diesen ist der der Medea in Teilen sehr nahe angelehnt: Nachdem sie festgestellt hat, dass das Gefühl, das sie für Iason empfindet, sehr wahrscheinlich Liebe ist (*certe simile huic quod amare uocatur*, 7.13),[14] will sie dasselbe mittels rationaler Ermutigung aus ihrem Herzen wieder verdrängen (7.17; Eur. *HS* 398-9) und bezeichnet sich gleich in diesem Zusammenhang selbst als *infelix* (7.18; Eur. *HS* 366 & 372). Das zuvor noch narratorial begründete Dilemma zwischen *ratio* und *furor* wird von Medea somit zunächst implizit angesprochen, dann aber sogleich auch expliziert:

---

are victims of their own passions, not helpless targets of amoral deities." Vgl. auch die Ausführungen bei Auhagen (1999), 131.

[11] Auch Binroth-Bank (1994), 41, erkennt gerade in den Eröffnungsworten „[e]ine enge Beziehung zur Tragödie". Bei Kenney (2024a), 32, noch die sehr kluge Bemerkung, dass die Selbst-Apostrophe hier nicht nur *metri causa* oder als Unterstreichung des Affekts gebraucht wird, sondern auch „as a reminder of the traditional etymology connecting her name with μῆτις and μέδομαι […]. Thus, the words […] can be read = ‚for all your cunning you resist in vain.'"

[12] Vgl. Otis (1966), 218, dort im Zusammenhang des Monologs der Byblis (siehe Kapitel 7.1), bei Medea spricht er nur von einer „amatory *suasoria*" (173); Paschalis (2015), 175, spricht von einer „rhetorical self-suasoria"; Auhagen (1999), 131-44, analysiert diese gemeinsam mit denen von Byblis und Myrrha (siehe Kapitel 7.2) und klassifiziert alle drei unter dem Label „Plädoyer für eine Entscheidung". Ich verwende durchgehend den bei Otis (1966) gebrauchten Begriff „Auto-Suasorie", da ich „Selbst-Suasorie" als kakophon empfinde.

[13] Vgl. Paschalis (2015), 176-7. Die beiden Monologe mit dem stärksten Bezug zu Phaidra finden sich im folgenden Kapitel 7.

[14] Anfänglich spricht sie die Worte *nescio quis deus obstat* (7.12), womit sie zunächst zumindest vortäuscht, nicht zu wissen, dass es Liebe ist: Ein *deus* ist es jedoch bei Ovid nicht, wodurch diesem noch eine Anspielung auf Apollonios gelingt, die jedoch genau dessen göttliches Eingreifen zugleich auch verwirft, vgl. Kenney (2024a), 32. Die Formulierung *nescio quis* ganz zu Anfang ihres Monologs rezipiert dabei auch den Endvers von *Her.* 12.212 *nescio quid certe mens mea maius agit*, wodurch die Medea in den *Met.* geradezu nahtlos an die Medea aus *Her.* 12 anschließt, obwohl letztere mythhistorisch später wäre – in den *Met.* zeigt jedoch Medea „a self-consciousness that suggests her awareness of her own literary past" (Pavlock (2009), 143) – so auch ihrer „Vergangenheit" bei Ovid. Die Frage, ob es sich bei ihrem Gefühl um Liebe handelt, rezipiert die Frage der Phaidra an ihre Amme in Eur. *HS* 347, vgl. Paschalis (2015), 181.

sed trahit inuitam noua uis, aliudque cupido
mens aliud suadet: uideo meliora proboque
deteriora sequor. (Ov. *Met.* 7.19-21)

Doch eine neue Macht umfängt mich gegen meinen Willen und Begierde
und Verstand raten Verschiedenes: Ich sehe das Bessere und heiße es gut,
doch folge ich dem Schlechteren.

Was zuvor noch narratorial *ratio* und *furor* gewesen sind, wird nun in Figurenrede zu *mens* und *cupido*. Zwar wird das Dilemma nie in genau der Wortwahl expliziert werden, doch ist Medea somit die erste Protagonistin, die dem Konflikt zwischen *pudor* und *amor* anheimfällt,[15] und auch darin Phaidra imitiert – zunächst die Phaedra aus Ov. *Her.* 4.9-10, über diese dann aber auch die Phaidra aus Eur. *HS* 383-7. Doch nicht allein *pudor-amor* verbindet Ovids Medea aus *Met.* 7 mittelbar mit der euripideischen Phaidra – schon direkt vor der Passage, in der Phaidra die beiden Formen der αἰδώς beklagt, findet sich eine unmittelbare Parallele zu *Met.* 7.20-21, denn Phaidra stellt fest:

τὰ χρήστ’ ἐπιστάμεσθα καὶ γιγνώσκομεν,
οὐκ ἐκπονοῦμεν δ’, οἱ μὲν ἀργίας ὕπο,
οἱ δ’ ἡδονὴν προθέντες ἀντὶ τοῦ καλοῦ (Eur. *HS* 380-2)

Wir verstehen das Gute und erkennen es,
doch setzen es nicht um, teils aus Trägheit,
teils, weil wir dem Rechten das Vergnügen vorziehen.

Die Explikation von Medeas Akrasia[16] in den Worten *uideo meliora proboque/deteriora sequor* ist also nicht allein auf die Parallelstelle in Eur. *Med.* 1078-9 zurückzuführen, sondern hat ein noch viel wesentlicheres Vorbild in den Erwägungen der Phaidra in Eur. *HS* 380-1, denen die Überlegungen der Medea in *Met.* 7.9-17 ohnehin in essenziellen Teilen nachgebildet sind.[17]

[15] So schon Otis (1966), 172-3: „It is with Medea that the famous duel of *amor* and *pudor* enters the *Metamorphoses*“, wobei er auch betont: „the *pudor-amor* conflict of Jupiter had been only by-play“ (siehe Kapitel 2.2: Dort erscheint Iuppiter eher als Karikatur einer solchen euripideischen Heroine). Ebenso Kenney (2008), 370-1; Paschalis (2015), 176.

[16] Zur hier vorliegenden Akrasia vgl. Curley (2013), 144, der auch auf die Definition der Akrasia bei Nugent (2008), 155, eingeht; vgl. Kapitel 1, Anm. 115.

[17] Erstaunlich ist, dass bei Kenney (2024a), 33, beide Parallelstellen gelistet sind, indes in den weiteren Ausführungen nur auf Eur. *Med.* 1078-9 Bezug genommen wird: „It can be no accident that the words of the Euripidean Medea recalled here come from the speech immediately preceding the murder of her children.“

Medea wird hier also von Ovid bereits bei ihrem ersten Auftreten zu einer Art euripideischer „Super-Heroine“ stilisiert, deren Konflikt die Gedanken der Phaidra und der Medeia bei Euripides vereint und in einer neuen Form präsentiert.

In ihren weiteren Gedanken hadert Medea mit ihrer Hilfeleistung für Iason und versucht zunächst, dessen Schicksal als rein in der Hand der Götter zu sehen (*in dis est*, 7.24a), nur um sofort zu unterstreichen, dass er trotzdem überleben soll (*uiuat tamen!*, 7.24b), was sie allerdings vor sich als nicht der Liebe, sondern einem allgemeinen menschlichen Gefühl geschuldet zu rechtfertigen versucht (*idque precari/uel sine amore licet*, 7.24c-5); dies sucht sie im Weiteren noch durch „objektive“ Argumente zu untermauern, die für Mitleid mit Iason sprechen sollen, um sich letztlich selbst davon zu überzeugen, „die Hilfe für ihn als allgemein menschlich erscheinen zu lassen und von ihren rein persönlichen Motiven abzulenken.“[18] Im direkten Anschluss allerdings wendet sie ein, dass Hilfe für Iason zugleich Verrat an ihrer Heimat wäre (*prodame ego regna parentis*, 7.38) – was ein geringeres Problem wäre, wenn sie Iason danach begleiten und heiraten könnte, doch fürchtet sie, er würde sie zurücklassen: *uirque sit alterius, poenae Medea relinquar?* (7.41) In dieser Frage erinnert sie zunächst stark an Ariadne, die ebenfalls ihren Vater betrogen hatte, um ihrem Geliebten Theseus zu helfen, der sie später auf Naxos zurücklassen sollte – bzw. deutet sie auf deren Schicksal voraus, denn innerhalb der Chronologie der *Met.* wird das der Ariadne erst im achten Buch folgen (und ebenso das von Scylla, siehe Kapitel 6.3). Und in der Tat hat Ovids Medea bis zu diesem Punkt schon zweimal eine intertextuelle Verbindung zu Catulls Ariadne aufgebaut (Ov. *Met.* 7.17, Cat. 64.91-4; 7.21, 64.86-7).[19] Zum anderen aber deutet die Selbstapostrophe als *Medea* wie bereits bei den Eröffnungsworten ihres Monologs erneut ein klares metaliterarisches bzw. intertextuelles Selbstbewusstsein an: Die gesamte Handlung von Eur. *Med.* kommt gerade dadurch zustande, dass Iason der Mann einer Nebenbuhlerin werden könnte (*uir sit alterius*), und endet damit, dass Medea ihrer Strafe (*poenae Medea*) ausgeliefert würde – wenn sie nicht

---

Bömer (1976), 204, zitiert F841 (N^2), das bei Alkinoos überliefert ist (Alk. *Did. Plat.* 24.3), der die gedankliche Nähe zu Medeia unterstreicht. Das Fragment stammt aus der verlorenen Tragödie *Chrysippos* des Euripides; für eine Rekonstruktion vgl. Wright (2019), 209-10, der ebenfalls auf F841 verweist, dieses aber wiederum nur mit Phaidra in Eur. *HS* in Verbindung bringt. Dafür zieht er Hubbard (2006), 224-5, heran, der sowohl Medeia als auch Phaidra nennt, indes Alkinoos als „Albinus“ bezeichnet, was auf eine (vermutlich falsche) Gleichsetzung der beiden Mittelplatoniker zurückzuführen ist; zur Identifikation der beiden vgl. Tarrant (1985) und dagegen Göransson (1995).

[18] Auhagen (1999), 134. Ähnlich auch Wise (1982), 17: „She rationalizes her feelings as lawful.“ Die „allgemein menschliche“ Motivation könnte das aristotelische φιλάνθρωπον (Arist. *Poet.* 1452b38) sein, vgl. Kapitel 1.1.4.c, bes. Anm. 103 & 105.

[19] Weitere Parallelen werden noch folgen, vgl. hierzu Bömer (1976), 209-10.

mit dem Sonnenwagen entkommen könnte. Der auf die Befürchtung folgende Vers unterstreicht dabei, dass die Medea in Colchis keineswegs nur eine „innocent and vulnerable young woman" ist,[20] sondern sich hinsichtlich ihres Charakters nicht zu stark von der späteren Medea in Korinth unterscheidet: *si facere hoc aliamue potest praeponere nobis/occidat ingratus!* (7.42-3).[21] Sogleich aber versucht sich Medea wieder von Iasons Anständigkeit zu überzeugen, die ihm keinen solchen Verrat erlauben würde: Im Zweifelsfall lasse sie ihn das eben schwören und nehme die Götter als Zeugen. Aus einer Verbindung mit Iason ergäbe sich für Medea allerdings ebenso das Verlassen ihrer Heimat, was sie auch bedenkt. Sie müsste Schwester, Bruder, Vater, Götter und Heimat verlassen; so ist zwar ihr Vater *saeuus* und ihre Heimat *barbara*, doch ihr Bruder noch ein *infans* und ihre Schwester ohnehin auf ihrer Seite (*stant mecum uota sororis*, 7.54): Damit rezipiert sie zu einem die Unterredung der Medeia des Apollonios mit Chalkiope, „who finally impels her to take the plunge (3.695-739)",[22] zum anderen aber Vergils *infelix Dido* (Verg. *Aen.* 4.596). Diese nämlich klagt ihr Leid ebenso ihrer Schwester Anna, die ihr dazu rät, ihrem Liebesfuror nachzugeben.[23] Die Götter, die Medea verlassen müsste, konterkariert sie mit der Feststellung *maximus intra me deus est!* (7.55a),[24] was zugleich ein Eigenzitat eines der beiden überlieferten Fragmente aus Ovids Tragödie *Medea* (*feror huc illuc, uae, plena deo*) und zugleich den einzigen Verbindungspunkt zwischen

[20] Newlands (1997), 183. Newlands ist allgemein bemüht, eine klare Unterscheidung zwischen „Young Medea" und „Medea the Witch" zu machen, die zwar grundsätzlich funktioniert, allerdings nicht immer so deutlich ist: Zu zahlreich sind Ovids intertextuelle Anspielungen auf den seit Euripides bekannten Mythos, als dass trennscharf zwischen den beiden Figuren unterschieden werden könnte. Und das wäre ja auch verfehlt: Auch wenn Medea bald so, bald anders handeln kann, sollte sie trotzdem eine gewisse Gleichmäßigkeit im Charakter aufweisen (vgl. Arist. *Poet.* 1454a26-8; Hor. *AP* 119-27), die Ovid hier zweifelsfrei zu etablieren vermag. Anders dagegen Binroth-Bank (1994), 52, die in 7.42-3, durchaus eine Vorwegnahme des Endes erkennt, denn es „schaut für einen Moment hinter dem unschuldigen, verliebten Mädchen die rächende Hexe hervor", während sie bei Newlands hier nur „innocent and vulnerable" ist. Generell unterscheidet Binroth-Bank nur „chronologisch", aber nicht thematisch zwischen „Medea in Kolchis" (23-100) und der „Zauberin Medea" (101-152).

[21] Paschalis (2015), 187, stellt korrekt fest, dass *occidat ingratus* ein wörtliches Zitat aus Eur. *Med.* 659 (ἀχάριστος ὄλοιθ') darstellt, „the Euripidean chorus' prayer for Jason's death as punishment for dishonoring his loved ones, namely his wife and his children." Dass Ovid (wie auch später Seneca) die kindermordende Medeia des Euripides hier zurückprojiziert, bedeutet allerdings nicht, dass sie keine Charakterentwicklung durchmacht (oder keine andere möglich gewesen wäre).

[22] Kenney (2024a), 38.

[23] Bei Apollonios ist Medeia ebenso in einem Konflikt zwischen αἰδώς und ἔρωτες (*Arg.* 3.681-2) gefangen wie Dido bei Vergil zwischen *pudor* und *amor* (*Aen.* 4.54-5) und eben auch Ovids Medea, vgl. Paschalis (2015), 177-8. Medea teilt sich mit Dido darüber hinaus die Selbstapostrophe als *infelix*, vgl. Binroth-Bank (1994), 42. Weitere Parallelen s.u.

[24] Auhagen (1999), 135, weist auf die rhetorisch geschickte chiastische *refutatio* der Medea hin: Zunächst zählt Medea *germanam fratremque patremque* auf, doch in „einer erneuten Gegenbewegung entkräftet sie […] das Argument der Bindung an Familie und Heimat, indem sie die Stichwörter in umgekehrter Reihenfolge aufnimmt: *pater* (53), *frater* (54), *sororis* (54). Das Argument *deos* wird in hybrider Weise umgebogen […], wobei das Attribut *maximus* den Übergang zum letzten der vorher genannten Argumente, der Heimat liefert", was sich aus dem folgenden *non magna relinquam* (7.55) ergibt.

allen drei Versionen der ovidischen Medea darstellt, denn auch in *Her.* 12.211 spricht Medea ihren *Enthusiasmos* an (*uiderit ista deus, qui nunc mea pectora uersat*).[25] Dabei wandelt sich der *deus* vom *Amor* in Ov. *Met.* zum *Furor* in Ov. *Med.*, während die Gottheit in Ov. *Her.* ambig bleibt und zwischen beiden Gottheiten zu stehen scheint.[26] An diesem „Tripelpunkt" der ovidischen Medea fällt letztlich auch ihre Entscheidung, die sie antithetisch mit *non magna relinquam/magna sequar* (7.55-6) ausdrückt: Sie will Colchis verlassen und mit Iason nach Griechenland ziehen, der zugleich die Spitze der Klimax ihrer Aufzählungen darstellt.[27] Dort möchte sie diesen auch heiraten und mit ihm glücklich werden: *quo coniuge felix/et dis cara ferar et uertice sidera tangam* (7.60-1).[28] In der Ehe hofft die *infelix* (7.18) Medea endlich ihr Glück zu finden, doch ist es gerade die Junktur *coniuge felix*, die den tragischen Verlauf bzw. Ausgang der Ehe bereits vorwegnimmt.[29] Darauf rudert Medea einen Schritt zurück und führt aus, dass sie alle möglichen Gefahren gemeinsam mit Iason erdulden würde und sich entsprechend nicht zu fürchten brauche, *aut si quid metuam, metuam de coniuge solo* (7.67). Die wiederholte Bezeichnung Iasons als *coniunx* ruft jedoch bei Medea eine erneute Selbstreflexion hervor: *coniugiumne putas speciosaque nomina culpae/imponis, Medea, tuae?* (7.69-70a), wobei sich Medea hier zum dritten (und letzten) Mal selbst benennt, was erneut eine Reflexion des Tragischen darstellt; denn die Frage, ob die Verbindung als *coniugium* zu bezeichnen ist oder nicht, ist klar von Vergils Dido übernommen: *nec iam furtiuum Dido meditatur amorem:/coniugium uocat, hoc praetexit nomine culpam* (Verg. *Aen.* 4.171-2).[30] Wie

[25] Vgl. hierzu die Ausführungen bei Bessone (1997), 27, und Kenney (2024a), 38-9. Zur Verbindung mit Senecas *Medea* vgl. Hinds (2011), 22-33.

[26] Bessone (1997), 36, zu *Her.* 12.211: „La perifrasi crea ambiguità: il dio potrebbe essere ancore Amore […], ma assomiglia pericolosamente a un dio più adatto alla vendetta tragica, un dio che dà il *furor*." Bessone führt diesen Punkt noch weiter aus: 37-41 und 281-2.

[27] Vgl. Auhagen (1999), 135.

[28] Medea erhofft sich in ihrem Glück gleichsam eine Apotheose, die sie wieder stark in die Nähe von Ariadne rückt, vgl. Kenney (2024a), 39-40. Dies ist auch das letzte Mal, dass Medea die Götter in ihrem Monolog erwähnt nach 7.10; 24; 37; 47; 51; 55, wobei insgesamt sieben Nennungen auffallend viele sind für eine Version, in der die Götter (im Gegensatz zu Apollonios) eigentlich keinen Anteil haben. Zu Medeas Verhältnis zu den Göttern, vgl. Paschalis (2015), 179-81. Ironischerweise wird Medea allerdings bei Euripides am Ende durch göttliche Gnade entschwinden, vgl. Paschalis (2015), 195-6.

[29] Insbesondere das bittere Ende betont Euripides: πικρὰς τελευτὰς τῶν ἐμῶν γάμων ἰδών (Eur. *Med.* 1388). Medea ist die erste Figur, bei der das evident wird. Das erste Mal begegnet die Junktur in 6.681 und wird für Cephalus und Procris ausgesprochen, deren Verderben sich jedoch erst nach dem der Ehe der Medea ereignen wird. Später begegnet die Junktur auch bei Myrrha (10.422), siehe Kapitel 7.2. Zu den allgemeinen Implikationen von *coniuge felix* siehe Kapitel 8, das sich gänzlich diesem Phänomen bei Ovid widmet.

[30] Vgl. Bömer (1976), 218; Paschalis (2015), 197; Kenney (2024a), 42. Bei Kenney auch die gute Beobachtung, dass Medeas Selbstapostrophe am Ende auch die bukolischen Charaktere Kyklops (Theoc. *Id.* 11.72) und Corydon (Verg. *Ecl.* 2.69) reflektiert: „So, at the ends of their monologues the lovesick Cyclops and Corydon had recalled themselves to reality."

Dido ist sich Medea hier offensichtlich durchaus ihrer eigenen Schuld bewusst – und durch die Präsentation in Figurenrede sogar noch stärker, denn während Didos Schuldbewusstsein lediglich vom Erzähler ergänzt wird, lässt Ovid Medea diese selbst reflektieren und das auch noch mit einer Selbstapostrophe unterstreichen.[31] Diese intertextuelle Anspielung bzw. Übersteigerung rezipiert die Situation des Zwiegespräches mit der Schwester, bei der Apollonios noch als Verbindung zwischen Medea und Dido gelten durfte, und verbindet beide „Barbarinnen" nun unmittelbar miteinander.[32]

Doch es ist gerade die Explikation der *culpa*, die in den finalen Versen von Medeas Monolog eine zentrale Frage des Tragischen in den Fokus rückt, nämlich die nach dem Charakter der Tat und der persönlichen Schuld daran, woran letztlich das Urteil hängen muss, ob das sich daraus ergebende Schicksal verdient ist oder nicht. So beendet Medea ihren Monolog, nachdem sie schon mit der *culpa* ihrer Hochzeitspläne gehadert hat, mit der an sich selbst gerichteten Aufforderung: *quin aspice quantum/adgrediare nefas et, dum licet, effuge crimen!* (7.70b-1) Medea, die zuvor noch ihre Absichten, Heimat und Familie zu verlassen, als objektiv gerechtfertigt und sogar als Gewinn für ihre persönlichen Ambitionen betrachtet hat (*magna sequar*, 7.56), rudert nun stark zurück und sieht in ihren Plänen nun vielmehr gar ein *nefas*, was die Formulierung *magna sequar* in eine geradezu identifizierende Nähe zum vorherigen *deteriora sequor* stellt: Die *magna*, die Medea anstrebt, sind zugleich *deteriora*. Und in dieser Weise ist auch ihre Überlegung zu verstehen. Denn das *nefas* erscheint zwar oberflächlich als ein Verstoß gegen ihre *pietas erga parentes*,[33] intertextuell zeigt sich aber bereits hier, dass sich das eigentliche *nefas*, das sie begehen wird, als die Tötung ihrer Kinder herausstellen sollte, was den Kreis der Rezeption von Eur. *Med.* 1078-9 durch *uideo meliora proboque/deteriora sequor* (7.19-20) elegant schließt.[34] Somit nimmt Ovid an dieser Stelle die

[31] Zur Selbstapostrophe in Medeas Monolog und deren Verhältnisse zu Catull und Vergils Dido-Monologen, vgl. Auhagen (1999), 137-43. Interessant ist in diesem Zusammenhang auch die Beobachtung von Offermann (1968), 28: „Medea spricht sich wie eine fremde Person mit ‚du' an." Denn ihre Anrede als „fremde Person" reflektiert zugleich den metaleptischen Charakter der Apostrophe: Ovid lässt Medea diese Worte sprechen, die bei Vergil noch rein narratorial gewesen sind, lässt dabei den Ausdruck aber in einer Form ambig, dass die Apostrophen je nach Interpunktion als figural oder auktorial aufgefasst werden können.

[32] Auch Medeas Angst um Iasons Treulosigkeit rezipiert bereits Didos ängstliche Vorahnungen, überwindet diese jedoch durch autosuggestive Täuschungen, deren irrigen Charakter zu erkennen – anders als bei Vergil, der expliziert, dass Didos Argwohn begründet ist (*Aen.* 4.296-8) – Ovid nur dem kundigen Publikum überlässt, das ja den Ausgang von Eur. *Med.* bereits kennen sollte, vgl. Paschalis (2015), 190; Binroth-Bank (1994), 55.

[33] So Bömer (1976), 218-9.

[34] Die Parallelisierung von *magna sequar* und *deteriora sequor* auch bei Binroth-Bank (1994), 56. Zur Andeutung des Bruder- und späteren Kindermordes durch *nefas* und *crimen* vgl. Auhagen (1999), 135-6 und 142-3.

Qualifikation ihrer späteren Tat bereits in dieser Figurenrede vorweg, an deren Abschluss sie besonders starken vorausdeutenden Charakter besitzt.

Es hat allerdings zunächst an dieser Stelle den Anschein, als habe sich Medea nun endgültig gegen *culpa, nefas* und *crimen* verwahrt und sei zu der Einsicht gelangt, diese hinter sich zu lassen, was auch durch den abschließenden narratorialen Kommentar vermeintlich bestätigt wird: *dixit et ante oculos Rectum Pietasque Pudorque/constiterant et uicta dabat iam terga Cupido* (7.72-3) *Rectum, Pietas* und *Pudor* stellen eine Antithese zu *culpa, nefas* und *crimen* dar und sich somit *Cupido* als dem *maximus deus* entgegen, um ihn in die Flucht zu schlagen, was auch zu gelingen scheint – aber eben nur scheint, denn entscheidend für das richtige Verständnis ist hier, sein Augenmerk auf das Tempus zu richten: *dabat*, nicht *dedit*. Cupido ist lediglich im Begriff, sich besiegt zurückzuziehen, kehrt allerdings sogleich zurück, sowie *Rectum Pietasque Pudorque* nur für einen kurzen Moment unachtsam werden: Das letzte Wort an dieser Stelle ist *Cupido* und wie es bereits bei *crimen* am Ende des Monologs der Fall gewesen ist, ist auch hier das Schlusswort mit einer herausragenden „prophetischen" Funktion zu verstehen.[35] Denn bloß drei bis vier Verse später, wenn Medea erstmals mit Iason zusammentrifft, kehrt Cupido wieder zurück: *pulsusque recesserat ardor/[…] exstinctaque flamma reluxit* (7.76-7). In dieser Hinsicht sind Medeas Selbstaufforderungen, sich gegen *crimen* und *nefas* zu stellen und stattdessen *pietas* zu verfolgen, die sich letzten Endes als kraftlos erweisen, ebenso im Kontext mit den Aufforderungen der Medeia in Eur. *Med.* vor dem Kindermord zu sehen, die bei aller Entschlossenheit im Ausdruck im Endeffekt trotzdem dasselbe fruchtlose Ergebnis zur Folge haben.[36] Es ist insofern besonders ironisch, dass Ovid Medea diesen langen Monolog halten und sogar mit einer scheinbar definitiven Entscheidung nach etlichen sorgsamen Erwägungen schließen lässt, nur um den gesamten psychologischen Fortschritt in zwei Halbversen vollständig zunichte zu machen, sodass der Monolog für den Fortschritt der Handlung eigentlich überhaupt keine Relevanz besitzt: Die Funktion dieses Monologs dient also ganz offensichtlich „nicht zur Illustration ihres Charakters oder als

[35] So auch Kenney (2024a), 42, zu *dabat*: „not *dedit*; as the scene closes, Cupid is in the act of withdrawing, but has not actually quit the field, and [Ovid], so to say, gives him, by making him, the last word." Einen „Scheinsieg" gegen Cupido konstatiert auch Binroth-Bank (1994), 58, die ebenfalls zuvor schon auf die beiden antithetischen Trikola hinweist (57).

[36] Vgl. Paschalis (2015), 197-8. Dass auf diese schon früher im Monolog angespielt wird, zeigt Bessone (1997), 26-7. Interessant auch Bömer (1976), 219, der *nefas* grundsätzlich als Verletzung der *pietas erga parentes* auffasst (vgl. Anm. 33), allerdings auch in Parenthese „umgekehrt: die Verletzung der *pietas* gegen die Kinder [?]" hinzufügt, sich jedoch nicht zwingend darauf festlegen möchte. Der Bezug auf das *nefas* des Kindermordes ist allerdings durch die intertextuellen Parallelen hinreichend als gesichert anzusehen.

‚realistische' Erläuterung ihrer Handlungen […], sondern als intellektuelle, sprachlich und inhaltlich anspruchsvolle Gedankenspielerei."[37] Eine Gedankenspielerei die vor allem ihrer Qualifikation als tragischer, euripideischer Heroine dient und dem Publikum vermitteln soll, dass man es hier zweifellos bereits mit der „echten" Medea zu tun hat, die man bereits aus Euripides, Ennius und auch Ovid selbst kennt – nicht sollte man sich der Illusion hingeben, hier stünde ein armes, unschuldiges Mädchen, das mit der späteren Hexe und Kindermörderin so gar nichts zu tun hat: Sie ist ein- und dieselbe und die bloße Änderung ihrer Situation bedingt noch nicht die Änderung ihrer Persönlichkeit – die ist über ihr gesamtes Bestehen im Mythos stets im aristotelischen Sinne ὁμαλή.[38]

In der darauffolgenden Szene trifft Medea mit Iason im Hain der Hecate zusammen und spricht mit ihm, jedoch gewährt Ovid Iason keine figurale Rede; vielmehr wird der Redeteil Iasons in nur drei Versen sehr schnell gerafft, indem der Erzähler die eigentliche Rede auf die beiden Halbverse *auxilium submissa uoce rogauit/promisitque torum* (7.90-1) beschränkt, dem eine im Verhältnis deutlich ausführlichere Antwort der Medea – wiederum in Figurenrede – entgegensteht, die mit fast drei vollständigen Versen mehr als doppelt so lang ist und dabei eine wichtige metatheatralische Reflexion Medeas enthält: *quid faciam uideo, nec me ignorantia ueri/decipiet, sed amor* (92-3). Medea expliziert an dieser Stelle, dass sie sich ihrer Tat vollauf bewusst ist und es ihr nicht an Wissen mangelt, sondern sie vom *amor* getrieben ist, die Tat zu begehen. Das setzt zum einen ihr *uideo meliora* etc. fort, doch unterstreicht es umso mehr ihr Handeln in aristotelischer Akrasia – und rezipiert damit auch gleich das Beispiel, das Aristoteles selbst für die erste Möglichkeit der Handlungsweise in der Tragödie gibt:

[37] Auhagen (1999), 144. Dort auch zur auffälligen Konterkarikatur ihrer mühselig getroffenen Entscheidung durch die Verse 76-7, die eigentlich den gesamten Monolog hinfällig machen. Ovid zeigt hier zugleich die Grenzen der Rhetorik auf: Selbst die beste Argumentation muss ihren Zweck verfehlen, wenn das Publikum nicht zu einer rationalen Entscheidung bereit ist – Medea versucht aber mit ihrer *ratio* gegen ihre *cupido* anzukämpfen, aber da sie letzterer erliegt, kann auch die raffinierteste *ratio* nichts mehr ausrichten.

[38] Vgl. Arist. *Poet.* 1454a26-8 und Anm. 20. Insofern ist Auhagen zu widersprechen, dass der Monolog durchaus der Illustration ihres Charakters dient – allerdings nicht des Charakters eines verliebten Mädchens, sondern des Charakters der Medea, wie man ihn kennt. Die charakterliche Zeichnung entspricht somit nicht nur dem ὁμαλόν, sondern auch beiden Interpretationsmöglichkeiten von ὅμοιον (1454a24), die Lucas (1968), 158-9, nennt: Ovids Medea ist einem echten Menschen ähnlich und auch der überlieferten Medea, womit sie das Paradebeispiel in der parallelen Forderung bei Hor. *AP* 123 ist (*sit Medea ferox inuictaque*), die auch Lucas anführt. Vgl. Kapitel 1.1.3 (bes. Anm. 93) und 1.2.2.

ἔστι μὲν γὰρ οὕτω γίνεσθαι τὴν πρᾶξιν, ὥσπερ οἱ παλαιοὶ ἐποίουν εἰδότας καὶ γιγνώσκοντας, καθάπερ καὶ Εὐριπίδης ἐποίησεν ἀποκτείνουσαν τούς παῖδας τὴν Μήδειαν. (Arist. *Poet.* 1453b27-9)

Es kann nämlich die Handlung so zustande kommen, wie es ursprünglich gemacht wurde, nämlich mit Wissen und Erkenntnis, wie zum Beispiel auch Euripides seine Medeia ihre Kinder töten ließ.

Ovids Medea sagt hier also ganz explizit, wie sie handelt, und nimmt auch hier wieder bereits den Kindermord vorweg, für den sie ihre eigentliche literarische Berühmtheit erlangt hat, indem sie intertextuell den Konflikt benennt, den sie bei Euripides haben wird. Binroth-Bank erkennt dazu korrekt: „Medeas Worte bei Ovid sind nicht eigentlich an Iason gerichtet, sondern dienen – gemäß einer für das Drama typischen Technik – dazu, den Leser über ihren noch immer andauernden seelischen Konflikt zu informieren.“[39] Anschließend lässt Medea Iason noch bei Sol[40] und Hecate schwören, ehe er Medeas Zauberkraut mit den entsprechenden Anweisungen entgegennimmt und die „Bühne“ wieder verlässt.[41] Der Schwur ist zwar bei Apollonios ebenfalls vorhanden, dort aber muss Iason bei Zeus und Hera schwören – Sol und Hecate hat Ovid selbst eingefügt bzw. aus Eur. *Med.* übernommen: Dort nämlich schwört einerseits Medeia bei Hekate, Iason zu vernichten (397), andererseits lässt sie Aigeus bei Helios schwören, ihr in Athen Asyl zu gewähren, nachdem sie aus Korinth geflohen sein wird (746), um sicherzugehen, dass ihre Pläne, Iason zu vernichten, nicht am Ende auch ihr eigenes Verderben bedeuten – zudem wird es am Ende Helios sein, der ihr den Wagen zur Verfügung stellt, mit dem sie aus Korinth entkommen kann.[42] Dann endet auch diese Szene

[39] Binroth-Bank (1994), 72. In ihrer weiteren Argumentation stellt Binroth-Bank außerdem fest, dass in Eur. *Med.* 350 eine ganz ähnliche Aussage fällt, die allerdings Kreon in den Mund gelegt wird, der ebenso feststellt, seinen Fehler bereits zu erkennen, aber ihn trotzdem zu begehen, als er Medea den Verbleib in Korinth für einen weiteren Tag gewährt: καὶ νῦν ὁρῶ μὲν ἐξαμαρτάνων.

[40] Dies wird durch *perque patrem soceri cernentem cuncta futuri* (7.96) ausgedrückt, womit erneut die All-Sicht des Sonnengottes unterstrichen wird – die jedoch gerade vor dem Hintergrund der Tragöde in den *Met.* mehr als ironisch ist, vgl. Kapitel 3. Die Auswahl von Sol als Schwurgott und Hecate als Gottheit des Hains ist in der Handlung angelegt, deutet aber auch ominös auf die Rolle der Götter in Medeas Zukunft voraus.

[41] Binroth-Bank (1994), 65, sieht die gesamte Szene als äußerst bühnennahe: „Der ovidische Handlungsaufbau gleicht […] in diesem Abschnitt […] einer dramatisch aufgeführten Szene“, womit Ovid Vergils dramatische Darstellung bei Dido noch übersteigere, „der zwar ebenfalls häufig die Wirkung […] dramatisierender Elemente nutzt, aber dabei niemals die Grundlagen epischer Erzählweise verlässt.“

[42] Vgl. Binroth-Bank (1994), 73; und Paschalis (2015), 199. Eine weitere Interpretation von Paschalis (199-201) einer angeblichen Parallele zu Eur. *Med.* halte ich hingegen nicht nur für „albeit covert“, sondern eher für sehr unwahrscheinlich: Die kolchischen Sparten werden bei ihrer Entstehung mit Embryonen verglichen, die im Mutterleib geformt werden, was deren anschließende Tötung als „Kindermord“ qualifiziere und somit den der Medea präfiguriere. Dies sei außerdem dadurch gestützt, dass Medeas Kinder vom Chor in Eur. *Med.* 1280 als

und die Prüfungen des Iason können am Folgetag beginnen. Mit der Szene enden auch einstweilen die dramatischen Elemente für Medea in Colchis und der restliche Aufenthalt kehrt wieder ins Epos zurück. Erst beim Aufenthalt in Iolcus wird Medeas tragischer Intertext wieder schlagend.

6.1.1 Die Peliaden

Als Medea und Iason in Iolcus landen, stellen sie fest, dass Iasons Vater Aeson schon sehr vom hohen Alter geplagt ist, was Iason dazu veranlasst, Medea darum zu bitten, seinen Vater zu verjüngen: Dies ist für Ovid ein Vorwand, um die eigentlich in der Medeasage viel bedeutendere Episode der Ermordung des Pelias durch seine Töchter aufgrund einer List der Medea erzählen zu können.[43] Für diese war Ovids wichtigstes Vorbild vermutlich die Tragödie *Peliades* des Euripides, die leider nicht bzw. nur fragmentarisch erhalten ist,[44] sodass eine inhaltliche Rekonstruktion kaum bis gar nicht möglich ist.

Doch zunächst zum Text bei Ovid: Als Iason Medea um Hilfe bittet, seinen Vater Aeson zu verjüngen, erhält er das erste Mal eine Figurenrede in den *Met.*, wenn auch nur eine kurze: Seine Bitte besteht dabei im Wesentlichen darin, dass Medea mithilfe ihrer Zauberkraft (*quid enim non carmina possunt?*, 7.167) Lebensjahre von Iason abziehen und diese seinem greisen Vater schenken solle – ein Musterbeispiel der *pietas erga parentes*, die allerdings in pervertierter Form auf den Kindermord der Medea vorausdeutet: Iason weist sie immerhin an, die Lebensjahre eines Sohnes wegzunehmen, um das Leben des Elternteiles zu verlängern. Diese Bitte verstärkt Iason zudem noch um ostentatives Weinen, um Medeas Mitleid zu erregen,[45] was ihm auch gelingt – allerdings waren die Tränen dafür nicht der

deren „Saat" (ἄροτον) bezeichnet würden. Da letztere Metapher so trivial ist, dass im *LSJ* unter ἄροτος A.4. *procreation of children* genannt ist, und bei Kenney (2024a), 51, das Simile bei Ovid als lukrezisch identifiziert wird (was Paschalis weiß, wie S. 200, Anm. 628 zeigt; dort wird der Kommentar in der italienischen Erstauflage als „Kenney (2011)" zitiert), halte ich die Interpretation von Paschalis hier für wenig überzeugend.

[43] Zur größeren Bedeutung vgl. Bömer (1976), 242; Binroth-Bank (1994), 124; Kenney (2024a), 55.

[44] Zur Bedeutung der *Peliades* für Ovids Text vgl. Binroth-Bank (1994), 124; Paschalis (2015), 201, der auch eine kurze Darstellung über die (Un-)Möglichkeit einer Rekonstruktion aus den 16 Fragmenten gibt. Für den Versuch einer inhaltlichen Rekonstruktion, vgl. Wright (2019), 194, wobei auch dieser sich mit Paschalis einig ist, dass für ein solches Unterfangen „the fragments (almost all gnomic) are frustratingly unrevealing." An einer Verortung im gesamten von Euripides behandelten Medea-Mythos versucht er sich 227-36.

[45] Binroth-Bank (1994), 107, stellt fest: „Die offensichtlich berechnete Wirkung der Bitte Iasons wird durch Tränen verstärkt […]. Seine wahren Gefühle werden jedoch verschwiegen." Ähnlich weint auch Tereus geradezu schauspielerisch (6.471 und 566), um Mitleid zu heischen, siehe im folgenden Kapitel 6.2.

ausschlaggebende Faktor, denn Medea *mota est pietate rogantis* (7.169). In ihrer Antwort hingegen zeigt sich, dass es nicht unbedingt *pietas* ist, die sie überzeugt:[46] *‚quod' inquit/,excidit ore tuo, coniunx, scelus?'* (7.171-2). Der Vorschlag des Iason ist für Medea ein *scelus*, was angesichts ihres späteren Kindermordes eine gewisse Ironie nicht entbehrt: „Medea is so deeply in love with Jason that she regards as a ‚sin' the very suggestion that he diminish his lifespan."[47] Dass sie später die Lebensdauer ihrer eigenen Kinder nicht nur verringert, sondern gänzlich beendet, *obwohl* sie diese liebt, lässt sich entsprechend nur daraus erklären, dass sie das volle Bewusstsein besitzt, dass es sich um ein *scelus* handelt – aber sie wird sich ihres θυμός nicht erwehren können. Doch im vorliegenden Fall will sie ein solches Unterfangen nicht wagen – indes aber ein anderes: *sed isto/ quod petis experiar maius dare munus, Iason* (7.174-5). Es ist am Ende nicht die *pietas* des Iason, die sie überzeugt, sondern ihre eigenen Ambitionen als Hexe, mit ihrer Zauberkraft ein noch viel größeres *miraculum* zu wirken.[48] Ihre explizite Erklärung *experiar maius dare munus* ruft dabei aber auch den Schluss von *Her.* 12 in Erinnerung, wo Medea gegenüber Iason ankündigt: *nescio quid certe mens mea maius agit* (212). In den *Met.* will Medea sich nun an *maius munus* wagen, am Ende von *Her.* 12 erwägt sie *nescio quid maius*, was in diesem Fall den Kindermord darstellt, und somit erneut die Verjüngung des Aeson mit ihrer eigenen berühmt-berüchtigten Tat in Verbindung bringt.[49] Doch nicht nur das: Ein *maius opus* ist in *Am.* 3.1.24 die Tragödie selbst und wird von der Allegorie der Tragödie als solches bezeichnet, die Ovid damit auffordert, sich daran zu wagen.[50] Medea wird dadurch implizit nicht nur zur mächtigen und ambitionierten Hexe stilisiert, sondern zugleich auch selbst zur Dramaturgin: Sie will sich an ein *maius munus* wagen – und damit *intradiegetisch* die Verjüngung des Aeson bewirken, *metaliterarisch* aber eine Tragödie verfassen: Ironischerweise ermöglicht nämlich ihre Weigerung, Jasons Lebensdauer zu verkürzen, am Ende dessen Verrat an ihr und führt in die Tragödie; so wird aus dem *maius munus* das *maius opus*. Und in ihrem Tun werden es sogar zwei solcher Tragödien werden: Die euripideischen *Peliades* und *Medeia*. Doch soll darauf noch zu warten sein: Bis zur

[46] Otis (1966), 173, hält diese Gefühlsregung für „improbable", doch Binroth-Bank (1994), 108, argumentiert recht überzeugend, wie sich dieselbe tatsächlich logisch aus ihrer „psychologisch einfühlsamen Innendarstellung" ergibt.
[47] Anderson (1972), 264. Ähnlich auch Binroth-Bank (1994), 108.
[48] Vgl. Newlands (1997), 187, die einen sehr treffenden Vergleich anstrengt: „Medea wants to test her powers as a witch. She is like a heart surgeon who refuses to do a transplant but insists upon the impossible, the rejuvenation of the heart itself."
[49] *Her.* 12.212 ist auch ein wichtiger Intratext für den Beginn von Medeas erstem Monolog, vgl. Anm. 14.
[50] Zur Verbindung zwischen *Her.* 12.212 und *Am.* 3.1.24 vgl. Curley (2013), 37-49, bes. 37-9 und 45-9.

tatsächlichen Verjüngung Aesons, der ein langes Gebet, ein Flug über Thessalien und die akribische Beschreibung von Medeas magischen Praktiken vorausgeht, ist bis auf die Erscheinung des Drachenwagens, mit dem Medea in *Met.* über Thessalien fliegt und in Eur. *Med.* am Ende aus Korinth entkommt,[51] weiter nichts Theatralisches zu finden.

Doch nach der erfolgreichen Verjüngung von Iasons Vater begibt Medea sich an den Hof des Pelias und wird von dessen Töchtern empfangen. Als Motivation für diesen Szenenwechsel gibt Ovid nur *neue doli cessent* (7.297) an, was Medeas dortigen Aufenthalt als inhärent hinterhältig und böse erscheinen lässt[52] – der tatsächliche Grund ist bei Apollonios zu finden: „Es ist die Rache dafür, daß Pelias unrechtmäßig die Herrschaft an sich gerissen und Iason in der Hoffnung, daß er nicht mehr zurückkehre, auf die Fahrt nach Kolchis geschickt hat."[53] Für Ovid spielt das indes keine Rolle: Die Motivation, Iason einen Gefallen zu erweisen, hat er bereits für die Verjüngung des Aeson verwendet – insofern also muss er sie hier nicht wiederholen, da die Tötung des Pelias durch seine eigenen Töchter ohnehin im Wesentlichen eine Fortsetzung und gleichsam Spiegelung dieser Verjüngung ist[54]. Denn als Medea bei Pelias ankommt (unter dem falschen Vorwand, sie habe sich den Hass des Iason zugezogen und suche Asyl), wird noch vor der Erwähnung der Töchter der Grund genannt, warum diese Medea in Empfang nehmen und nicht der König selbst: *quoniam grauis ipse senecta est* (7.299). Wie also zuvor bei Aeson ist der Auslöser der eigentlichen Handlung das hohe Alter des Königs – das es für Medea zu verringern gilt. Zunächst gewinnt sie das Vertrauen der Peliaden *amicitiae mendacis imagine* (7.301) und erzählt ihnen von ihren diversen Abenteuern, wobei sie bei der

[51] Die „Dramatisierung" beim Erscheinen des Drachenwagens bespricht Binroth-Bank (1994), 116-7, die sich besonders daraus ergibt, dass dieser die Erhörung ihres Gebets darstellt, die sonst nicht narratorial expliziert, sondern von Medea ausgesprochen wird: „Eine solche Form „gesprochener Handlung" hat ihren Ursprung im Drama, in dem ja die Möglichkeit eines Erzählerberichts nicht gegeben ist." Als Vorbildstelle nennt sie das Erscheinen desselben Gefährts in Eur. *Med.* 1321-2, das ebenfalls von Medeia kommentiert wird.

[52] Auf dieses Problem geht auch Newlands (1997), 188, ein: „[…] no motivation is provided in the *Metamorphoses* for Medea's masterminding of Pelias' murder beyond the weak transitional disclaimer […]. Here then, since Jason plays no part in setting the crime in motion, Medea seemingly acts alone purely for malice's sake." Den Grund dafür sieht Newlands hauptsächlich in der generell geringen Rolle, die Ovid Iason ab der Flucht aus Colchis zukommen lässt. Bei Kenney (2024a), 72, findet sich auch die alternative Interpretation von *neue doli cessent* als „that the tale of treachery may continue", wodurch Ovid andeuten mag „that he is continuing the story where Apollonius left off." Zu den *Argonautika* (insb. der Bücher 3 und 4) als „tale of treachery" vgl. Holmberg (1998), 144-6.

[53] Binroth-Bank (1994), 124. Bei Kenney (2024a), 71-2, findet sich eine Liste mit diversen Quellen neben Apollonios, die die eigentliche Motivation erklären.

[54] Außerdem hatte er diesen Grund ja bereits in *Her.* 12.129-32 angeführt – vor dem Hintergrund dieses Intratexts wäre es für Ovid völlig überflüssig, diese Motivation explizit zu wiederholen. Vgl. auch Newlands (1997), 188; Paschalis (2015), 205. Zur Parallelisierung und Spiegelbildlichkeit der beiden Episoden vgl. Binroth-Bank (1994), 125-6.

Verjüngung des Aeson etwas länger verharrt, um die Aufmerksamkeit ihrer Gastgeberinnen darauf zu lenken. In dieser Strategie unterscheidet sich Ovids Version von der des Euripides, denn dort kehrt Medeia nicht nur unter falschem Vorwand, sondern auch unter falscher Identität – nämlich als Priesterin der Artemis – bei Pelias ein: Auf diese Version wird zwar in der Formulierung *mendacis imagine* angespielt, doch Medeas anschließende Berichte machen es unmöglich, dass sie eine andere Identität angenommen hat.[55] Durch die reichliche Ausschmückung der Verjüngung des Aeson kommen die Peliaden im Zuge der Unterhaltung mit Medea auf die Idee, dieses Geschenk auch ihrem eigenen Vater zuteilwerden zu lassen: *spes est uirginibus Pelia subiecta creatis/arte suum parili reuirescere posse parentem* (7.304-5). Die darauffolgende Bitte um diesen Dienst nimmt Medea indes nicht sogleich an, sondern täuscht Bescheidenheit vor und erzeugt durch ihre Schauspielerei künstliche Spannung: *suspenditque animos ficta grauitate rogantum* (7.307): „Das psychagogische Geschick dieses Vorgehens liegt darin, in den Peliaden die feste Überzeugung entstehen zu lassen, die Idee zu der Verjüngung des Pelias käme ausschließlich von ihnen selbst und läge keineswegs im Interesse Medeas."[56] Nachdem Medea zuvor bereits mit ihrem *maius munus* eine Tragödie ersonnen hat, setzt sie diese jetzt auch als Schauspielerin ins Werk: Diesen Effekt verstärkt sie noch durch eine dramatische Darbietung ihrer Künste, indem sie zunächst einen alten Bock in ein junges Lamm verwandelt, *quo sit fiducia maior/muneris huius* (7.309-10) – in dieser Aussage wiederholt Medea das *maius munus* erneut durch das Enjambement *maior/muneris.* Die Verjüngung des alten Widders ist dabei ein Element, das Ovid direkt aus den *Peliades* des Euripides übernommen haben dürfte:[57] Allerdings ist die Verjüngung des Widders bei Ovid echt, bei Euripides hingegen nur ein Schauspiel. Und Medeas Vorführung verfehlt ihren Zweck nicht, denn die Peliaden leisten nicht nur Medeas Anweisungen sofort (*protinus*, 7.312) Folge, sondern sind auch nach der Verjüngung des Widders vollends von Medeas Fähigkeiten *und* ihren guten Absichten überzeugt, sogar mehr noch: *tum uero impensius instant* (7.323).[58]

---

[55] Ebenso schon ihre Strategie, ein Zerwürfnis mit Iason vorzutäuschen, welche sich auch bei Pausanias (8.11.2) findet. Zur Version bei Euripides, die auch Pacuvius für seinen *Medus* (zu diesem vgl. Schierl (2006), 342-85) übernommen haben dürfte, vgl. die Ausführungen bei Paschalis (2015), 205-6.

[56] Binroth-Bank (1994), 129.

[57] Paschalis (2015), 201: „The highly fragmentary hypothesis of the play is likewise of little help, since the sole piece of information it offers is that the tragedy included the rejuvenation of a ram."

[58] Binroth-Bank (1994), 130, betont dabei die ausführliche Beschreibung, die dem Ritual und der Metamorphose zukommt, und stellt fest: „Die […] Verjüngung des Widders wird von Ovid ausführlich und ebenso anschaulich und beeindruckend beschrieben, wie sie sich auch den Peliaden darstellen muss." Dass Medea dabei nur einen scheinbaren Dienst leistet, verstärkt den schauspielerischen Effekt der Darbietung, wobei Ovid sich darin von Euripides unterscheidet, dass hier die Verjüngung echt ist, während sie in den *Peliades* nur ein Trugbild ist, vgl.

Drei Tage später soll dann die Verjüngung des Pelias ins Werk gesetzt werden – und damit eigentlich seine Ermordung. Der durch starke Zaubersprüche gemeinsam mit seinen Wächtern in tiefen Schlaf versetzte König befindet sich in seinem Gemach, als Medea und Peliaden dasselbe betreten. Medea ist – wie bereits zuvor – die einzige Person, die in Figurenrede spricht, und erteilt den Töchtern des Pelias nun die Anweisungen, ihren Vater zu töten.[59] Hierin zeigt sich die besondere tragische Ironie: Die Töchter des Pelias sind davon überzeugt, ihrem Vater zu helfen und ihm ein längeres Leben zu verschaffen – wohingegen dem Publikum sowohl aus der mythischen Tradition als auch durch die wiederholte Betonung, dass Medea sich hier lediglich einer List bedient,[60] klar ist, dass sie gerade in diesem Ansinnen das Gegenteil ihrer Absicht erreichen: Sie verlängern das Leben des Pelias nicht, sondern verkürzen es sogar – eine Peripetie in ihrer reinsten Form. Das weitere Vorgehen wird dabei von Medea „dramatisch erzählt“: Sie weist die Peliaden an, nicht länger zu zögern (*quid nunc dubitatis inertes*, 7.332), wobei ein solches Zaudern vorher nicht expliziert wurde. Auch das Zücken der Dolche und die damit verbundene Absicht werden von Medea wiedergegeben, wobei sie hier erstmals an die *pietas* der Töchter appelliert (*si pietas ulla est*, 7.336). In dieser zeigt sich anschließend auch explizit die Peripetie der Peliaden: *his, ut quaeque pia est, hortatibus impia prima est/et, ne sit scelerata, facit scelus* (7.339-40); der paradoxe Zusammenfall von *pietas* und *scelus* macht die Peripetie offensichtlich, die sich hier – wie so oft – aus Unwissenheit bzw. viel eher der Überzeugung von falschen Umständen ergibt.[61] Die *pietas* reflektiert dabei zugleich aber auch die ursprüngliche Motivation der gesamten Unternehmung: Es ist ja die *pietas* des Iason gewesen (7.169), die Medea überhaupt erst auf die Idee der Verjüngung des Aeson und damit ihres *maius munus* gebracht hat – hier nun schließt sich der Kreis mit einer

Paschalis (2015), 27. Dadurch gelingt es Ovid, diese erste Darbietung für die Peliaden noch glaubhafter und die anschließende Täuschung noch ironischer zu gestalten.

[59] Bömer (1976), 279, sieht den Zweck dieser Rede darin, dass Ovid „diese Szene zu schnell gearbeitet, vorher […] aber, um nicht der totalen Wiederholung zu erliegen, zur Variation gegriffen“ habe, denn Medeas Ansprache vor dem Mord sei „sachlich völlig überflüssig“. Binroth-Bank (1994), 131, Anm. 19, bemerkt dazu korrekt, dass Bömer an dieser Stelle offensichtlich verkennt, „daß es nicht Ovids Absicht sein kann, einen Sachbericht zu liefern.“ Bei Kenney (2024a), 75, zudem ein Verweis auf die Parallelstelle in *Her.* 12.129-30, wo ebenfalls Medea in Figurenrede spricht: Ovid vermeidet einen narratorialen Kommentar, sondern präferiert „gesprochene Handlung“ wie im Drama (vgl. Pfister (1977), 24 & 37).

[60] Schon das der gesamten Episode programmatisch vorangestellte *neue doli cessent* (7.297) betont bereits das „Thema“ derselben, doch auch sonst finden sich besonders zu Beginn ausnehmend dichte Hinweise, vgl. Binroth-Bank (1994), 129.

[61] Vgl. zum Paradoxon aus *pietas* und *scelus* und seiner tragischen Tragweite Rosati (2021), 157-9. Siehe ebenso Kapitel 5.1 und 5.2 sowie das gesamte Kapitel 7.

Perversion derselben *pietas*, die am Ende mit genau dem *scelus* zusammenfällt, als welches Medea die *pietas* ihres Gatten gescholten hatte (7.172).[62] Medea als Regisseurin (und Schauspielerin in) der von ihr ersonnenen Tragödie hat mit ihrem Plan vollen Erfolg: Die Töchter des Pelias werden zu tragischen Figuren, die ihren eigenen Vater töten, und stellen damit eine Antithese zu Medea hinsichtlich der tragischen Handlungsweisen bei Aristoteles dar, aus denen am Ende ein *Pathos* entstehen kann; denn Medea ist ein Beispiel für die erste Handlungsweise, wo korrekte Kenntnis der Umstände und Einsicht der Schlechtigkeit der Tat bestehen, allerdings der menschliche Wille an seinem θυμός aufgrund der Akrasia scheitert. Die Peliaden hingegen stellen ein Beispiel für die zweite Variante dar, wo die Verkennung der Umstände dazu führt, schweres Leid zu verursachen, das erst hinterher erkannt wird und damit auch die tatsächlichen Umstände.[63] Eine explizite Anagnorisis bleibt den Töchtern indes verwehrt: Als Pelias seine Töchter für den Mord schilt, schneidet Medea ihm kurzerhand die Kehle durch und wirft ihn in kochendes Wasser. Dass die Peliaden ihr *scelus* im Anschluss eingesehen haben müssen, ergibt sich indes aus dem Nachsatz: *quod nisi pennatis serpentibus isset in auras,/non exempta foret poenae* (7.350-1). Die Anagnorisis der Peliaden wird somit durch den Ausgang der „Tragödie" impliziert, der zugleich das Ende von Eur. *Med.* imitiert: Um der Bestrafung für den Verwandtenmord (hier mit umgekehrten Vorzeichen) zu entgehen, flieht Medea im Drachenwagen, den sie von ihrem Großvater erhalten hat.[64] Somit gelingt es Ovid, Medea nicht nur als tragische Figur, sondern auch gleichsam selbst als Tragödiendichterin zu gestalten, die mit ihrem *maius munus* einen großen Plan ins Werk setzt,[65] der genau dem *maius opus* entspricht, mit dem sich die Allegorie der Tragödie in *Am.* 3.1.24 selbst bezeichnet und den Dichter zu einer Komposition derselben drängt.

---

[62] Die Bedeutung der *pietas* für die gesamte Medea-Handlung in den *Met.* (die ja eigentlich schon mit Medeas Monolog in Colchis beginnt), bespricht Binroth-Bank (1994), 135-6. Entsprechend wichtig wird sie auch für dieses gesamte Kapitel sein, wie auch die bei Rosati (2021), 157-9, gelisteten Beispiele für den Zusammenfall von *pietas* und *scelus* zeigen, vgl. Anm. 61.

[63] Vgl. Kapitel 1.1.4.d. Die Peliaden imitieren dabei das Beispiel des Oidipous in Soph. *OT*. Binroth-Bank (1994), 136, bemerkt dazu: „In beiden Fällen beleuchtet Ovid von jeweils unterschiedlichen Seiten das Scheitern des menschlichen Willens: die innere Bereitschaft zur *pietas* kann jedoch weder bei den Peliaden noch bei der verliebten Medea die *impietas* verhindern." Noch wird sie das bei der betrogenen Medea können.

[64] Auf die Parallele weist auch Bömer (1977), 286-7, hin. Binroth-Bank (1994), 137, unterstreicht, dass Ovid nicht erklärt, wann die Anagnorisis der Peliaden stattfindet, betont aber Medeas „Flucht vor einer Bestrafung." Bei Kenney (2024a), 76, findet sich indes überhaupt keine Verbindung zwischen der Flucht und der impliziten Anagnorisis: Das abrupte Ende sei vielmehr dem Fokus auf Medea geschuldet, deren Werk mit der Ermordung des Pelias erledigt sei, was die Wichtigkeit eines weiteren Verweilens an dessen Hof auch für den Dichter erübrige („so far as [Ovid] and his heroine are concerned that was that").

[65] Dass die Ermordung des Pelias einen entscheidenden Intertext mit der Tötung des Apsyrtos, Medeias Bruder, in Ap. Rhod. *Argon.* 4.452-481 hat, besprechen Binroth-Bank (1994), 128, und Paschalis (2015), 223-4. Somit stellt

Im Anschluss an den Mord des Pelias fliegt Medea erneut in ihrem Wagen über Griechenland (spiegelbildlich zur Verjüngung des Aeson, der ein solcher Flug vorausgegangen ist)[66] kehrt Medea in Korinth ein, wo sie wieder mit Iason zusammentrifft: In der mythischen Tradition ist der Mord an Pelias der eigentliche Grund für ihre gemeinsame Flucht nach Korinth – da Iason bei Ovid für den Hof des Pelias keine erkennbare Verbindung zur Ermordung hat, ist dessen Aufenthalt in Korinth hier nicht letztlich geklärt.[67] An dieser Stelle arbeitet Ovid nun sehr gerafft in nur vier Versen den eigentlichen Inhalt von Eur. *Med.* ab,[68] wobei er als Abweichung einen zusätzlichen Brand des gesamten korinthischen Königspalastes einfügt, der vermutlich seine eigene Erfindung ist und möglicherweise bereits in seiner *Medea* die Schlussszene begleitet hat.[69] Von dieser kleinen Abweichung abgesehen ist der Ausgang mit dem dramatischen Vorbild kongruent und Medea entflieht erneut im Drachenwagen und kommt schließlich in Athen am Hof von König Aegeus an, der ihr Asyl gewährt und sie *facto damnandus in uno* (7.402) auch noch heiratet.

6.1.2 Theseus

An dieser Stelle endet die Medea-Sage kontinuierlich und geht mit dem ersten Auftreten des Theseus nahtlos in einen neuen Abschnitt über, in dem Medea keinen Platz mehr haben wird. Indes ist ihr Abgang aus den *Met.* um nichts weniger tragisch gestaltet als es ihre bisherige Präsenz bereits gewesen ist: Die Szene in Athen und der Auftritt des Theseus, der zu diesem Zeitpunkt noch *proles ignara parenti* (7.404) ist, hat ihren wahrscheinlichsten Vorbildtext in einer weiteren (verlorenen) Tragödie des Euripides, nämlich dem *Aigeus*, der neben der *Medeia* und den *Peliades* die dritte euripideische Tragödie darstellt, die sich mit dem Medea-

dieser Mord den ultimativen Verwandtenmord dar, da er Vater-, Bruder- und Kindermord vereint – die Tragödin Medea hat in Ov. *Met.* also eine Art intertextuelle „Super-Tragödie" geschaffen: ein wahres *maius opus*.

[66] Die sonstigen motivischen Verbindungen sowie die Einbettung des Flugs in die Gesamthandlung besprechen Bömer (1977), 286-7; Binroth-Bank (1994), 139-42; Kenney (2024a), 76-7.

[67] Dies ist vermutlich der verhältnismäßigen Bedeutungslosigkeit Iasons in *Met.* 7 geschuldet, die Newlands (1997), 188, hervorhebt, vgl. Anm. 52. Ebenso auch Binroth-Bank (1994), 137, die Ovids Interesse nicht in „einer lückenlosen kausalen Verknüpfung der äußeren Handlung" erkennt.

[68] Diese „tragische Fußnote", die lediglich eine geraffte Kurzfassung einer sonst bedeutenden Tragödie darstellt, deren Behandlung Ovid zu vermeiden gesucht hat, findet sich außerdem noch für Philoctetes (13.320-3) und Aiax (13.388-90): Auch deren bei Sophokles explizierte Dramenstoffe handelt Ovid in exakt vier Versen ab – und ebenso die „Tragödie" der Dido aus Vergils *Aeneis* (*Met.* 14.78-81); zu Didos „Tragödie" vgl. Moles (1987); Panoussi (2009), bes. 133-8; und Kern (2015).

[69] Vgl. Costa (1973), 151- ; Heinze (1997), 226; Curley (2013), 43. Costa sieht dabei den Brand in Ovids *Medea* als Tatsache an, die Sen. *Med.* 885-6 inspiriert haben dürfte („no doubt a spectacular feature of his *Medea*"), wobei ich mich Curley anschließe, dass Costa hier „perhaps too confident in his assessment" ist.

Mythos befasst.[70] Für die Tatsache, dass Theseus seinem Vater unbekannt ist, liefert Ovid keinerlei Erklärung, ebenso wenig für alle anderen begleitenden Umstände – diese müssen aus der Handlung der euripideischen Tragödie geschlossen werden, deren Kenntnis Ovid anscheinend bei seinem Publikum voraussetzt.[71]

Im Gegensatz zu ihrem Gatten Aigeus durchschaut Medea schon beim ersten Zusammentreffen mit Theseus dessen Identität – wann oder wodurch ihr das gelingt, wird von Ovid ebenso wenig erklärt wie Medeas Motiv zur Ermordung des Theseus. Möglicherweise braucht sie auch gar kein explizites Motiv für dieses Unterfangen, wie F4 (N^2) aus dem *Aigeus* des Euripides zeigt, in dem gnomisch festgehalten wird, eine Stiefmutter sei den Kindern ihres Gatten aus früheren Ehen grundsätzlich feindselig eingestellt.[72] Jedenfalls aber ist Medea Aegeus offensichtlich an Geistesstärke überlegen und bedient sich des Akonits, um sich ihres Stiefsohnes zu entledigen: Dieses habe sie einst an den skythischen Küsten gesammelt und offenbar seither stetig mit sich geführt. Darauf lässt Ovid ein ausgedehntes Aition folgen, wie dieses Giftkraut entstanden ist, das er wohl aus Ap. Rhod. *Argon.* 3.845-57 übernommen haben dürfte, was Ovid durch eine alexandrinische Fußnote (*memorant*, 7.408; *putant*, 416) zu verstehen gibt:[73] Die Pflanze sei aus dem Speichel des Cerberus erwachsen, den dieser auf die Erde fallen ließ, als er von Hercules aus der Unterwelt geholt worden ist. Medea mischt das Gift nun in einen Becher, den sie Aegeus überreicht, damit dieser ihn Theseus gebe und

[70] Zur fragmentarischen Überlieferung des *Aigeus* bzw. seiner Einbettung in den intertextuellen Diskurs vgl. Wright (2019), 144 und 227-36. Als möglicher Vorbildtext bei Ovid vgl. Paschalis (2015), 229-31. Dort auch zum gleichnamigen Stück des Sophokles, das ebenso verloren ist und bei dem Gegenstand der Forschungsdiskussion ist, ob Medeia darin überhaupt einen Auftritt hatte. Paschalis und Bömer (1976), 300-1, besprechen ausführlich die verschiedenen mythischen Traditionen.

[71] Mit den fehlenden Erklärungen und Einbettungen der Episode beschäftigt sich Binroth-Bank (1994), 147-8. Dass die Geschichte insgesamt hauptsächlich ein Vorwand für die ätiologische Erzählung um die Entstehung des Akonits ist, beobachten neben Binroth-Bank auch Bömer (1976), 301-2, und besonders Kenney (2024a), 85. Ähnlich setzt Ovid die Kenntnis des Tragödienstoffs auch bei Iolaus (und überhaupt der Rede der Themis) und Iphigenie voraus, vgl. Kapitel 5.2 und das Auftaktkapitel zu Teil II.

[72] So auch Paschalis (2015), 232. Anders dagegen Kenney (2024a), 85: „Medea recognised him, and realising that he posed a threat to Medus, her own son by Aegeus (motivation which [Ovid] takes as read), attempted to muder him.“, was sich aus anderen Vorbildtexten ergibt, die bei Kenney im Folgenden aufgezählt werden. Das ist zwar eine Alternative, die durchaus plausibel ist, indes deutet gerade Ovids Verschweigen eines konkreten Motivs (und der Existenz des Medus oder irgendeines Kindes von Medea und Aegeus) viel eher darauf hin, dass hier eine allgemeine Tendenz vorliegt – nicht zuletzt hat auch die Tötung des Pelias keinem bestimmten Motiv gedient. Zu Ovids Schweigen bzgl. Motivationen in tragischen Prätexten vgl. Kapitel 4, Anm. 102.

[73] Dass dieses den Großteil der Episode (nach Versen gemessen) ausmacht, betont auch Newlands (1997), 191, ohne jedoch näher auf dessen Inhalt einzugehen; sie betont allerdings die Wichtigkeit dieses Exkurses für die Gesamtdarstellung der Medea als Hexe. Das Aition bespricht *in extenso* Binroth-Bank (1994), 148-9. Auf die Herkunft des Krauts bzw. wie genau Medea in dessen Besitz gelangt sein kann, geht sehr ausführlich Bömer (1976), 301-2, ein; bei Kenney (2024a), 86, findet sich als Erklärung zu *Scythicis* lediglich die lakonische Bemerkung: „‚Scythian' loosely used for Colchian", daher sei dies als „from barbarian shores" zu verstehen.

dadurch seinen eigenen Sohn töte: Diese List reflektiert in gewisser Hinsicht die Ermordung des Pelias durch seine Töchter insofern, als beide Male Medea sich einer Täuschung bedient, um einen Verwandtenmord zu verursachen; hier einen Kindermord, dort einen Vatermord. Anders gelagert ist jedoch die Motivation: Während die Peliaden davon überzeugt sind, in besonderer *pietas* zu handeln, dürfte Medea Aigeus eingeredet haben, Theseus sei ein Feind und müsse getötet werden, sodass dieser das Gift *nato porrexit ut hosti* (7.420). Der Irrtum der Peliaden besteht also über die Natur der Handlung, während sie sich über ihr Verhältnis zu ihrem Opfer im Klaren sind; Aigeus hingegen ist sich der Natur der Handlung bewusst und befindet sich lediglich über sein Verhältnis zu Theseus im Irrtum. Auf diesen Faktor legt nun Ovid besonders großen Wert, den er auch im euripideischen Vorbild besessen haben dürfte:[74] Die gesamte Handlung entwickelt sich in den *Met.* in nur etwa neun Versen, von denen mit fünf mehr als die Hälfte auf die Anagnorisis-Szene entfallen.

Aegeus reicht nun also seinem Sohn, dessen Identität er nicht kennt, den Becher, dessen Inhalt Theseus nicht kennt (*sumpserat ignara Theseus data pocula dextra*, 7.421) – an diesem Punkt ist die Spannung am größten, die Ovid sogleich mit einem meisterhaften *cum inuersum* auflöst: Aegeus erkennt im allerletzten Moment am Schwertknauf des Theseus dessen Identität und somit Verhältnis zu ihm selbst, sodass er ihm den Becher aus der Hand schlagen und dadurch das Leben retten kann: Die Szene dürfte wohl auch bei Euripides den Höhepunkt des Dramas dargestellt haben.[75] Nach der erfolgreichen Anagnorisis, die hier einen Ausgang im vollendeten *Pathos* verhindert hat, entschwindet Medea erneut – diesmal aber in einem heraufbeschworenen Nebel und nicht im Drachenwagen, dessen sie sich bei den letzten beiden Instanzen bedient hat. Der Ausgang bzw. die Handlung des Aigeus stellt nun die letzte Form tragischen Handelns bei Aristoteles dar, nämlich das Unterlassen einer tragischen Handlung, da gerade im letzten Moment noch eine Anagnorisis eintritt, die doch noch einen guten Ausgang herbeiführt.[76] Somit gelingt es Medea, alle drei möglichen Handlungen für den

[74] Vgl. Paschalis (2015), 232. F1 und F2 (N^2) stellen Fragen über Identität und Herkunft dar, sodass wahrscheinlich ist, dass Aigeus diese im Stück an Theseus richtet. Dass Theseus im Stück „most likely assumes a false identity", wie Paschalis vermutet, muss nicht zwingend der Fall sein – er könnte auch einfach seine Identität ganz verbergen, bis ein bestimmter Handlungspunkt erreicht ist. Zweifellos aber weiß Theseus, wer Aigeus und was sein Verhältnis zu diesem ist.

[75] Vgl. Paschalis (2015), 233. Da kein entsprechendes Fragment existiert, leitet Paschalis diese Vermutung von einer vergleichbaren Stelle in Callim. *Hec.* fr. 9-11 ab; so auch Kenney (2024a), 87.

[76] Arist. *Poet.* 1454a2-9. Zur Einschätzung dieses Ausgangs als „bester" Form, die einer anderen Einschätzung des Aristoteles im 13. Kapitel der *Poetik* widerspricht, vgl. die Ausführungen am Ende von Kapitel 1.1.4.c, bes. Anm. 120.

Schluss einer Tragödie, die Aristoteles aufzählt, in die Tat umzusetzen: Die erste in ihrer eigenen Tragödie, die zweite in der der Peliaden, die dritte in der von Aegeus und Theseus.[77] Somit entschwindet am Ende Medea genau an dem Punkt aus den *Met.*, als die *pietas* endgültig obsiegt und Aigeus sich über das Zusammentreffen mit seinem Sohn freuen und bestürzt darüber sein kann, *ingens discrimine paruo/committi potuisse nefas* (7.426-7) – die Tragödin Medea hat ihr *maius opus* nun endgültig vollendet und kann die Bühne daher auch für immer verlassen, und zwar nicht im Drachenwagen, der ja jeweils das Eintreten einer noch größeren Tragödie angekündigt hat, sondern durch ein spurloses Verschwinden.[78]

6.2. Procne

Der Charakter aus den *Met.*, der wohl am engsten mit Medea in Verbindung gebracht worden ist, ist zweifellos Procne – in erster Linie aufgrund ihrer Rache an ihrem Gatten durch die Ermordung des gemeinsamen Kindes, was eine auffallende Parallele darstellt.[79] Diese ergibt sich notwendigerweise schon aus der hauptsächlichen Vorlage Ovids für die Gestaltung der Episode, nämlich des (nur fragmentarisch) erhaltenen *Tereus* des Sophokles,[80] der seinerseits bereits von Euripides' *Medeia* inspiriert gewesen sein dürfte.[81] Die Parallelisierung der beiden Figuren ist also bereits im mythischen Stoff selbst angelegt,[82] denn der Kindermord mag zwar die auffallendste Parallele zwischen den beiden Heroinen sein, doch sie ist bei Weitem nicht

[77] Tatsächlich erwähnt von Aristoteles noch eine vierte Möglichkeit, nämlich das vollständige Unterlassen einer Handlung, weil bereits lang im Vorhinein das nötige Wissen besteht, um davon abzusehen. Diese Option verwirft Aristoteles aber, weil sie überhaupt nichts Tragisches an sich habe, vgl. Arist. *Poet.* 1453b34-a1 und Kapitel 1.1.4.d (in der Aufzählung des Aristoteles wäre dies die dritte Option; die bei Aigeus vorliegende dann die vierte).

[78] Zum Sieg der *pietas* als beschließendes Moment des Medea-Zyklus bei Ovid vgl. Binroth-Bank (1994), 149-51.

[79] So von Otis (1966), 205-16; Larmour (1990), 132; Newlands (1997), 192; Paschalis (2015), 236. Grundsätzlich kann ich mich hier nur auf eine sehr kleine Auswahl der Bibliografie zum Thema beziehen, denn „[t]he bibliography on the episode […] is vast", wie bei Rosati (2024c), 677, festgehalten; dort auch eine beispielhafte Auflistung von relevanten Werken – aber auch diese nur eine Auswahl „of the principal works, where the reader can find other documentation."

[80] Neben diesem dürfte auch die Bearbeitung desselben Stücks durch Accius und Livius Andronicus wichtig gewesen sein, vgl. Paschalis (2015), 235-6. Allerdings war nicht allein der *Tereus* ein wichtiger Vorbildtext, sondern auch sein *Thyestes*, v.a. für die Gestaltung der *cena* des Tereus, vgl. Bömer (1976), 117-8.

[81] Vgl. Otis (1966), 211 und *in extenso* 377-81 zur Quellenforschung für Ovids Procne-Episode. Für die Datierung des sophokleischen *Tereus* siehe speziell Sommerstein et al. (2006), 157-9, die sich damit auf die Ergebnisse der Untersuchungen bei March (2000) und (2003) beziehen; aber auch Larmour (1990), 133, bes. Anm. 9 mit einer weiterführenden Bibliografie in dieser Frage. Eine allgemeine Rekonstruktion des Inhalts mit einer literaturgeschichtlichen Einordnung bietet Wright (2019), 119-21, der auch die Rezeption durch Ovid unterstreicht; ausführlicher den Inhalt besprechen Sommerstein et al. (2006), 151-3; eine erschöpfende Bibliografie für Rekonstruktionsversuche bietet March (2003), 154, Anm. 37.

[82] So March (2003), 139-43, die sehr ausführlich auf die Thematik des Kindermords in der griechischen Tragödie – auch über Medeia und Prokne hinaus (so auch das Beispiel der Ino, vgl. Kapitel 4.4) – eingeht.

die einzige: Wie Medea heiratet Procne einen Mann aus einem entfernten Königreich, zieht mit diesem in seine Heimat und rächt sich am Ende für seinen Verrat an der ehelichen Treue.[83] Anders als bei Medeia, die als Barbarin nach Griechenland kommt, bewegt Procne sich als Griechin in barbarische Gefilde (sc. nach Thrakien) – und ihrer Ehe geht auch kein Verrat am Vater voraus, sondern sogar dessen ausdrücklicher Wunsch, wenngleich die Eheschließung selbst von einer Reihe unheilverheißender Omina begleitet wird:[84] Die *pietas*, deren Präsenz bzw. Verletzung während der Medea-Sage eine bedeutende Rolle für den Ausgang diverser Unternehmungen spielt, wird im Mythos von Tereus, Procne und Philomela eine besondere tragische Ironie erfahren – dass sie am Anfang gewahrt bleibt, hat keinerlei Einfluss auf die späteren Pervertierungen des Begriffs.

Die gesamte Konzeption der Sage bei Ovid ist – wohl seinen literarischen Vorbildern geschuldet – in höchstem Maße dramatisch angelegt.[85] Dass der Anfang der Episode einen Abstand von fünf Jahren zum Beginn der eigentlichen Handlung aufweist, zeichnet die Verse 424-37 als eine Art „Prolog" aus, der die Umstände beschreibt, die zur Situation in der tatsächlichen Eröffnungsszene führen, die dann auch gleich in Figurenrede beginnt:[86] Procne ist nun seit fünf Jahren mit Tereus verheiratet und beginnt, ihre Schwester Philomela zu vermissen; also bittet sie ihren Gatten, entweder sie selbst zurück nach Athen zu entlassen oder aber Philomela nach Thrakien zu bringen, um ein Wiedersehen zu ermöglichen. Die Bitte wird dabei von einem ominösen Schlusssatz abgerundet: *magni mihi muneris instar/germanam uidisse dabis* (6.443-4). Ein Treffen mit der Schwester zu arrangieren käme vonseiten des Tereus also einem *magnum munus* gleich – ein *maius munus* wird später Medea

[83] Vgl. Newlands (1997), 192-3. Auf die diversen Parallelen zwischen den beiden Figuren geht auch Paschalis (2015), 237-8, ein. Ovids auch sonstige Parallelisierung der beiden Heroinen außerhalb der *Met.* behandelt Paschalis (2015), 238-45.

[84] Dieselbe Situation wird auch die pervertierte „Hochzeitsnacht" von Myrrha und Cinyras begleiten, siehe dazu Kapitel 7.2. Zur Qualifikation der Ehe als „tragic marriage" vgl. Rosati (2024c), 679, und zur Bedeutung der Vorzeichen für die Ehe in der attischen Tragödie vgl. Rehm (1994), bes. 11-29.

[85] Otis (1966), 211, weist dabei die Deutung von Cazzaniga (1951), 19-23, zurück, nur die zweite Hälfte sei dramatisch, die erste dagegen ein Epyllion (und das, obwohl das erklärte Ziel von Otis' Arbeit die Etablierung von „Ovid as an Epic Poet" darstellt). Auf die verschiedenen szenischen Einteilungen geht Bömer (1976), 118, ein, vgl. auch Anm. 80.

[86] Vgl. die Einteilung der Episode in „Szenen" bei Ortega (1970), 215, Anm. 3. Diese Einteilung ist der bei Otis (1966), 379-81, ähnlich, unterscheidet aber zwischen „epischen" Berichten und „dramatischen" Szenen und kommt außerdem auf 13 solcher Szenen (die von drei „Berichten" unterbrochen werden), während Otis die Gesamthandlung in zehn Szenen teilt. Der „Prolog" ist bei Ortega als der erste epische Bericht ausgewiesen, dem anschließend die erste dramatische Szene folgt: Gildenhard/Zissos (2007), 6-7, erkennen dagegen im „Prolog" weniger epische Erzählung als hymnische Ankündigung – ganz so, als könnte ein Chor hier den Prolog erzählen (wie das bspw. in Aesch. *Pers.* und *Supp.* der Fall ist).

ihrem Gatten Iason zuteilwerden lassen, und zwar in Form gleich mehrerer Tragödien. Das *munus* des Tereus hingegen ist noch nicht *maius*, lediglich *magnum*: Eine einzige Tragödie muss hier mehr als genug sein.[87]

Tereus möchte seiner Frau diesen Gefallen erweisen und segelt daher zurück nach Athen an den Hof Pandions, den er mit einem Handschlag begrüßt und ihm – wie auch Iason bei seinem ersten Auftritt ohne figurale Rede – den Grund seiner Anwesenheit darlegt. Da unterbricht der dramatische Auftritt der Philomela[88] seine Rede und Ovid beschreibt, wie Tereus bei ihrem Anblick in Wallung gerät – zum einen aufgrund ihrer Schönheit, zum anderen aber aufgrund seiner *innata libido* (6.458), die er als thrakischer Barbar besitzt; an dieser Stelle erhält erstmals das Motiv des Gegensatzes Griechen-Barbaren Handlungsrelevanz, das später Procne – eigentlich Griechin – noch in barbarische Nähe zu ihrem Vorbild Medea bringen wird.[89] Diese *innata libido* verleitet Tereus nun dazu, Philomela dazu zu bringen, mit ihm nach Thrakien zu kommen[90] – allerdings in seinem eigenen Interesse, wiewohl er das seiner Gattin (und damit Philomelas Schwester) zu seinem Vorteil vorschützen kann: *cupidoque reuertitur ore/ad mandata Procnes et agit sua uota sub illa* (6.468). Tereus wird hier implizit selbst zum Schauspieler: Er trägt seine eigenen Wünsche hinter der Maske der Procne vor, ja, selbst die Wortwahl *agit* weist ihn dabei als Schauspieler aus.[91] Dabei wird auch sein schauspielerisches Redegeschick expliziert (*facundum faciebat amor*, 6.469) und es gelingt ihm auch, den psychagogischen Effekt seiner Darstellung durch den künstlichen Einsatz von Tränen zu

[87] Die fatale Tragweite dieser Bitte bespricht auch Otis (1966), 211-2, geht aber nicht auf die genaue Wortwahl ein. Zur Qualifikation des *maius munus* der Medea als Tragödie (oder gar tragischer Trilogie) vgl. Kapitel 6.1 mit Unterkapiteln.

[88] Von einem „dramatischen Auftritt" spricht auch Ortega (1970), 216; ebenso Rosati (2024c), 681 (dort in Verbindung zum Auftritt der Niobe). Im technischen Sinne dramatisch ist der Auftritt vor allem aufgrund der expliziten Hinweise auf ihr Kostüm: *ecce uenit magno diues Philomela paratu* (6.451). In ähnlich tragischem Aufzug betreten Niobe und Picus ihre eigenen Bühnen (siehe hierzu Kapitel 5.1 und 5.4), vgl. zum Tragödienkostüm in *Met.* generell Kapitel 3, Anm. 25.

[89] Zum Thema der Barbarei in der Episode vgl. Otis (1966), 211-2; Ortega (1970), 218; Larmour (1990), 133-4; besonders zur „Metamorphose" der Procne in eine Barbarin, vgl. Newlands (1997), 194-5.

[90] Die Methoden, zu denen Tereus theoretisch bereit wäre, um Philomela auch ohne den Auftrag Procnes für sich zu gewinnen, tragen ihrerseits typisch dramatische Marker: Unter anderem würde er sich auf die Fürsprache der Amme verlassen (*nutricisque fidem*, 6.462a), sie mit großen Geschenken verlocken (*nec non ingentibus ipsam/sollicitare datis*, 6.462b-3) oder sie überhaupt rauben und einen Krieg riskieren (*aut rapere et saeuo raptam defendere bello*, 6.464): Für letzteres ist „the allusion to Paris […] clear here, the archetypal model of seduction with tragic consequences", Rosati (2024c), 683. Die Herangehensweisen über die Amme und die Geschenke sind dagegen zugleich auch in der Komödie beliebt, besonders letztere finden ihre Anwendung auch in der „Tragikomödie" von Cephalus und Procris, vgl. dazu Laigneau-Fontaine (2009) und Kapitel 8.1.

[91] Vgl. Rosati (2024c), 683. Eine ähnliche metatheatralische Bedeutung hat *agere* am Ende der Rede des Tiresias gegen Pentheus, vgl. Kapitel 4.3, bes. Anm. 90. Vgl. auch Hor. *AP* 82, 179 & 189-90.

verstärken (*addidit et lacrimas, tamquam mandasset et illas*, 6.471),[92] womit er Iasons Auftritt bei dessen Bitte an Medea vorwegnimmt, der diese ebenso mit effektvollen Tränen verstärkt und damit *pietas* vortäuscht: *ipso sceleris molimine Tereus/creditur esse pius laudemque a crimine sumit*.[93] Hier findet sich somit erneut ein Zusammenfalls von *scelus* und *pietas* – allerdings nur auf einer metatheatralischen Ebene, denn die Tat, die tatsächlich ein *scelus* ist, wird nur im Gewand der *pietas* aufgeführt und erscheint den unwissenden Personen daher als solche.[94] Sein Mangel an tatsächlicher *pietas* wird am Ende der Szene noch weiter expliziert, dass er – sooft Philomela ihren Vater umarmte – ihr Vater sein wollte: *neque enim minus impius esset* (6.482). Selbst also ein inzestuöses Verhältnis zu Philomela, in dem Tereus ihr Vater wäre, wäre nicht frevelhafter – nach den die Hochzeit begleitenden Omina eine weitere Instanz, die die Episode an die der Myrrha bindet und deren Hader mit *pietas* und *scelus* vorwegnimmt.[95] Philomela lässt sich aber letztlich von der gespielten *pietas* des Tereus überzeugen und willigt ein, ihre Schwester zu besuchen, da sie dies ja ohnehin auch selbst möchte (*quid quod idem Philomela cupit*, 6.475) – und läuft gerade dadurch in ihr eigenes Verderben; diese Peripetie wird von Ovid besonders kunstvoll mit einem Vers beschrieben, der gleichsam selbst die Definition des Begriffs „Peripetie" sein könnte: *perque suam contraque suam petit ipsa salutem* (6.477).[96] In dieser Situation wird Philomela vom Erzähler auch schon als *infelix* (6.485) bezeichnet, da sie in genau dem Umstand einen Erfolg für sich und ihre Schwester erkennen will, der ihnen tatsächlich zum schweren Leid gereichen wird – dadurch wird letztlich auch Pandion überzeugt, der einwilligt, Philomela am nächsten Tag mit Tereus ziehen zu lassen.

[92] Darin entspricht er der Forderung aus Hor. *AP* 101-3 (*ita flentibus adflent/humani uultus* etc.). Zur Bedeutung dieser Forderung für das Drama allgemein, vgl. Kapitel 1.2.2.c; zur Anwendung in *Met.*, zumal in Ehe-Tragödien, siehe Kapitel 8. Zur Glaubwürdigkeit durch Tränen im vorliegenden Fall, vgl. Ortega (1970), 217.

[93] In diesem Sinne muss auch die Bemerkung von Ortega (1970), 217, zu verstehen sein, dass Tereus „den Eindruck größter Frömmigkeit" erwecke; insofern liegt Bömer (1976), 134, richtig in seinem Urteil: „wenn er damit die *uota* meint, ist das eine Fehlinterpretation." Allerdings meint Ortega diese offensichtlich nicht.

[94] Zum Zusammenfall von *scelus* und *pietas* an dieser Stelle, vgl. v.a. Ortega (1970), 217 & 222; Newlands (1997), 194; bedauerlicherweise behandelt Curley (2003) diesen Aspekt gar nicht, sondern fokussiert sich v.a. auf die Mitteilung der Philomela und die Rache der Procne. Zum Zusammenfall der beiden Aspekte generell vgl. Janan (2009), 60, Anm. 17; und Rosati (2021), 157-9.

[95] Vgl. Auhagen (1999), 153-4. Siehe zu Myrrha Kapitel 7.2.

[96] Ortega (1970), 217, stellt fest: „Bemerkenswert ist es, daß Ovid zum erstenmal auf die eigene Verschuldung der Tragödie durch Philomela hinweist, die durch ihren eigenen Wunsch ins Verderben gerät." Bömer (1976), 136, wendet dagegen indes ein: „Das ist zumindest mißverständlich: Sie gerät zwar infolge ihres Wunsches, aber unverschuldet, ins Verderben." Welcher Deutung man folgen möchte, hängt dabei letztlich davon ab, wie man „Schuld" definiert: Für eine Peripetie ist ihr Wunsch jedenfalls ausreichend und gerade ihr Mangel an Wissen um die tatsächlichen Umstände macht die Ironie des Wunsches umso tragischer.

Als er sie verabschiedet, richtet er in Figurenrede das Wort an Tereus und betont gleich zweimal die *pietas*, wobei seine ganze Rede voller tragisch ironischer Doppeldeutigkeiten ist, die sich dem unwissenden Pandion nicht erschließen: Er gebe ihm Philomela mit *quoniam pia causa coegit* (6.496) und beschwört ihn, dass er sie *patrio amore* (6.499) beschütze – im Lichte des frevlerischen Wunsches des Tereus, den Platz von Philomelas Vater einzunehmen, nimmt sich diese Bitte besonders grausam aus, denn der *patrius amor*, den Pandion sich erhofft, wird weit entfernt sein von dem, zu dem Tereus sich hingerissen fühlt.[97] Zudem bittet er seinen Schwiegersohn, ihm Philomela möglichst bald wieder zurückzubringen, und somit auch Philomela selbst, schnell zu ihm zurückzukehren, *si pietas ulla est* (6.503) – dieselbe Bedingung, die Medea später den Peliaden stellen wird, um sie aufzufordern, unwissentlich den eigenen Vater zu ermorden. In beiden Fällen liegt ein Zusammenfall aus *pietas* und *scelus* vor, der sich aus einem Mangel an Wissen um die Umstände ergibt und letzten Endes den Vater das Leben kosten wird (Pandion wird durch den *dolor* über das Schicksal seiner Töchter sterben, vgl. 6.675-6). In dieser Unkenntnis lässt er seine zweite Tochter mit Tereus davonsegeln, doch fürchtet er dabei *suae praesagia mentis* (6.510): Pandion hat eine Vorahnung, dass er seine Tochter hier zum letzten Mal sehen wird, doch gibt dieser nicht nach, womit die letzte Gelegenheit entschwindet, das tragische *dénouement* zu verhindern.[98] Philomela besteigt jedenfalls sehr zur Freude des Tereus[99] (dessen Zügellosigkeit hier erstmals mit der Bezeichnung *barbarus* in Verbindung gebracht wird, vgl. 6.515) das Schiff und segelt nach Thrakien.

Dort angekommen denkt Tereus jedoch nicht daran, die beiden Schwestern miteinander zu vereinen, sondern verschleppt Philomela in einen im Wald versteckten Stall, wo er ihr seinen Plan, sie zu vergewaltigen, verkündet (*fassusque nefas*, 6.524) und diesen auch sogleich in die Tat umsetzt. Im Anschluss klagt Philomela ihn für seine schändliche Tat an und benennt

[97] Bei Rosati (2024c), 686, noch der zusätzliche Hinweis, dass auch die Aufforderung *tuearis*, wenn sie wörtlich als „betrachten" zu verstehen ist, den lüsternen Blick des Tereus beschreibt, also *patrio tuearis amore* aus Sicht des Pandion bedeutet: „Mögest du sie liebevoll wie ein Vater beschützen", aus Sicht des Tereus aber als „Mögest du sie mit den lüsternen Augen eines inzestuösen Vaters begaffen" zu verstehen ist.

[98] Jedes Mal in den *Met.*, wenn ein solches Gefühl (*praesagia* oder *praescientia*) vorherrscht, könnte es eine Tragödie verhindern, und jedes Mal wird es ignoriert. Für eine ausführliche Liste mit allen Beispielen in den *Met.* vgl. Kapitel 8, Anm. 93.

[99] Tarrant (2004) athetiert den Vers 514: *exsultatque et uix animo sua gaudia differt*. Dieselbe Klausel *uix iam sua gaudia differt* findet sich auch für Salmacis (4.350), die auch *‚uicimus et meus est'* (4.356) ausruft, was eine starke Ähnlichkeit zu *‚uicimus!' exclamat ‚mecum mea uota feruntur!'* (6.513) aufweist. Gegen die Athetese spricht sich Luck (2005) in seiner Rezension von Tarrant (2004) aus. Auch bei Rosati (2024c), 688, ein Plädoyer für die Beibehaltung, besonders da der Vers auf die vergeltende Freude der Procne vorausdeutet (*dissimulare nequit crudelia gaudia Procne*, 6.653).

ihn dabei wiederum als Barbaren: *‚o diris barbare factis‘* (6.533). Sie wirft ihm vor, dass ihn keine familiäre *pietas* zurückgehalten habe (534-6), wodurch er alle Möglichkeit familiärer *pietas* hinweggerafft habe: *omnia turbasti; paelex ego facta sororis/tu geminus coniunx, hostis mihi debita poena!* (537-8).[100] Diese Konfusion der Familienverhältnisse setzt den von Tereus herbeigesehnten Inzest fort und erinnert – gerade vor dem Hintergrund einer inzestuösen Beziehung eines Elternteils mit dem eigenen Kind – auch an Soph. *OT* 1403-8 und bindet die Episode erneut an die Myrrha-Geschichte, wo Myrrha über eine ähnliche Verwirrung in den Verwandtschaftsverhältnissen sinniert (10.345-8), ja, sich sogar selbst als *matris paelex* bezeichnet (347).[101] Philomela wünscht sich, Tereus hätte sie schon vor der Vergewaltigung getötet, um ihr die eigene Schuld zu ersparen, ist sich aber sicher, dass Tereus diese Tat büßen wird, *si numina diuum/sunt aliquid* (6.542-3). Gerade in dieser Feststellung zeigt sich die nächste tragische Ironie, denn Ovid hat – im Gegensatz zu seinem Vorbild Sophokles, bei dem wohl die Verwandlung am Ende durch Apollo als *deus ex machina* herbeigeführt wurde – die Götter gänzlich aus der Episode entfernt. Diese sind bereits während der Niobe-Episode kontinuierlich in den Hintergrund getreten, um rein menschlichem Leid die Bühne zu überlassen.[102] Zuletzt droht sie Tereus, dass sie sein Verbrechen aller Welt verkünden werde, sowie sich eine Gelegenheit dazu biete, wieder unter Leute zu kommen; ansonsten werde sie es laut im Wald rufen und zumindest vom Himmel erhört werden – *si deus ullus in illo est* (6.548).[103] Mit dieser abschließenden Kondition wiederholt sie ihre tragische Fehlannahme, die Götter würden in irgendeiner Weise eingreifen, was zugleich auch die Reaktion des Tereus auf die Drohung zu einer grausamen Bestätigung dieser Abwesenheit macht: Der nämlich schneidet ihr die Zunge heraus, sodass sie keine Rufe mehr tätigen kann, die irgendjemand

[100] Diese Verse athetiert Tarrant (2004) ebenso, ich halte sie jedoch durchaus für echt. Siehe dazu weiter im Text und Anm. 99.

[101] Zur Konfusion der Familienverhältnisse vgl. Paschalis (2015), 250-1 (der jedoch eine stärkere Verbindung zu Medea in *Her.* 12.173 sieht; die dortige Bezeichnung der Creusa ist jedoch m.E. trivial, denn diese ist ja tatsächlich Medeas *paelex* und es gibt auch keinen Bezug zum Inzest); Gildenhard/Zissos (2007), 8-9; und Rosati (2024c), 685 & 690. Zu Myrrha siehe Auhagen (1999), 154 & 156, sowie Kapitel 7.2.

[102] Vgl. Paschalis (2015), 235, zum Verhältnis zum *Tereus* des Sophokles. Zum Rückzug der Götter während der Niobe-Sage, vgl. Otis (1966), 152, und Kapitel 5.1. Zur Abwesenheit der Götter in der vorliegenden Episode und der sich daraus ergebenden besonderen Grausamkeit, vgl. Gildenhard/Zissos (2007), 7-8. Generell ist die Abwesenheit ja ein wesentlicher Faktor für die behandelten Mythen in diesem zweiten Hauptteil.

[103] In dieser Drohung finden sich noch zwei Instanzen tragischer Ironie: Zum einen die Ankündigung, ihre Klage würde die Steine zum Weinen bringen (*conscia saxa mouebo*, 6.547b), was implizit genau auf die Niobe-Episode anspielt, aus der sich die Abwesenheit der Götter ergibt; zum anderen ihre Absicht *implebo siluas* (6.547a), die bereits ihre spätere Verwandlung vorwegnimmt; vgl. Rosati (2024c), 691.

erhören könnte – eben auch kein Gott. Danach wiederholt er die Vergewaltigung Philomelas mehrfach und lässt sie anschließend bewacht im Wald zurück.[104]

Als Tereus von seinem *facinus* wieder in den heimatlichen Palast zurückkehrt, kehrt er auch wieder in seine Schauspielerrolle zurück, die voll der vermeintlichen *pietas* Trauer um die angeblich verstorbene Philomela gegenüber Procne heuchelt: *dat gemitus fictos commentaque funera narrat* (6.565), und wie bereits zum Zwecke der Überzeugung des Pandion dürfen auch hier die Krokodilstränen nicht fehlen, die auch hier ihre Wirkung nicht verfehlen: *et lacrimae fecere fidem* (6.566).[105] Procne reißt sich darüber die golddurchwirkte Tracht vom Leib und ersetzt diese durch Trauerkleidung, errichtet ein Kenotaph für ihre Schwester und betrauert deren Schicksal in ihrer familiären *pietas*, wobei Ovid anmerkt, dass sie darin zwar recht tut, darüber zu trauern, doch ist der Grund für die Trauer ein anderer als der gedachte (*luget non sic lugendae fata sororis*, 6.570).[106]

Diese Illusion bleibt für ein ganzes Jahr aufrecht, während dessen Philomela in Gefangenschaft im Wald lebt und endlich einen Weg findet, um ihr Schicksal der Außenwelt mitzuteilen: Offensichtlich besitzt sie in ihrem Gefängnis einen Webstuhl (eine *barbarica tela*, 6.576) und nutzt diesen, um in einen anderen Stoff ein *indicium sceleris* (6.678) einzuweben.[107] Diesen Stoff lässt sie über einen Boten ihrer Schwester Procne zukommen, was zu einer Anagnorisis-Szene führt, die auch in dieser Weise im *Tereus* des Sophokles vorhanden gewesen

[104] Die Erzählsituation ist hier besonders interessant: Ovid distanziert sich gleich doppelt von dieser mehrfachen Vergewaltigung, indem er sie einerseits als alexandrinische Fußnote präsentiert (*fertur*, 6.561b), zum anderen aber sogar von dieser noch Abstand nimmt durch die Anmerkung *uix ausim credere* (651a) – die Ironie liegt dabei darin, dass die Wiederholung der Vergewaltigung tatsächlich Ovids eigene Erfindung sein dürfte, vgl. Ortega (1970), 218, Anm. 8. Die schauspielerische Verstellung, die in der Episode mehrfach Thema ist, erreicht hier also sogar die exegetische Ebene.

[105] Die bereits oben angesprochene Nähe zu Iason ergibt sich zudem aus *Her.* 12.91-2, wo Medea Iason dieselbe Taktik zum Vorwurf macht, vgl. Paschalis (2015), 250.

[106] Der deutliche Hinweis auf ihre zuvor prächtige Kleidung stellt sie neben Philomela ebenso als tragische Schauspielerin dar, die die typische Tracht einer Person in der Tragödie trägt (vgl. Anm. 88), bindet sie jedoch auch an Niobe, deren Kleidung ebenso expliziert wird (6.166) und die diese nach dem Tod ihrer Söhne ebenso durch Trauerkleidung ersetzt, vgl. Rosati (2024c), 693. Für eine metapoetische Interpretation des illusorischen Grabes vgl. Hardie (2002), 86-7 & 267.

[107] Zur Beschaffenheit der Nachricht, über die Ovid keine konkreten Hinweise gibt, ist einiger Diskurs entstanden. An dieser Stelle sei nur auf die Besprechungen bei Bömer (1976), 158-9; Rosati (2024c), 694; und Geitner (2021), 322-6, hingewiesen. Geitner bespricht diese Frage sehr ausführlich, bei Rosati findet sich hingegen die kluge Beobachtung, dass gerade eine schriftliche Nachricht in Form von Buchstaben (anstelle von bspw. Piktogrammen) ein sicheres Kommunikationsmittel gewesen wäre: „*notae* […] more likely means a true alphabetic writing […], which is better than a figurative medium for escaping the notice of Tereus, a barbarian, and his men, who are obviously ignorant of this instrument of communication in which the Athenian sisters are instructed." Diese Deutung würde dem Gegensatz Barbarei-Hellenentum noch eine weitere Dimension verleihen. Zur purpurroten Farbe des Gewirks vgl. Larmour (1990), 140-1.

sein dürfte, wie der Hinweis bei Arist. *Poet.* 1454b30-37 auf die τῆς κερκίδος φωνή verrät.[108] Procne erhält das Gewebe, liest die darin enthaltene Nachricht und zeigt eine typisch weibliche Reaktion auf eine Anagnorisis in der Tragödie – sie verstummt (*et (mirum potuisse) silet*, 6.583).[109] Doch gehört sie nicht zu den tragischen Heroinen, deren Schweigen resignativ zu verstehen und das klassische Indiz für einen bevorstehenden Selbstmord ist: Viel eher ähnelt sie in ihrer Reaktion der Hecabe, die eine vergleichbare zeigt, als sie den Tod des Polydorus registriert. Beide Frauen erfahren mittelbares Leid durch die Gewalt und den Verrat eines thrakischen Tyrannen, dem sie eigentlich vertraut hatten (Tereus vergewaltigt und verstümmelt Procnes Schwester; Polymestor tötet Hecabes Sohn und sein Mündel),[110] ihr *dolor* hemmt sowohl ihre Stimme als auch ihre Tränen (6.583-5; 13.538-40) und schließlich haben sie nur noch Rache im Sinn – ja, sie verwandeln sich geradezu in ein Abbild derselben: *poenaeque in imagine tota est* (6.586; 13.546).[111] Procne wird in ihrer Rache allerdings sogar so weit gehen, ihren eigenen Sohn zu töten – wobei die Tötung des Sohnes für Hecabe überhaupt erst den Auslöser für ihren Rachedurst darstellt. Denn während bei Hecabe immer noch ihre eigene *pietas* gegenüber ihrer Familie im Vordergrund steht, ist diese für Procne an diesem Punkt erstmals völlig aufgelöst: *fasque nefasque/confusura ruit* (6.588-9). Ist Procne zu Beginn noch ein Ebenbild der *pietas* gewesen, verschwimmen für sie nun die Grenzen zwischen *pietas* und *scelus* und während sie in der *pietas* ihrer Stammfamilie gegenüber konstant bleibt – sie rächt ja das Leid, das ihrer Schwester zuteilwurde – begeht sie gerade darin ein *scelus* gegenüber ihrer angeheirateten.[112] Procne nützt die gerade zu diesem Zeitpunkt stattfindenden *trieterica* des Bacchus, um als Mänade in den Wald zu ziehen und

---

[108] Zur „Stimme des Weberschiffchens" bei Ovid und Sophokles vgl. Joplin (1984); March (2003), 157-8; Joyce (2015), 305-8.

[109] Für typische Figuren, die mit Schweigen auf eine Anagnorisis reagieren, vgl. Loraux (1987), 21-3; dort allerdings v.a. Frauenfiguren, die sich anschließend töten. Eine ähnliche Reaktion zeigt später noch Procris bei ihrer ersten Anagnorisis, vgl. Kapitel 8.1 (ebenso Hecabe, siehe das Auftaktkapitel zu Teil II und weiter im Text). Curley (2003), 190-1, hat darauf hingewiesen, dass Ovid, indem er Procne verstummen und zuvor Philomela einen langen Monolog halten lässt, die theatralische Tradition umkehrt, in der Philomela eine stumme Rolle gewesen sein dürfte.

[110] „mittelbar" ist ihr Leid insofern, als sich die unmittelbare Gewalt der thrakischen Tyrannen gegen eine nahestehende Person richtet und die beiden Frauen nur sekundär über das Leid derselben ebenfalls Leid empfinden – aber nicht das primäre, also unmittelbare Ziel der Gewalt sind: Weder legt Tereus es darauf an, Procne zu schaden, noch hegt Polymestor vergleichbare Absichten gegenüber Hecabe; vielmehr versuchen beide ja sogar, ihre jeweilige Tat vor der entsprechenden Frau zu verbergen.

[111] Auf die Ähnlichkeiten (aber auch Unterschiede) zwischen Procne und Hecabe weist Curley (2013), 182-3, hin. Zu Hecabe generell vgl. das Auftaktkapitel zum zweiten Hauptteil.

[112] Vgl. Gildenhard/Zissos (1999), 169. Dort auch die interessante Beobachtung, dass die Konfusion von *fas* und *nefas* bei Procne sich gleichsam aus dem *omnia turbasti* (6.537) ergibt, das Philomela Tereus nach der Vergewaltigung vorwirft: Durch dieselbe habe Tereus sämtliche moralische und soziale Grenzen aufgehoben – so auch die zwischen *fas* und *nefas*, *pietas* und *scelus*.

von dort Philomela zurückzubringen – diese ebenfalls in der Verkleidung einer Bacchantin: Dieser Auszug, der allein schon aufgrund der bacchischen Rituale die Tragödie evoziert,[113] imitiert dabei allerdings noch eine vergleichbare Figur, nämlich Ino; auch diese zieht in bacchischem *furor* aus und unternimmt es zuletzt, ihren eigenen Sohn zu töten – lediglich ist ihr *furor* eine wahnsinnige Verblendung (4.431), der ihre Steuerungsfähigkeit beeinträchtigt, während der *furor* der Procne einen absoluten Vorsatz darstellt. Beide werden indes von den Furien getrieben: Ino wird von der allegorischen Gestalt der Tisiphone aufgehetzt, Procne handelt *furiisque agitata* (6.595). Und mehr noch: In Eur. *Med.* 1282-9 wird vom Chor als einziges Vorbild für Medea, die ihre Kinder tötet, Ino genannt, die das ebenso über sich gebracht haben soll.[114] Doch den Infantizid beschließt Procne nicht sofort: Als sie Philomela in die *domus nefanda* (6.601) zurückbringt, schämt sich diese zunächst in ihrem Unglück (*infelix*, 6.602), da sie sich ja als *paelex* ihrer Schwester wahrnimmt (6.606). Procne hingegen sieht keinen Anlass, ihrer Schwester auch nur eine Teilschuld zu geben, sondern unterbreitet dieser, dass sie *in omne nefas* (6.613) gerüstet sei, um Tereus zu bestrafen – und imitiert damit wieder zweifach Ovids Medea: Zum einen erwägt sie zunächst, den gesamten Königspalast niederzubrennen (*cum facibus regalia tecta cremabo*, 6.614), was genau die Tat ist, die Medea in *Met.* 7.395 begeht – und vermutlich auch in Ovids eigener *Medea*;[115] zum anderen weiß sie noch nicht genau, wie sie die Rache vollstrecken wird und reflektiert mit *magnum quodcumque paraui;/quid sit adhuc dubito* (6.618-9a) das Ende von *Her.* 12.212: *nescio quid certe mens mea maius agit*, was das mit Euripides vertraute Publikum bereits mit dem Kindermord identifizieren kann – aber auch ein *maius opus* und somit auch eine Tragödie im allgemeinen Sinn (vgl. *Am* 3.1.24).[116] Und gerade, als sie diesen metaliterarischen Hinweis auf die Tragödie an sich und die intratextuelle Fußnote der Medea im Speziellen ausgesprochen hat, kommt – wie zufällig[117] – ihr Sohn Itys zu ihr (*peragit dum talia Procne/ad matrem ueniebat Itys*, 6.619b-20) und mit diesem die konkrete Idee, wie an Tereus Rache zu üben ist. Besonders eindrucksvoll zeichnet Ovid dabei den inneren Konflikt, die Akrasia, der Procne: Sie

[113] Zur Bedeutung der *trieterica* in der vorliegenden Episode, ihrem metatheatralischen Moment und dem Bezug zum *Tereus* des Sophokles, vgl. Curley (2003), 176-89.
[114] Zur Verbindung von Procne und Ino (über Eur. *Med.*) vgl. March (2003), 141-3 & 151-4; ebenso Gildenhard/Zissos (1999), 164-5. Zu Ino generell siehe Kapitel 4.4.
[115] Vgl. oben Kapitel 6.1.1. Ebenso Curley (2013), 43, zu Ovids *Medea* und dem Bezug zu *Met.* 7.395; zur *aemulatio* dieser Tat durch Procne vgl. Rosati (2024c), 700.
[116] Vgl. Bessone (1997), 282-5, bes. 283; Hinds (1993), 42, und (2011), 22-8; Curley (2013), 82-3; Rosati (2024c), 700. Ovid spielt also auf die Tragödie im Allgemeinen und die Tragödie der Medea im Speziellen an.
[117] Auch damit tritt ein typisch dramatisches Handlungselement hinzu: Die Figuren sind genau dann zur Stelle, wenn sie gebraucht werden, damit die Handlung nicht stagniert.

sieht zum einen ihren Sohn, zum anderen ihre Schwester; hat zum einen Mitleid mit Itys, will zum anderen Rache für Philomela; liebt zum einen ihr Kind, kann sich zum anderen aber ihrer *ira* nicht erwehren – *mota quidem est genetrix, infractaque constitit ira* (6.627). Diesen Konflikt in all seinen Antithesen reflektiert Procne noch einmal in Figurenrede (6.631-3), ehe sie zu dem Schluss gelangt, dass hier kein Widerspruch vorliegt bzw. sich dieser trivial aus dem Umstand ergibt, dass *scelus est pietas in coniuge Tereo* (6.635).[118] Die beiden Schwestern sind zum Kindsmord bereit: Sie töten Itys mit geradezu bestialischer Grausamkeit, der noch Mitleidsgesten tätigt (6.639-40), über die die beiden jedoch hinwegsehen und dabei nicht einmal den Blick abwenden (*nec uultus uertit*, 6.642) – hierin zeigt sich eine Parallele zu Eur. *Med.*, denn Ovid zeigt hier den Mord keineswegs „offen auf der Bühne", sondern lässt sorgsam die beiden Frauen Itys erst „ins Haus" schleifen (*nec mora, traxit Ityn […] utque domus altae partem tenuere remotam*, 636-8), ehe sie zu ihrer Bluttat schreiten. Ebenso verbringt auch Medeia ihre Kinder erst ins Haus (Eur. *Med.* 1076-7), wo diese später in der Mordszene ihr Schicksal bevorstehen sehen (*iam sua fata uidentem*, Ov. *Met.* 6.639; ἀκούεις βοὰν ἀκούεις τέκνων; Eur. *Med.* 1273) und um Hilfe rufen (*et ‚mater! mater!' clamantem*, 6.640; οἴμοι, τί δράσω; ποῖ φύγω μητρὸς χέρας; 1271), aber trotzdem von ihrer Mutter mit dem Schwert getötet werden (*ense ferit Procne*, 6.641; ὡς ἐγγὺς ἤδη γ' ἐσμὲν ἀρκύων ξίφους, 1278).[119]

In der letzten Szene lädt Procne ihren Gatten zur *cena* – und ist jetzt ganz Barbarin, indem sie seine Sitten übernommen hat: Sie spielt ihm nun ihrerseits eine Szene vor, wie er es zuvor ihr gegenüber getan hat (*patrii moris sacrum mentita*, 6.648; *commentaque funera narrat*, 6.565) und kann ihre bösartige Freude über sein tragisch-ironisches Unwissen kaum verhehlen (*dissimulare nequit crudelia gaudia Procne*, 6.653; *et uix animo sua gaudia differt,* 6.514), als er – der bereits den gekochten und gebratenen Itys verspeist hat – nach eben diesem

[118] Vgl. Ortega (1970), 221; Newlands (1997), 194; Gildenhard/Zissos (1999), 167-9; Rosati (2021), 157-9. Ortega sowie Gildenhard/Zissos weisen darauf hin, dass Tereus durch die Vergewaltigung dieses scheinbare Paradox erzeugt hat, vgl. Anm. 112. Alle genannten unterstreichen dabei auch die engen Parallelen, die Procnes innerer Konflikt mit dem von Medeia in Eur. *Med.* 1019-80 & 1236-50 aufweist; auf die Parallele von Ov. *Met.* 611-35 zu Eur. *Med.* 1021-80 weist besonders explizit Hill (1992), 190, hin. Detailliert bespricht dieselbe Paschalis (2015), 259-65.

[119] Neben dem Vorbild von Eur. *Med.* besitzt die Szene auch eine gewisse Spiegelbildlichkeit zur Ermordung des Pelias: Der wird als Vater von seinen Töchtern (die Schwestern sind) getötet, die dabei glauben in *pietas* zu handeln und während der Tat ihren Blick abwenden – Itys dagegen wird von Mutter und Tante (die Schwestern sind) getötet, die wissentlich ein *scelus* begehen (das sie indes mit *pietas* gleichsetzen) und während der Tat den Blick fest auf ihr Opfer geheftet haben. Nach der Tötung, die jeweils mit dem Durchtrennen der Kehle endet (6.643; 7.348), wird der restliche Körper in einen Topf geworfen und gekocht (6.645; 7.349). Vgl. dazu Bömer (1976), 171-2. Zum Bezug der Peliaden-Episode zu Medeas eigenem Infantizid siehe Kapitel 6.1.1.

verlangt.[120] Das Paradoxe an der Gesamtsituation, die sich aus einer Vermengung von *pietas* und *scelus* ergibt, findet ihren Gipfel in 6.651: *uescitur inque suam sua uiscera congerit aluum*. Tereus isst unwissentlich seinen Sohn und damit gleichsam sein eigen Fleisch und Blut – doch die enigmatischen Formulierungen, die dieses grausige Spektakel beschreiben, reichen für Tereus zunächst nicht zur Anagnorisis: Procne verrät ihm zwar *‚intus habes, quem poscis'* (6.655), doch der fragt und sucht weiter nach Itys, bis Philomela – ganz einer Furie gleich mit gelöstem Haar – hervorspringt und ihm das blutige Haupt seines toten Sohnes entgegenschleudert. Da endlich erkennt Tereus sein grausames Schicksal, beweint seinen Sohn und nennt sich selbst dessen Grab (*flet modo seque uocat bustum miserabile nati*, 6.665),[121] setzt allerdings sogleich dazu an, die beiden Schwestern zu töten – als er sie jedoch mit gezücktem Schwert verfolgt, verwandeln sich alle drei in Vögel: Kein *deus ex machina* ist dafür verantwortlich; wie schon bei Niobe entsteht die Verwandlung ganz allein aus zutiefst menschlichem Pathos (*ille dolore suo […] uertitur in uolucrem*, 6.671-2).

So endet die Tragödie von Philomela, Tereus und Procne zuletzt mit dem Tod des Pandion, der aus Gram über deren Schicksal selbst vor seiner Zeit stirbt – und dadurch mittelbar Procne auch zu seiner eigenen Mörderin macht, deren anfängliche *pietas* damit nun endgültig ins *scelus* verkehrt ist, was letztlich das zentrale Element der Episode darstellt. Anders als Medea, die von vornherein der *pietas* ihrem Vater gegenüber den Rücken kehrt, ist Procne anfänglich geradezu ein Musterbeispiel derselben; doch die Grausamkeit ihres barbarischen Mannes verwischt zunächst für sie die Grenzen zwischen *pietas* und *scelus*, bis sie gerade im *scelus* noch die *pietas* erkennt. Sie kann sich dadurch ihrer *ira* nicht erwehren, ja, gewinnt am Ende sogar noch *gaudia* aus der unsäglichen Grausamkeit (die ihre Schwester ebenso teilt, 6.660), bis zuletzt das *scelus* im Ergebnis auch den Tod ihres Vaters bedingt. Procne ist eine Version der euripideischen Medeia, die mehr noch als diese zunächst als völlig unschuldig präsentiert wird und dieselbe aber zuletzt in ihrer barbarischen Grausamkeit noch deutlich übertrifft – als Griechin, die zur Barbarin wird, eignet sich ihre anfängliche Fallhöhe

[120] Die „Verwandlung" der Procne in eine Barbarin behandeln Otis (1966), 214; Ortega (1970), 221-2; Newlands (1997), 194-5. Zur Spiegelbildlichkeit der Rache der Procne zum Verbrechen des Tereus vgl. Gildenhard/Zissos (1999), 165-7.

[121] Auf „lebende Gräber" als typisch tragisches Motiv weist Rosati (2024c), 706, hin und nennt als Beispiele Aesch. *Sept.* 1020-1, Soph. *Ant.* 1081 und *El.* 1487-8 bzw. den wahrscheinlichen Vorbildtext Accius *TRF* 226 *natis sepulchro ipse est parens*.

auch umso mehr dazu als die der Medea, die als Barbarin bloß daran scheitert, zur Griechin zu werden.[122]

6.3. Scylla

Während Procne als übersteigerte Spielform der Medea dieser chronologisch in den *Met.* vorangeht, so folgen ihr im achten Buch noch zwei weitere Frauenfiguren, die jeweils einen Aspekt ihrer Sage reflektieren: Scylla, die wie Medea ihren Vater verrät, weil sie sich ihrer Liebe zu einem fremden Prinzen nicht erwehren kann; und Althaea, die ihren eigenen Sohn tötet, weil sie davon überzeugt ist, allein dadurch Gerechtigkeit herstellen zu können.[123] Zunächst aber soll der Fokus der Scylla-Figur gelten, deren Verbindung zur Tragödie sich zumindest für Ovid schon ganz allein aus ihrem *amor* zu Minos ergibt, der sie letztlich zur Verräterin nicht nur an ihrer eigenen Stadt, sondern auch an ihrem Vater Nisus im Speziellen machen wird.[124] Die Situation, in der Ovid uns Scylla präsentiert, ist dabei in weiten Teilen ident mit der der Medea bei deren erstem Auftreten: Zu Beginn eines Buches wird zunächst in wenigen Versen eine Überfahrt beschrieben (7.1-6; 8.1-5), ehe ein fremder Prinz bzw. König an neuen Ufern landet und dort den ansässigen König herausfordert (7.7-8; 8.6-10), in den sich dessen Tochter sogleich verliebt und anschließend in einem ausgedehnten Monolog, einer Auto-Suasorie,[125] mit dem Dilemma zwischen ihren Gefühlen für den Fremden und ihrer Verpflichtung gegenüber ihrer Heimat hadert (7.11-71; 8.44-80, wobei spätestens 21-43 bereits die Innensicht der Scylla in Form einer Teichoskopie darstellt, allerdings noch ohne Figurenrede).[126] Zuvor aber wird das zentrale Dingsymbol der Episode vorgestellt: Das purpurne Haar des Nisus, das die *magni fiducia regni* darstellt und diesen unbesiegbar macht,

[122] Zu *pietas* und *scelus* als zentralen Motiven vgl. Ortega (1970), 222-3; Newlands (1997), 194. Zu Procne als einer Übersteigerung der Medea-Figur siehe Newlands (1997), 195; Paschalis (2015), 245-8, der von „Procne as „overblown Medea““ (245) spricht.

[123] Zu allgemeinen Parallelen zwischen Medea und Scylla vgl. Newlands (1997), 196-200; zu denen zwischen Medea und Althaea vgl. Paschalis (2015), 281-98, der in Althaea zugleich auch ein Gegenstück zu Procne sieht: Diese ist eine „overblown Medea“, jene dafür eine „fragile Medea“ (171).

[124] Scylla gehört zu den Figuren, die Ovid in *Tr.* 2.381-408 explizit als Beispiele listet, für die *amor* eine tragische Handlung bedingt hat. Auf Scylla bezieht er sich *Tr.* 2.393-4 – in recht unmittelbarer Nachbarschaft zu Tereus, Procne und Philomela (389-90). Zu den möglichen explizit tragischen Bearbeitungen des Stoffs vgl. Bömer (1977), 12; und Ingleheart (2010), 314; ebenso meine Ausführungen in Kapitel 1.3.1.

[125] Vgl. Anm. 12.

[126] Zu den Parallelen vgl. Otis (1966), 62; Bömer (1977), 15-17; Newlands (1997), 196-200; Kenney (2024b), 125-6. Den Abschnitt bis zur Figurenrede bezeichnet Tsitsiou-Chelidoni (2003), 61, als „jedenfalls mit der Funktion eines dramatischen Prologs vergleichbar.“

solange er es am Haupt trägt – für das kundige Publikum hier schon die Ankündigung, wie die Geschichte ausgehen dürfte.[127]

Aus diesem Umstand ergibt es sich dann, dass der Krieg, den Minos gegen Nisus führt, bald sechs Monate dauert und keine der beiden Parteien einen offensichtlichen Vorteil hat (*inter utrumque uolat dubiis Victoria pennis*, 8.13) – da steigt Scylla[128] auf den Turm, um auf das Schlachtfeld hinabzublicken und den Mann zu sehen, in den sie sich von Ferne verliebt hat: Minos. Hierauf folgt die Teichoskopie der Scylla: Sie heftet ihren Blick an den kretischen König, an dem ihr alles schön erscheint – sie beneidet sogar die Gegenstände, die er berührt, und preist diese glücklich (*felix iaculum […]/[…] felicia frena uocabat*, 8.36b-7), ist dabei allerdings explizit in einem Zustand geringer Zurechnungsfähigkeit (*uix sua, uix sanae […]compos/mentis erat*, 8.35-6a) – die *discordia mentis* wird später noch für Byblis und Myrrha ein vergleichbares Problem darstellen (siehe Kapitel 7). Als sie ihn dann in seinem Lager sieht, beginnt sie ihre Lamentation und eröffnet diese sogleich mit einer Explikation ihres Dilemmas:

‚laeter', ait, ‚doleamne geri lacrimabile bellum,
in dubio est; doleo, quod Minos hostis amanti est.
sed nisi bella forent, numquam mihi cognitus esset.' (Ov. *Met.* 8.44-6)

‚Ob ich mich freuen', sprach sie, ‚oder trauern soll, dass dieser jammervolle Krieg
geführt wird, ist ungewiss; mich, die ich ihn liebe, schmerzt, dass Minos mein Feind ist.
Doch gäbe es den Krieg nicht, hätte ich ihn niemals kennengelernt.'

Scylla scheint zunächst möglichst objektiv die Vor- und Nachteile ihrer Situation zu erwägen – doch sogleich fährt sie mit der kaum praktikablen Idee fort, sie könne sich ihm ja als Geisel anbieten, um Frieden zu verhandeln. Auch hier bleibt jedoch zuerst noch ein feiner Hauch vermeintlicher *pietas*: Immerhin würde sie in diesem Fall ihrer Heimat noch Frieden bringen.

[127] Zur Farbe des Haares, das in der Literaturgeschichte bald purpurn, bald golden ist, vgl. Bömer (1977), 17-18. Zwar ist es korrekt, dass beide Farben an sich königliches Auftreten symbolisieren, allerdings stimmt es nicht, dass es „keinen Unterschied" mache, welche Farbe das Haar hat, wie Larmour (1990), 139-40, zu *purpureus* ausführt – einer Farbe, die sich auch auf der Pferdedecke des Minos findet (und im Gewebe der Philomela, vgl. Anm. 107): „*purpureus* symbolizes violence, especially of a sexual kind […]." Ebenso auch Tsitsiou-Chelidoni (2003), 52, bes. Anm. 65. Ein ähnliches Dingsymbol, an dem Leben und Tod hängen, findet sich dann im Holzscheit der Althaea, vgl. das folgende Kapitel 6.4.

[128] Genau wie Medea in 7.9 zunächst narratorial nur mit ihrem Patronymikon *Aeetias* vorgestellt wird, nennt Ovid Scylla bei diesem ersten Auftritt ebenso nur *filia Nisi*. Und auch Scylla wird erstmals ihren eigenen Namen in Figurenrede präsentieren, hier jedoch mit einem zusätzlichen metatheatralischen Moment: Sie wird sich damit Minos und zugleich auch dem Publikum namentlich vorstellen (8.90-1). Zu dieser Parallele vgl. Kenney (2024b), 128.

In dieser Situation deutet sie bereits in tragischer Ironie ihr eigenes Ende an: *o ego ter felix, si pennis lapsa per auras/Cnosiaci possem castris insistere regis* (8.51-2) – sie preist sich selbst glücklich, wenn sie fliegen könnte, wird aber gerade dann fliegen können, wenn sie im vollendeten Unglück sein wird.[129] Sie führt ihre scheinbare *pietas* weiter aus: Sie will Minos ihre Liebe gestehen und ihn direkt fragen, um welchen Preis er die Burg ihres Vater aufgeben würde, wobei sie in der Formulierung *dote* (8.53) unterschwellig wiederum eine Hochzeit mit ihm herbeisehnt. Ihr sophistisches Argument führt sie fort und beginnt, erst für einen Vorteil in der Niederlage durch die *clementia* des Siegers zu argumentieren, dann aber auch Minos' Kriegszug generell als *iusta […] bella* zu rechtfertigen (8.58) – und endet schließlich mit der Einschätzung, dass die Sache Megaras ohnehin verloren sein könnte und es entsprechend besser für alle wäre, wenn nicht der Krieg, sondern ihre Liebe[130] den Kampf beenden könnte. Damit fasst sie ihren Beschluss: *coepta placent et stat sententia tradere mecum/dotalem patriam finemque imponere bello* (8.67-8). Und mit diesem setzt sie sich über ihre vorherige Entschlossenheit hinweg, jede *dos* zu bieten mit Ausnahme der *patrias arces* (8.54) – und auch die, lieber auf die *sperata cubilia* zu verzichten, als *proditione potens* zu werden (8.55-6).[131] Um dieses Ziel zu erreichen, fasst sie nun endlich den Beschluss, sich der Purpurlocke ihres Vaters zu bemächtigen, denn sie muss ihrer Entscheidung auch Taten folgen lassen: *uerum uelle parum est!* (8.69) – in dieser Formulierung greift Scylla voraus und nimmt die Überlegungen von Byblis und Myrrha vorweg, die ebenso jeweils ihre bloße Bereitschaft als

[129] Auf die tragische Ironie weisen auch Anderson (1972), 338, und Kenney (2024b), 131, hin. Bei letzterem auch die interessante Beobachtung zum generellen Wunsch, davonfliegen zu können: „It was a common motif of Greek poetry from Alcman […] onwards and a familiar sentiment of Euripides' choruses." Es folgen zwar dort keine Beispiele, aber entsprechende Wünsche finden sich etwa bei Eur. *HS* 732-4, 1291-2; *Andr.* 861-2; *Supp.* 620-1; *Her.* 653-4; *Hel.* 1478-90; *IT* 1089-95, 1138-42. Insbesondere Eur. *IT* 1089-95 besitzt große Bedeutung als tragischer Intertext für die Ceyx-Episode(n) in *Met.* 11, vgl. Coo (2010) bzw. siehe Kapitel 8.2 und 8.3.

[130] *noster amor* (8.62) ist m.E. ambig: Zwar sind sich die Kommentatoren einig (Anderson (1972), 340; Bömer (1977), 33; Kenney (2024b), 132), dass *noster* hier unbedingt „mein" heißen muss, „denn von einem *amor mutuus* ist hier nie die Rede, auch in Gedanken nicht" (Bömer). Und es ist gewiss korrekt, dass *noster amor* an dieser Stelle eine Antithese zu *suus Mavors* darstellen muss: Indes halte ich es durchaus für möglich, dass Scylla eine gemeinsame Liebe zumindest herbeisehnt – anders als Phaidra in Eur. *HS* oder Myrrha in *Met.* 10 (siehe Kapitel 7) ist Scylla zu keiner rationalen Einschätzung der Wirklichkeit imstande (vgl. *uix sanae compos/mentis erat*, 8.35-6) und muss sich einbilden, ihre Liebe beruhe auf Gegenseitigkeit – anders als Medea begeht sie ja den Verrat ganz ohne sich durch Schwüre oder auch nur ein vorheriges Treffen zu versichern: Aus der Fokalisierung der Scylla *muss* ein *amor mutuus* bestehen.

[131] Ein ähnliches Angebot unterbreitet auch Phaedra dem Hippolytus in *Her.* 4.163-4, vgl. Kenney (2024b), 133. Bömer (1977), 34, und Anderson (1972), 340-1, weisen darauf hin, dass *coepta placent* rein rhetorisch sei, denn es sei ja noch gar nichts begonnen worden. Während Bömer dies als eine „Variation der Variation zuliebe" abtut, erkennt Anderson besser: „Scylla has not really ‚begun' anything except in her own imagination, but Ovid regularly stresses the thin separation between imagination and reality in the *Metamorphoses.*" Gerade vor diesem Hintergrund ist es plausibel, auch von Scyllas Überzeugung von einem *amor mutuus* auszugehen, vgl. Anm. 130.

unzulänglich erachten, um ihr eigentliches Ziel zu erreichen.[132] Denn obwohl sie ihren Vater fürchtet (*infelix timeo*, 8.71), beschließt sie, den Plan trotzdem umzusetzen und übersteigt in ihrer vermessenen Motivation *sibi quisque profecto/est deus* (8.72b-3) sogar noch die Zurückweisung von Gebeten durch Medea (7.37)[133] – und unterscheidet sich nun vollständig von dieser darin, dass sie keinerlei Erwägungen zwischen Recht und Unrecht anstrengt, sondern ausschließlich überlegt, unter welch kreativer Auslegung der Tatsachen sie Minos' Gattin werden könnte, und dafür jeden Moralismus völlig über Bord wirft.[134] Sie beschließt zuletzt, das Haar ihres Vaters abzuschneiden, das ihr *auro […] pretiosior* sei, weil es allein sie *beatam* machen könne – eine Formulierung, die sowohl die Mythenversion evoziert, in der Minos Scylla mit einer Goldkette besticht und die bei Aesch. *Cho.* 614-22 überliefert ist. Zudem aber reflektiert die Gegenüberstellung *auro* (8.79) und *purpura* (8.80) die verschiedenen Überlieferungen bzgl. der Haarfarbe des Nisus.[135]

Nach dem Ende ihrer Auto-Suasorie wartet Scylla den Einbruch der Nacht ab, ehe sie zur Tat schreitet, was Ovid mit einem gekonnten Enjambement ausdrückt: *Talia dicenti curarum maxima nutrix/nox interuenit* (8.81-2). Vor dem Enjambement entsteht der Eindruck, hier würde sich nun eine Ammen-Szene ereignen, wie sie in der attischen Tragödie üblich ist[136] – doch entpuppt sich die vermeintliche Amme nur als die Nacht:[137] Der tatsächliche Auftritt einer leibhaftigen Amme, die der tragischen Heroine als Komplizin behilflich ist, muss noch etwa zweieinhalb Bücher auf die Myrrha-Episode warten.[138] Bei Ovid hat Scylla lediglich die Deckung der Nacht, doch ist die ausreichend, damit sie ihr *facinus* erfolgreich in die Tat

---

[132] Vgl. 9.506 und 10.354, siehe dazu Auhagen (1999), 154-5. Kurios hingegen der Wunsch der Scylla *di facerent sine patre forem* (8.72a), der zwar ähnlich von Byblis (9.490-1) gebraucht wird, doch ausgerechnet „die Geschichte der Myrrha […] kennt in ähnlicher Situation […] diesen ausdrücklichen Wunsch nicht." (Bömer (1977), 35)

[133] Vgl. Anderson (1972), 341.

[134] Vgl. Newlands (1997), 196-7. Dort auch die wichtige Bemerkung, dass Medeas Verrat an ihrer Pflicht eher indirekt und im Verborgenen stattfindet, während der der Scylla „here explictly involves a criminal, impious act."

[135] Vgl. Tsitsiou-Chelidoni (2003), 73-4; dazu auch Anm. 127.

[136] Am bekanntesten wohl die Ammen der Medeia in Eur. *Med.*, der Phaidra in Eur. *HS* und der Deianeira in Soph. *Trach.* Zu diesen Figuren im Allgemeinen vgl. Yoon (2012), darin bes. 13-21, und zur Rezeption der Amme der Phaidra aus Eur. *HS* in Ov. *Met.* siehe Kapitel 7.2 und 7.3.

[137] Tatsächlich wäre eine solche Amme auch für ein Publikum, das mit der Scylla-Sage vertraut ist, erwartbar gewesen, denn eine solche Szene gibt es bspw. in der pseudo-vergilischen *Ciris*, vgl. Otis (1966), 63. Dafür spricht auch, dass Ovid den Begriff *nutrix* nur hier in den gesamten *Met.* nicht für eine Person verwendet, während die anderen 41 (!) Verwendungen stets im eigentlichen Sinne sind, vgl. Kenney (2024b), 134. Für die generelle Vermutung, es handle sich um eine metaliterarische Anspielung, vgl. Knox (1990), was allerdings Lightfoot (1999), 167, in Zweifel zieht.

[138] Für beide Episoden, Scylla und Myrrha, wird allerdings die *Smyrna* des Helvius Cinna als möglicher Vorbildtext vermutet, vgl. Bömer (1980), 115-6; Knox (1990), 158; Lightfoot (1999), 166-7; Hollis (2007), 29-35. Siehe auch Kapitel 7, Anm. 47.

umsetzen, *praedaque potita nefanda* (8.87) mitten durch das feindliche Lager spazieren und ihre Beute König Minos präsentieren kann. Ehe sie sich diesem namentlich vorstellt, beginnt sie ihre Rede mit einem Geständnis: *suasit amor facinus* (8.90). Darin bestätigt sie zum einen Ovids Standpunkt aus *Tr.* 2.382, dass *amor* stets eine *materia* der Tragödie ist – zum anderen aber expliziert sie damit, dass ihre Handlung eine Handlung mit Wissen und Vorsatz ist, die aus dem Versagen des menschlichen Willens resultiert – wie die der Medea in Eur. *Med.* laut Arist. *Poet.* 1453b27-9. Und in der Tat besitzt ihr *facinus*, wenn es auch nur das Abschneiden einer Locke ist, eine gewisse Ähnlichkeit zum Patrizid: „Nisus very life *did* depend on the lock."[139] Doch ist es nicht nur die grundsätzliche Lebenswichtigkeit der Locke für ihren Vater, die die Tat als Vatermord qualifiziert: Als Scylla Minos das Haar überreicht, fordert sie ihn ausdrücklich dazu auf, darin nicht bloß eine Haarsträhne zu sehen, *sed patrium tibi crede caput* (8.94a).[140] Dieses will sie ihm als Liebespfand überreichen, wobei sie im Gegensatz nichts fordert, nur Minos selbst (*praemia nulla peto nisi te*, 8.92); der aber reagiert auf die Überreichung von Scyllas *scelerata […] munera* (8.94b-5) gerade so, als habe sie ihm nicht nur metaphorisch, sondern ganz buchstäblich das Haupt ihres Vaters hingeworfen: Er ist *turbatusque noui […] imagine facti* (8.96), bedenkt Scylla mit einem Fluch und will keinesfalls seine Heimat Kreta, das die Wiege Iuppiters ist, mit einem solchem *monstrum* besudeln – in den Augen des Minos hat Scylla mit der Verletzung ihrer *pietas* bereits ein dem Patrizid gleichwertiges Verbrechen begangen und er selbst kann nun nur verhindern, selbst ein *nefas* begehen zu müssen. Dabei ist gerade die Wortwahl *monstrum* (8.100) ihrerseits nicht ohne tragische Ironie: Wird doch gerade Kreta für ein ganz bestimmtes *monstrum*, nämlich den Minotaurus, traurige Berühmtheit erlangen; und es wird auch die nächste Instanz des Begriffs *monstrum* sein, die den Minotaurus meint, und die von Scylla selbst geäußert wird (8.156).[141]

Den ihm aus dem Verrat erwachsenden Vorteil macht er sich aber dennoch zu Nutze: Er erobert Megara, zwingt es unter seine Herrschaft und verlässt dann dessen Gestade; allerdings ohne Scylla, die gemäß dem Fluch des Minos als eine Ausgestoßene zurückbleiben muss. Doch kündigt sein Fluch *tellusque tibi pontusque negetur* (8.98) bereits implizit ihre Verwandlung in

[139] Lightfoot (1999), 167 (Kursivierung im Original). Dort auch zu anderen Versionen des Mythos wie der des Eustathius, in der Scylla in der Tat ihren Vater geköpft hat.
[140] Vgl. Newlands (1997), 197.
[141] Vgl. Newlands (1997), 199.

einen Vogel an, zumal ihr in diesem Fall nur mehr die Luft als Lebensraum bleibt.[142] Doch zunächst ereignet sich noch eine Verwandlung auf charakterlicher Ebene: Scylla sieht, dass Minos ihr ihren Dienst nicht so vergilt, wie sie gehofft hatte, doch scheint sie es erst noch mit Bitten zu versuchen, dass er sie doch mitnimmt. Erst als auch diese scheitern und Minos sich als unerbittlich erwiesen hat, greift sie auf eine lange Schimpftirade zurück (*consumptis precibus uiolentam transit in iram*, 8.106) und unterscheidet sich in diesem Auftreten deutlich von ihrem vorherigen, ohne jedoch eine charakterliche Inkonsistenz zu beweisen – sie ist dieselbe wie zuvor und wohl um nichts weniger in Minos verliebt, doch während sie sich in der ersten Hälfte noch selbst über eine gemeinsame Zukunft mit dem kretischen König getäuscht hat, ist sie nun buchstäblich desillusioniert:[143] In der für ihre Situation typischen Verzweiflungsrede beginnt sie (noch ehe sie überlegt, wohin sie sich wenden bzw. wohin sie gehen könnte) mit dem zentralen Motiv, das sie an Medea bindet – dem des Verrats an der Frau, der der Geliebte eigentlich all seinen Erfolg zu verdanken hat (*quo fugis, immitis, cuius uictoria nostrum/et scelus et meritum est?*, 8.110-1).[144] In diesem Zusammenhang bezeichnet sie ihn auch als *ingrate* (8.119), was Medeas *occidat ingratus* (7.43) rezipiert, das seinerseits auf Eur. *Med.* 659 zurückgeht – und Scylla verbindet es mit dem Vorwurf, dass er sich, da er sie nun auch nicht nach Kreta lassen würde, was ihre einzige Zuflucht nach ihrem Verrat gewesen wäre,[145] nicht als Sohn der Europa bezeichnen dürfe, sondern einer Tigerin oder gar der Charybdis. Umgekehrt hat bereits Medea in ihrem eigenen Monolog ihre etwaige Hartherzigkeit gegenüber Iason ebenso kommentiert: *hoc ego si patiar, tum me de tigride natam […] fatebor* (7.32-3) und damit in einer besonderen intertextuellen Raffinesse Eur. *Med.* 1342-3 rezipiert, wo Medeia mit einer Löwin gleichgesetzt wird – und der tyrrhenischen

[142] Vgl. Anderson (1972), 343. Zu Scylla als Ausgestoßener vgl. Newlands (1997), 197: Dort auch eine Parallelisierung mit Procne und Medea, denn genau wie die beiden „Scylla ends up as a woman displaced and devoid of kin. Also like them, she is not a passive victim." Es ist nun gerade diese Situation, in der sie endlich Mitleid errege – denn in ihrem ersten Monolog war sie dafür noch zu stolz und verblendet.

[143] Dass sie die Tirade *passis furibunda capillis* (8.107) hält, wird bei Kenney (2024b), 136, als Ähnlichkeit mit einer Mänade interpretiert und in die Nähe der Ariadne gestellt (sowohl in Cat. 64 als auch Ov. *Her.* 10). Diese Nähe ist zweifellos vorhanden (so auch Newlands (1997), 198; und Anderson (1972), 344), doch erinnert Scylla in diesem Zusammenhang auch an Philomela, die Tereus den abgetrennten Kopf des Itys hinwirft und dabei *sparsis furiali caede capillis* (6.657) ist: Nicht nur die beiden Klauseln ähneln einander stark, auch die (symbolische) Übergabe eines Kopfes an den „Gatten" verbindet die Figuren – und qualifiziert Scylla damit nicht nur als Mänade, sondern als buchstäbliche Furie.

[144] Vgl. Newlands (1997), 197.

[145] Ähnliche Überlegungen stellt auch Medeia in Eur. *Med.* 502-5 an, die ebenso nicht mehr nach Kolchis oder zu den Peliaden zurückkehren kann, da sie beide verraten habe.

Skylla.[146] Die Scylla von Megara, die in der Literaturgeschichte öfters mit der tyrrhenischen gleichgesetzt wurde,[147] vergleicht nun ihrerseits Minos mit dem gegenüberliegenden Ungeheuer an der Meerenge von Messina, nämlich der Charybdis. Nach einigen weiteren Schimpfworten, die u.a. die göttliche Abkunft des Minos verunglimpfen, geht Scylla in ihre *confessio* über: Sie wünscht sich Strafen vonseiten ihres Vaters und ihrer Heimat, *nam, fateor, merui, et sum digna perire* (8.127). Sie bezeichnet sich selbst als *impia* (8.128); die Tat, die sie verübt hat, als *scelus* gegenüber ihrem Vater und ihrer Heimat – aber als *officium* für Minos (8.130b-1). Dass dieser nun ihr *crimen* seinerseits mit einem *crimen* vergelten sollte, ist für Scylla ein unerträgliches Unrecht, denn Minos sollte ihr dankbar sein und stattdessen die Bevölkerung von Megara sie für ihre Untat bestrafen (8.129-30a). Sie bedenkt ihn darob erneut mit der Bezeichnung *ingrate* (8.135) und kündigt die Geburt des Minotaurus an – doch an dieser Stelle zeigt sich, dass die fluchende Scylla in ihrer Gefühlswelt und in ihrem Charakter dieselbe geblieben ist, die sie als umwerbende war: Denn als die Schiffe in weitere Entfernung rücken, ruft sie *me miseram! properare iubet!* (8.138)[148] und beschließt, sich an das Schiff des Minos zu klammern und ihn so gegen seinen Willen zu verfolgen.[149] Sie springt ins Wasser und schafft es sogar tatsächlich, sich an eines der Schiffe zu heften – doch muss sie von diesem bald ablassen, denn plötzlich wird sie von ihrem in einen Fischadler verwandelten Vater angegriffen. Ehe sie aber ins Wasser fällt, scheint sie über diesem zu schweben (*ne tangeret aequora*, 8.149; der Kontakt mit dem Meer ist ihr ja durch den Fluch des Minos versagt worden) und verwandelt sich ebenso in einen Vogel. Damit erfüllen sich drei in tragischer Ironie angekündigte Aussagen in umgekehrter Reihenfolge: Zunächst Minos' Fluch, dass *tellusque pontusque* Scylla verwehrt bleiben sollen (8.98) – Scylla hat die Erde selbst verlassen und sowie sie auch das Wasser verlassen hatte, konnte sie an keinen von beiden Orten zurückkehren. Dann Scyllas eigener Wunsch, keinen Vater zu haben (8.72), den sie hernach in

[146] Vgl. Paschalis (2015), 185. Der Vergleich eines hartherzigen Geliebten mit einem wilden Tier ist ansonsten grundsätzlich topisch, vgl. Curley (2013), 151; Paschalis (2015), 184.

[147] In Ov. *Met.* sind die beiden Figuren grundsätzlich getrennt, in anderen Werken Ovids (*Am.* 3.12.21-2; *Rem am.* 737; *Fast.* 4.500) dagegen ident. Für einen Überblick vgl. Bömer (1977), 11-12. Gut auch die Bemerkung bei Kenney (2024b), 138: „By necessarily omitting herself, Scylla is made to hint at the confusion in the tradition between the two Scyllas."

[148] Anderson (1972), 347, sieht darin ein metatheatralisches Element bzw. eine Form der „gesprochenen Handlung" wie im Drama (vgl. Binroth-Bank (1994), 116; Pfister (1977), 24): „Scylla interrupts her tirade to provide us a stage direction: Minos is not listening to her but urging his oarsmen on."

[149] Dieser finale Ausruf reflektiert ebenfalls die Version in der *Ciris*, in der Minos Scylla damit bestraft, dass er sie in voller Fahrt an sein Schiff ketten lässt, vgl. Otis (1966), 63; Anderson (1972), 347; Lightfoot (1999), 166; Kenney (2024b), 139.

der Tat nicht mehr hat: Doch auch der Grund für ihren Wunsch, damals eine pathetische Übertreibung, hat sich am Ende bewahrheitet: *hunc ego solum/infelix timeo* (8.70-1). Und zuletzt wachsen ihr tatsächlich die Flügel, mit denen sie gerne ins Lager der Kreter geflogen wäre, was sie *ter felix* (8.51) gemacht hätte – und am Ende ihr einziger Ausweg ist, überhaupt noch fortbestehen zu können: Die Dreizahl der vermeintlichen *felicitas* zeigt sich nun in der Dreizahl der tragischen Ironie.

Scylla erweist sich als weiterer Aspekt der Medea, der durch eine leichte Drehung des „Kaleidoskops" entsteht: Sie hat denselben Anspruch, dieselbe Absicht, aber nicht dieselbe Klugheit. Denn Medea – gemäß ihrer antiken Etymologisierung von μήδομαι – ist charakterlich als planend und vorausschauend angelegt: Dementsprechend denkt sie daran, sich nicht etwa auf die Dankbarkeit ihres Geliebten verlassen zu müssen, sondern trifft Vorkehrungen, um sich dessen Treue (zumindest vorerst) zu versichern. Scylla hingegen ist zu solch planerischen Tätigkeiten außer Stande, zumal *uix sanae compos mentis* (8.35-6): Sie verlässt sich zur Gänze auf die Liebe, von der sie überzeugt ist, dass sie gegenseitig sein muss.[150] Ihre amouröse Verblendung ist dabei stärker als die der Medea und vernebelt ihren Verstand vollständig – sie kann nicht mehr zwischen *pudor* und *amor* hadern, nicht zwischen *pietas* und *scelus* unterscheiden: Sie besitzt keinen *pudor* und keine *pietas*, sondern lässt sich vom *amor* zum *scelus* hinreißen, was programmatisch die ersten Worte sind, die sie an ihren Geliebten richtet, noch ehe sie sich ihm vorstellt: *suasit amor facinus* (8.90). Während Procne eine Variante der Medea dargestellt hat, die sich von Anfang an durch die *pietas* gegenüber ihrem Vater ausgezeichnet hat, ist Scylla das andere Extrem – sie war von Anfang an völlig schamlos. Doch aufgrund ihrer von vornherein geringeren Fallhöhe, kann auch ihre Metabasis nicht so drastisch ausfallen: Sie tötet nicht ihre eigenen Kinder – nur metaphorisch (und intertextuell) ihren eigenen Vater. Der Grund für ihre Metamorphose wird dabei zuletzt nicht expliziert: Ob es sich um Strafe oder Erlösung handelt, ist letztlich nicht entscheidbar.[151] Die Verwandlung selbst stellt lediglich eine dramatische Notwendigkeit dar: Denn gerade das „Geschenk", durch welches Scylla sich als *ter felix* und damit im vollendeten Glück gesehen hätte, erhält sie ausgerechnet im Moment ihres größten Unglücks – und treibt damit die tragische Ironie ihres Wunschdenkens auf die Spitze.

[150] *pace* Anderson (1972), 340; Bömer (1977), 33; Kenney (2024b), 132. Nur wenn Scylla von einem *amor mutuus* ausgeht – und das kann sie in ihrer Verblendung tun – kann sie ihre Absichten ins Werk setzen.
[151] Vgl. Anderson (1972), 347; Kenney (2024b), 140 (dort auch weitere Literatur).

6.4. Althaea

Während nun Scylla zu Anfang des achten Buches einen Aspekt (oder eine „Refraktion“) der jungen Medea darstellt, erweist sich Althaea am Ende des Abschnitts, der einen Umweg vom Theseus-Narrativ darstellt, als eine alternative Spielform der Medea wie sie in Eur. *Med.* auftritt – und auch Ovids Behandlung von Althaea selbst dürfte auf ein euripideisches Vorbild zurückgehen, nämlich dessen *Meleager*, der allerdings bis auf wenige (größtenteils gnomische) Fragmente verloren ist.[152] Unter den Fragmenten findet sich indes keines, das sich eindeutig einem Monolog der Althaia zuordnen ließe – und nur ein einziges (F530 (N^2)) lässt sich mit einiger Eindeutigkeit einem Botenbericht zuordnen (der Rest sind in erster Linie Sentenzen über traditionelle Gender-Rollen). Während die kalydonische Eberjagd sowohl im Drama des Euripides einen wichtigen Teil eingenommen haben muss und auch von Ovid *in extenso* behandelt wird (allerdings geradezu als komische Burleske einer epischen Szene),[153] wird sich die vorliegende Analyse nicht allzu eingehend mit dieser befassen, da erst die daran anschließende Szene mit dem Monolog der Althaea entsprechend tragisch gestaltet ist.[154] Doch nichtsdestoweniger ist die Eberjagd eine notwendige Vorgeschichte, damit sich überhaupt das Dilemma von Meleagers Mutter entwickeln kann.

König Oeneus hatte sich den Zorn der Diana zugezogen, da er bei seinen *primitiae* zwar der Ceres, dem Bacchus und der Minerva gehuldigt, die Tochter der Latona aber vergessen hatte. Diese nimmt die Unachtsamkeit des kalydonischen Königs als Kränkung auf, die sie nicht ungestraft lassen will, und schickt daher einen wilden Keiler aus, der die Ländereien des Oeneus verwüstet, weswegen Meleager zahlreiche Heroen versammelt, um das Tier zu erlegen.[155] Der erste Vers der Erzählung, der als alexandrinische Fußnote konzipiert ist, rezipiert dabei den Prolog des euripideischen *Meleager*: *Oenea namque ferunt pleni*

[152] Vgl. Otis (1966), 195; Bömer (1977), 96; Paschalis (2015), 282-3; Kenney (2024c), 251. Die Version von Nikander (die bei Ant. Lib. 2 überliefert ist), erwähnt Atalante nicht, die allerdings bei Ovid eine zentrale Rolle einnimmt. Es ist sehr wahrscheinlich, dass Ovid sich an der Version des Euripides bedient hat: Eine Analyse der Fragmente führt zu dem Schluss „that a key aspect of the play was Meleager’s love for Atalante and his wish to have children by her“, wie Wright (2019), 190, konstatiert. Für eine gesamte Analyse vgl. Collard/Cropp (2008), 613-7; und Wright (2019), 188-90.

[153] Vgl. Otis (1966), 199; Tsitsiou-Chelidoni (2003), 228-9; Paschalis (2015), 283; Kenney (2024c), 251. Insbesondere (aber nicht nur) die Nestor-Szene, in welcher sich dieser mithilfe seines Speers auf einen Baum katapultiert (8.365-8), hat bei den Interpreten und Kommentatoren den größten Anstoß erregt, da sie in einer Weise lächerlich erscheint, dass die gesamte Jagd dadurch höchst un-episch wirkt.

[154] Von einem Übergang von komischem Epos zu tragischem Drama sprechen u.a. Otis (1966), 195; Tsitsiou-Chelidoni (2003), 259; und Kenney (2024c), 251.

[155] So weit folgt Ovid der traditionellen Überlieferung bei Hom. *Il.* 9.529-605 bzw. in Bacch. 5. Zur doppelten Überlieferung der Verse 285-6 vgl. Bömer (1977), 104-6; bzw. siehe den Apparat bei Tarrant (2004), 226.

successibus anni/primitias frugum etc. (8.273-4); Οἰνεύς ποτ᾽ ἐκ γῆς πολύμετρον λαβὼν στάχυν θύων ἀπαρχὰς (F516 (N^2)).[156] An die Schilderung des Keilers schließt sich ein Katalog der Heroen an (8.301-28), die auf die Jagd gehen, um das Tier zu erlegen: Ein solcher dürfte bei Euripides ebenso vorhanden gewesen sein und zwar im Botenbericht, wie F530 vermuten lässt.[157] Der Katalog schließt programmatisch mit dem Auftritt der Atalante: Zum einen, weil diese eine zentrale Rolle im Narrativ bei Ovid einnehmen wird; zum anderen aber als deutlicher Hinweis auf die spätere Ergänzung dieser Rolle durch Euripides, die vor diesem im Mythos wohl noch nicht angelegt gewesen sein dürfte.[158] Meleager verliebt sich beim ersten Anblick der *Tegeaea* (8.317) in diese:

[…] flammasque latentes
hausit et ‚o felix, si quem dignabitur' inquit
‚ista uirum!' nec plura sinit tempusque pudorque
dicere: maius opus magni certaminis urguet. (Ov. *Met.* 8.325-8)

und nimmt die verborgene Glut
in sich auf und spricht: ‚Ach, glücklich, wen auch immer diese als
Gatten für würdig befindet!' Doch mehr zu sagen lässt sein Gefühl für die Umstände
nicht zu: Er drängt auf ein größeres Werk; das eines großen Wettstreits.

Am Wendepunkt vom „Prolog" zum epischen Teil der Erzählung wird in tragischer Ironie bereits das Ende des Meleager vorweggenommen: Er preist den Mann glücklich, den Atalante einst heiraten wird – in der Hoffnung (oder Erwartung), dass er selbst das sein wird. Tatsächlich aber wird ihn gerade seine Liebe zu Atalante in größtes Unglück stürzen und er sie nicht heiraten, sondern sterben.[159] Vor diesem Hintergrund ist auch *maius opus* in einem gewissen

[156] Es gab wohl zwei verschiedene Versionen des Prologs (und möglicherweise auch des Stücks), wobei F516 die zweite Version darstellt und bei Ar. *Ran.* 1240-1 überliefert ist. Zur Problematik der Urheberschaft der zweiten Version und ihrem Verhältnis zur ersten vgl. Wright (2019), 187-8. Zur Fußnote vgl. Bömer (1977), 100.
[157] Für eine ausführliche Analyse des Katalogs vgl. Tsitsiou-Chelidoni (2003), 198-217. Kürzer beschreiben den Katalog und Ovids mögliche Quellen Bömer (1977), 108-9; und Kenney (2024b), 155. Die Beschreibung der Männer reflektiert in Teilen die Beschreibung des Ebers zuvor, was diesem selbst eine heroische Dimension verleiht, vgl. Keith (1999), 224.
[158] Vgl. Kenney (2024b), 157. Dort nicht nur die Beobachtung, dass Atalante „the catalyst of the tragic sequel tot he knockabout comedy of the Hunt" ist, sondern auch, dass ihr Auftritt „signals the radical change of emphasis […] from male to female domination of events, as previously in [Ovid's] treatment of the relationship of Jason and Medea." Vgl. hierzu auch die Analyse bei Segal (1999), 302.
[159] Vgl. Tsitsiou-Chelidoni (2003), 216, die auch (Anm. 604) auf weitere Figuren hinweist, die in tragischer Ironie ihr eigenes Schicksal vorwegnehmen, so Semele (siehe Kapitel 4.2), Niobe (5.1), Daedalus (3.1.1) und Deianira (6.5). Für das Publikum, das die Ironie nicht sofort erkennt, weil es aus wie immer gearteten Gründen mit der

Doppelsinn zu verstehen: Freilich erinnert es vordergründig an Vergils *maius opus* (*Aen.* 7.44), das den „iliadischen" Teil der *Aeneis* programmatisch ankündigt – und damit auch an dieser Stelle auf die folgende epische Jagdszene verweist, die Meleagers Liebeswerben einstweilen in den Hintergrund drängt.[160] Indes ist gerade im Kontext der vorherigen tragischen Ironie das *maius opus* ebenso mit dem *maius opus* aus Ov. *Am.* 3.1.24 in Verbindung zu bringen; und das ist die Tragödie. Denn der epische Teil, der darauf folgt, wird sich als alles andere als episch erweisen, wodurch es Ovid gelingt, diese Erwartung zu unterminieren: Das tatsächliche *maius opus* wird sich erst mit dem Auftritt der Althaea ereignen.[161]

Die anschließende Jagd, die sich durch eine Aneinanderreihung komischer Szenen auszeichnet und den Eber tatsächlich wesentlich heroischer zeichnet als die menschlichen Heroen,[162] findet ihren Ausgang letztlich trotzdem in der erfolgreichen Erlegung des Tiers durch Meleager, dem daraufhin auch die Verteilung der *spolia* zufällt. Da es Atalante gewesen ist, die dem Keiler die erste Wunde beigebracht hatte (8.380-3), hatte Meleager ihr für dieses Verdienst bereits eine entsprechende Vergeltung zugesprochen (*et ‚meritum' dixisse ‚feres uirtutis honorem'*, 8.387). Diese Zusage dürfte Meleager als Schwur begriffen haben, wie seine begleitenden Worte zeigen, als er ihr den Balg des kalydonischen Ebers überreicht: *‚sume mei spolium, Nonacria, iuris'* (8.426). Darauf entsteht bei den anderen Jagdgefährten großer Neid,[163] besonders bei Plexippus und Toxeus, den Brüdern der Althaea, die aufgrund von Atalantes Geschlecht dieser ihr Geschenk absprechen und zugleich auch Meleager den Anspruch, ihr dieses zuzusprechen (*et huic adimunt munus, ius muneris illi*, 8.436).[164] Darüber

Geschichte nicht vertraut ist, wird erst nach Meleagers Tod (8.521) enthüllt „that he himself is ineligible for this position […]. Meleager's sudden passion is no less futile than destructive", Kenney (2024b), 158.

[160] So einhellig Otis (1966), 195; Anderson (1972), 364; Bömer (1977), 122; Tsitsiou-Chelidoni (2003), 217; Kenney (2024b), 158.

[161] In diesem Sinne ist Otis (1966), 195 („Ovid, like Virgil is engaged on a greater task than the narrating of a love story.") gewissermaßen Recht zu geben, auch wenn Otis sich damit auf die epische Erzählung bezieht; allerdings bringt er die Ankündigung in 8.328 sogleich auch mit Althaea in Verbindung (196). Gegen die Interpretation von Otis stellt sich Tsitsiou-Chelidoni (2003), 217, bes. Anm. 609, für die die „Geringschätzung einer erotischen Affäre […] den Eigenwert der erotischen Erzählungen […] unbeeinträchtigt" lässt, zumal die Geringschätzung ja nur von einer Figur und nicht dem Erzähler ausgehe. In der Tat ist *maius opus* hier zweifellos im (doppelten) technischen Sinne als generische Chiffre für Epos/Tragödie zu verstehen und nicht als tatsächliche Abwertung der erotischen Dichtung, die bei Ovid, zumal *tenerorum lusor amorum*, auch nicht ernsthaft zu erwarten wäre (vgl. auch *Tr.* 2.380-2).

[162] Vgl. Keith (1999), 224; Tsitsiou-Chelidoni (2003), 218; Kenney (2024b), 154.

[163] Vgl. Bömer (1977), 143: „Ihr Anspruch ist sachlich nicht begründet […], Neid […] und Mißgunst der Frau gegenüber […] sind die Motive."

[164] Eine gute Analyse der Gender-Rollen in dieser Szene bietet Segal (1999), 312-4, die auch für das euripideische Drama eine entscheidende Wichtigkeit besessen haben dürften, wie die erhaltenen Fragmente zeigen, vgl. Wright (2019), 190.

gerät Meleager in plötzlichen Zorn und erschlägt die Brüder seiner Mütter: Zuerst Plexippus, den er mit diesem Angriff völlig überrascht (*pectora Plexippi nil tale timentia*, 8.440); dann Toxeus, dem er nicht ausreichend Zeit lässt, um eine angemessene Reaktion auf den Tod seines Bruders zu finden – ob er nun selbst zum rächenden Gegenstreich ausholen oder aus Angst vor demselben Schicksal fliehen soll (*pariterque uolentem/ulcisci fratrem fraternaque fata timentem*, 8.441-2). Die Tötung der beiden Brüder hier am Übergangspunkt zum tragischen Teil der Episode evoziert dabei bereits die Tötung von Medeas Kindern in Eur. *Med.* 1271-81: Insbesondere die Ratlosigkeit des Toxeus (*Toxea, quid faciat*, 8.441) stellt nicht nur mit *quid faciat* eine typische Dilemmasituationen für euripideische Dramenfiguren (in ovidischer Rezeption) dar,[165] sondern zitiert auch wörtlich die Reaktion eines Kindes auf Medeas Mordversuch: οἴμοι, τί δράσω; (1271), was sein Bruder quittiert mit: οὐκ οἶδ', ἀδελφὲ φίλτατ'· ὀλλύμεσθα γάρ (1272). Toxeus sollte seinen Bruder eigentlich rächen, doch zögert er aus Angst und wird im *nefas* (8.439) des Meleager erschlagen.[166] Die Tötung der beiden Brüder durch einen Verwandten (*consorti sanguine*, 8.444), die an sich schon Medeas Tat reflektiert, leitet nun die Zäsur ein, die den Übergang zur „eigentlichen" Tragödie darstellt: Diese beginnt, nachdem Meleager selbst bereits zur tragischen Figur geworden ist; sein Schwur, Atalante die Spolien zu übergeben, hat indirekt dazu geführt, dass er in einem Anflug von großem Zorn seine eigenen Verwandten getötet hat.[167]

Die anschließenden Verse 8.445-59 nehmen dabei die Funktion eines dramatischen Prologs ein: Althaea erfährt vom Tod ihrer Brüder und betrauert diese, doch sinnt sie auf Rache, als sie erfährt, wer ihr Mörder ist.[168] Daraufhin wird die Geschichte des fatalen

---

[165] Vgl. Walsh (1990), 5-8; ebenso Bömer (1980), 136, der im Zusammenhang mit Myrrhas *quid agat* (10.372) von einer ovidischen „Frage der Verzweiflung" spricht, siehe hierzu Kapitel 7, bes. Anm. 51 und 60. Freilich hat diese Situation auch ein Vorbild im Epos, so bspw. im Nisus in Verg. *Aen.* 9.399.

[166] Anderson (1972), 371, merkt hierzu an: „As a ‚hero', Toxeus should have leapt to avenge Plexippus; as an Ovidian hero, he quite naturally fears to share his brother's doom." In dieser furchtsamen Gestaltung des Toxeus und dem überzogenen Zorn des Meleager ist generell ein komödiantisches Element gesehen worden, das die Jagdburleske abrundet, so Tsitsiou-Chelidoni (2003), 250-1; Kenney (2024b), 167. Hierin zeigt sich der nahtlose Übergang von der epischen Komödie zum tragischen Ausgang.

[167] Darin zeigt sich auch eine gewisse Nähe zu Oidipous aus Soph. *OT*, der seinen Vater ebenso im Zorn außerhalb der „eigentlichen" Tragödie erschlägt und durch einen anfänglichen Schwur bzw. Fluch in tragischer Ironie sein eigenes Schicksal vorwegnimmt (Soph. *OT* 246-52). Freilich tötet Oidipous den Laios in Unwissenheit um sein verwandtschaftliches Verhältnis (Arist. *Poet.* 1453b29-34), während Meleager der Tat der Medea nähersteht (1453b27-29) – und damit Althaeas Rolle präfiguriert. Schwüre, die tragische Handlungen bedingen, finden sich zudem in den Episoden von Phaethon (siehe Kapitel 3.1), Semele (4.2) und Midas (5.3).

[168] Hierin zeigt sie klare Ähnlichkeiten zu Procne: Erst gerät sie in Trauer und ersetzt ihre prunkvolle goldene Kleidung durch ein Trauerkleid (*auratis mutauit uestibus atras*, 8.448; *uelamina Procne/deripit […] auro fulgentia lato/induiturque atras uestes*, 6.566-8), doch als sie die tatsächlichen Umstände erfährt, endet ihre Trauer und sie entschließt sich zur Rache (*a lacrimis in poenae uersus amorem est*, 8.450; *nec flere uacat […]/poenaeque in*

Holzscheits erzählt, an dessen Bestehen das Leben des Meleager hängt: Als Althaea Meleager geboren hat, hat sie von den Parzen die Prophezeiung erhalten, ihr Sohn werde ebenso lange leben wie das Holzscheit, das sie in diesem Moment in die Flammen gelegt haben; dieses riss Althaea sogleich aus dem Feuer und hat es seither *penetralibus imis* (8.458) verwahrt. An dieser Stelle endet der „Prolog“[169] und die eigentliche Handlung beginnt damit, dass Althaea das Scheit hervorholt. In den folgenden Versen (460-80) wird ihr Konflikt zunächst narratorial geschildert, der sie bald versuchen lässt, das Holzstück zu verbrennen, bald aber davon zurückschrecken. Ihr Dilemma hebt sich nun allerdings von dem ihrer Vorgängerinnen Procne, Medea und Scylla wesentlich ab: Alle drei waren mit einem Konflikt zwischen *pietas* und *scelus* bzw. zwischen Vernunft und Gefühl konfrontiert. Für Althaea entsteht der Konflikt allerdings erstmal zwischen zwei gleichwertigen Seiten, die beide zu gleichen Teilen *pietas und scelus*, Vernunft *und* Gefühl sind:[170] Denn zum einen wird sie von der Rachelust gegen ihren Sohn getrieben, aber von ihrer Liebe zu ihm zurückgehalten – insofern sind beide Seiten affektiv; andererseits ist es ihre Pflicht als Schwester, den Mord an ihren Brüdern zu rächen, doch auch die als Mutter, ihren Sohn zu retten – insofern sind beide Seiten rational. Dieser Konflikt wird von Ovid kunstvoll in dem knappen Halbvers *pugnat materque sororque* (8.463) zur Geltung gebracht, der zugleich selbst einen Familienkonflikt darstellt. Die Affekte, zwischen denen sie sich entscheiden muss, sind in diesem Fall der *metus sceleris* (8.465) angesichts der etwaigen Tötung des Meleager; und die *ira* (8.466) angesichts der Ermordung ihrer Brüder. Ihr Konflikt schlägt sich dabei auch in ihrem Gesichtsausdruck nieder: *et modo nescio quid similis crudele minanti/uultus erat, modo quem misereri credere posses* (8.467-8). In dieser ostentativen

imagine tota est, 6.585-6). Vgl. Anderson (1972), 372; Tsitsiou-Chelidoni (2003), 260-1 (dort auch weitere Literatur, bes. Anm. 737); und Paschalis (2015), 286.

[169] Setzt man den Beginn der „Tragödie“ bei Ovid hier an, handelt es sich um einen Prolog; sieht man indes eine parallele Konstruktion zum *Meleager* der Euripides, wäre hier bereits der Botenbericht erfolgt: Insofern besäße die Rekapitulation eine größere Ähnlichkeit zu einer Szene wie der in Soph. *Trach.*, als Deianeira das „Zaubermittel“ des Nessos hervorholt und dessen Geschichte erzählt. Auch die Formulierung *ille diu fuerat penetralibus abditus imis* (Ov. *Met.* 8.458) besitzt große Ähnlichkeit zu δόμοις γὰρ ἦν κείνου θανόντος ἐγκεκλῃμένον καλῶς (Soph. *Trach.* 578-9). Zur Verbindung der Geschichten von Althaea und Deianira (die bereits in Bacch. 5 angelegt ist) vgl. u.a. Otis (1966), 195-201. Siehe auch das folgende Kapitel 6.5. Vgl. zur generellen dramatischen Darbietung dieses Abschnitts die Ausführungen bei Kenney (2024b), 169.

[170] Etwas zu einfach macht es sich Heinze (1919), 118, der zwar den Unterschied zu den anderen Entscheidungsmonologen bei Althaea registriert, allerdings nur feststellt, dass hier „Affekt gegen Affekt streite“, vgl. Bömer (1977), 97. Auch für Anderson (1972), 371-2, ist Althaeas Monolog zwar „somewhat different from that of Medea and Scylla“, sie selbst allerdings nur „at the mercy of a passion“. Besser dagegen Hollis (1970), 93, der durchaus erkennt, dass der Konflikt in der Erwägung „her maternal duty against the obligation to her brothers“ besteht – allerdings wird hier die affektive Seite verkannt. Eine Synthese gelingt Tsitsiou-Chelidoni (2003), 268-9; ebenso bei Kenney (2024b), 169-70. Zur Ähnlichkeit des Konflikts mit dem des Agamemnon in 12.29-30 vgl. das Auftaktkapitel zu Teil II, bes. Anm. 51.

Demonstration ihrer Affekte ähnelt sie sowohl der Medeia aus Eur. *Med.* als auch Ovids eigener *Medea* aus *Her.* 12: Zum einen wird Medeia von ähnlichen Entgleisungen ihrer Gesichtszüge geplagt, als sie den Kindsmord erwägt (Eur. *Med.* 92-3; dies wird von der Amme beschrieben); zum anderen aber evoziert *nescio quid crudele* in 8.467 erneut den Abschluss von *Her.* 12.212: *nescio quid certe mens mea maius agit*.[171] An dieser Stelle schließt sich der Kreis zum angekündigten *maius opus* (8.328), das hier gemeinsam mit *nescio quid crudele* genau den Wortlaut *nescio quid maius* aus *Her.* 12.212 ergibt und damit Althaeas bevorstehenden Kindsmord ankündigt. Ihr Innenleben gleich dabei einem beständigen Wanken (*dubiis affectibus errat*, 8.473). Schließlich aber muss sie eine Entscheidung treffen:

incipit esse tamen melior germana parente
et consanguineas ut sanguine leniat umbras,
impietate pia est. (Ov. *Met.* 8.475-7)

Sie beginnt trotzdem, eine bessere Schwester als Mutter zu sein
und um mit Blut die verwandten Totengeister zu besänftigen,
ist sie in ihrer Ruchlosigkeit rechtschaffen.

Althaea lässt sich nun doch dazu hinreißen, in ihrem Konflikt der Seite ihrer Brüder den Vorzug zu geben: Während bei den bisherigen Dilemmata eine Entscheidung zwischen *pietas* und *scelus* im Raum gestanden ist, deren „Lösung" in einem Zusammenfall derselben bestanden hat, ist bei Althaea der Zusammenfall nicht die Lösung, sondern das Problem; ganz gleich, wie sie sich entscheiden würde – in jedem Fall wäre sie *impietate pia*.[172] Der besondere Reiz dieser Darstellung des Dilemmas besteht dabei gerade in der Paronomasie *consanguineas […] sanguine* bzw. dem Oxymoron *impietate pia*, die die bisherigen Ausdrücke dieser Art (*materque sororque,* 8.463; *saepe* […] *saepe*, 465-6; *lacrimas […] lacrimae*, 469-70; *uentus*

[171] Vgl. Paschalis (2015), 286-7, der auch noch auf die Parallelen zu Procne in *Met.* und auch Althaea in der Rezeption von Euripides' *Meleager* durch Accius hinweist. Zu Ovids Kenntnis und Gebrauch der Tragödie des Accius vgl. Kenney (2024b), 167. Zum metatheatralischen Moment des *nescio quid* an dieser Stelle vgl. Tsitsiou-Chelidoni (2003), 266-7, bes. Anm. 760.

[172] Vgl. Rosati (2021), 157-9. Zuletzt war ein Zusammenfall von *pietas* und *impietas* bei den Peliaden zu sehen: *his, ut quaeque pia est, hortatibus impia prima est* (7.339), siehe Kapitel 6.1.1. Dort allerdings lag ein Handeln im Unwissen vor, hier nun ist ein Kampf in einem bewussten Dilemma – und im Gegensatz zu dem der Medeia oder Procne, die beide jeweils nur aus innerem Antrieb zu ihrem *scelus* gezwungen waren, hat Althaea tatsächlich keine Wahl, die („objektiv") in irgendeiner Weise besser als die andere wäre. Ein Vergleich mit dem Dilemma der Antigone in Soph. *Ant.* findet sich bei Kenney (2024b), 169 – denn auch diese entscheidet sich am Ende für die *pietas* gegenüber ihrem Bruder.

uentoque, 471; *germana parente*, 475) an Eleganz noch übertreffen.[173] In dieser Situation beschließt sie *‚rogus iste cremet mea uiscera'* (8.478),[174] stellt sich mit diesem in ihrem Unglück an den Altar (*ante spulcrales infelix adstitit aras*, 8.480) und beginnt nun ihren eigentlichen Monolog, der die nächsten 30 Verse (481-511) umspannt.

Den Monolog eröffnet Althaea programmatisch mit einer Anrufung der Furien, die für ein Rachegebet gewiss die geeignetsten Gottheiten sind – doch stellt sie durch die Bezeichnung *deae triplices* (8.481) zunächst eine Verbindung zu den Parzen her, die die Prophezeiung für das Holzscheit getätigt haben und dabei ebenso *triplices sorores* (8.452) genannt wurden;[175] doch kann hier kein Missverständnis aufkommen, denn Althaea hat ihr Gebet mit dem wichtigsten aller Begriffe begonnen: *poenarum*.[176] Nachdem sie ihre Adressatinnen angesprochen hat, liefert sie den Grund für ihr Gebet, der Ovids Wortspiele mit ihrem Dilemma noch weiter ausbaut: *ulciscor facioque nefas; mors morte pianda est/in scelus addendum scelus est, in funera funus* (8.483-4). Althaea weiß genau, was sie tut bzw. tun muss. Im Folgenden wiederholt sie die Überlegungen der Procne hinsichtlich der Gerechtigkeit unbehelligten Fortlebens: Oeneus dürfe sich an seinem Sohn Meleager erfreuen, doch Thestius ist beider Söhne beraubt; Meleager selbst dürfe einst selbst König werden, doch ihre Brüder seien nur Asche und Schatten.[177] Doch bindet diese Erwägung beide Heroinen nur stärker an die Medeia des Euripides: Denn auch diese trifft ihre Entscheidung zum Kindsmord aufgrund mehrerer Überlegungen, wie sie in ungerecht empfundener Situation für Gerechtigkeit sorgen kann (Eur. *Med.* 800-5; 1354-55). Ebenso verwünscht sie das Haus des Iason (Eur. *Med.* 111-4), wie das auch Althaea für das des Oeneus tut (8.485), und Althaeas Beschluss *mors morte pianda est* (483) hat sein direktes Vorbild in Medeas finaler Entschließung zum Mord φόνου φόνος ἀμείβεται (1266-7), die sie unmittelbar tätigt, ehe sie

[173] Vgl. Tsitsiou-Chelidoni (2003), 268-9, bes. Anm. 762. Sie stellt sich damit Hollis (1970), 96, entgegen, der von solchen Wortspielen offensichtlich nichts hält (die Paronomasie hält er für „forced and almost pointless"; das Oxymoron ist „characteristic of our poet even if not very pleasing", aber um zumindest die Charakteristik zu unterstreichen stellt er Bezüge zu 7.340 (Peliaden) und 9.408 (Alcmaeon) her).

[174] Die Bezeichnung *uiscera* für ihren Sohn ruft dabei die Verspeisung des Itys durch seinen Vater Tereus in Erinnerung: *uescitur inque suam sua uiscera congerit aluum*, 6.651; vgl. Kenney (2024b), 170. Zugleich nimmt der Wunsch ihren eigenen späteren Tod vorweg: *exegit poenas acto per uiscera ferro*, 8.532; vgl. Paschalis (2015), 289.

[175] Vgl. Tsitsiou-Chelidoni (2003), 271; Kenney (2024b), 170, mit einem Hinweis, dass die Beschränkung der Furien auf eine Dreizahl ein hellenistisches Element ist; ebenso Bömer (1976), 161.

[176] Vgl. Ortega (1958), 80: „‚poenarum' gibt der ganzen Rede den Ton."

[177] Ebenso Procne, die (6.631-3) die die unterschiedlichen Zustände von Itys und Philomela als solche Ungerechtigkeit empfindet, dass sie darüber erkennt: *scelus est pietas in coniuge Tereo* (6.635) und den Infantizid beschließt.

ins Haus geht und dort ihre Kinder tötet. Nachdem Althaea weiter den Mord an ihrem Sohn als Totenopfer für ihre Brüder deklariert hat (8.488-90) – wie auch die Kinder der Medeia bei Euripides als solche bezeichnet werden (1053-55)[178] – wird Althaea wieder von ihrem Gewissen geplagt: *ei mihi/quo rapior? fratres, ignoscite matri!/deficiunt ad coepta manus* (8.491-2), worin sie Eur. *Med.* 1042-4 zitiert: αἰαῖ· τί δράσω; καρδία γὰρ οἴχεται, γυναῖκες […] οὐκ ἂν δυναίμην.[179] Ihre mütterlichen Gefühle scheinen Althaea zwischenzeitlich fast zu überwältigen (*mens ubi materna est?*, 8.499) und sie hadert mit der Tötung des Sohnes, für dessen Geburt sie so viel erdulden musste (8.500) – anders als die Medeia des Euripides tut sie das allerdings, um sich selbst vom Entschluss des Kindsmordes wieder abzubringen, während jene damit lediglich den gefassten Entschluss beweint (Eur. *Med.* 1029-31).[180] Doch bringt gerade dieser Gedanke Althaea dazu, das Leben des Meleager als Privileg zu sehen, welches sie ihm erteilt hat und ihm daher auch ebenso gut wieder nehmen könne – womit auch Medeia bei Euripides hinterher ihren Mord rechtfertigt (Eur. *Med.* 1239-41). Doch erneut muss sie innehalten und drückt ihr Dilemma besonders prägnant aus: *et cupio et nequeo. quid agam?* (8.506), womit sie erneut das verzweifelte τί δράσω; der Medeia wiederholt. Ein letztes Mal will sie sich dem Kindsmord widersetzen: *nunc animum pietas maternaque nomina frangunt* (8.508). Ihr *animus* kann sich beinahe nicht gegen die *pietas* durchsetzen – und so ruft auch Medeia ihren θυμός zunächst zurück (Eur. *Med.* 1066), ehe sie ihm doch nachgeben muss und feststellt: καὶ μανθάνω μὲν οἷα δρᾶν μέλλω κακά,/θυμὸς δὲ κρείσσων τῶν ἐμῶν βουλευμάτων (1078-9). Ebenso spricht auch Althaea zuletzt ihren Brüdern den Sieg zu (*me miseram! male uincetis, sed uincite, fratres*, 8.509), beschließt dabei aber zugleich ihren Selbstmord (*dummodo, quae dedero uobis, solacia uosque/ipsa sequar*, 8.510-1), ehe sie das Scheit ins Feuer wirft. Besonders prägnant ist dabei das abschließende *ipsa sequar* ihrer Rede: Nicht nur kündigt sie damit an, ihren Brüdern und Meleager in den Tod folgen zu wollen, sondern sie evoziert damit das *magna sequar* der Medea (7.56), welches seinerseits eine Doppelung zu *uideo meliora proboque/deteriora sequor* (7.20-1) darstellt; und dieses wird gemeinhin als derselbe Gedanke aufgefasst, den Medeia zuletzt äußert, ehe sie den Kindsmord

[178] Ovids Medea in *Her.* 12.160 bezeichnet umgekehrt ihr gegenwärtiges Leid als Totenspende für ihren ermordeten Bruder (*inferias umbrae fratris habete mei*), vgl. Bessone (1997), 215-9.

[179] Vgl. Walsh (1990), 8. Insbesondere das τί δράσω (1042) rezipiert dabei die Ausweglosigkeit des Toxeus vor seinem Tod (*quid faciat*, 8.441), s.o.

[180] Paschalis (2015), 293, sieht darin einen „menschlicheren" Zug der Althaea gegenüber der Medeia des Euripides. Ciappi (1998), 449, Anm. 8, weist ebenso auf die analoge Situation zwischen den beiden Erwägungen hin, sieht allerdings keinen charakterlichen Unterschied, was Paschalis (2015), 293, Anm. 961, kritisiert.

endgültig beschließt (1078-9).[181] Somit rahmt Ovid Althaeas Rede kunstvoll mit dem programmatischen *poenarum*, das zu Beginn das Thema ankündigt, und dem letzten Wort *sequar*, das intertextuell Medeias Entschluss zum Infantizid evoziert.

Das Scheit, das Althaea ins Feuer geworfen hat, tut letzten Endes seinen Dienst: Während dieses von außen verbrennt, verbrennt Meleager von innen (*torreri uiscera sentit*, 8.516), ohne den Grund dafür zu erfahren (*inscius*, 8.515), doch kann er dem Schmerz durch seine Tapferkeit eine Weile widerstehen.[182] Am Ende stirbt er jedoch einen kampflosen Tod, worüber er betrübt ist und daher *Ancaei felicia uulnera dicit* (8.519) und zuletzt noch nach all seinen Familienmitgliedern ruft: *forsitan et matrem* (8.522). Darin bestehen gleich zwei dramatische Ironien: Zum einen ist Meleager nun darauf angewiesen, jemand anderes glücklich zu preisen, denn er selbst wäre es nur dann gewesen, wenn ihm Atalante als Frau zuteilgeworden wäre (vgl. 8.326-7); zum anderen besteht eine fast grausame Ironie in der Idee, Meleager könnte mit seinem letzten Atemzug ausgerechnet seine Mutter angerufen haben, die ihm diesen – aus seiner Sicht unwürdigen – Tod beschert hat.[183] Die Episode endet zuletzt mit einer allgemeinen Trauer, die das Reich des Oeneus umfängt, nachdem auch Althaea ihrem Leben durch das Schwert ein Ende bereitet hat, da sie *diri sibi conscia facti* (8.531) war.[184] Am Ende werden die Schwestern des Meleager, die seine Asche betrauern, in ihrem Leid in Vögel verwandelt, was die Trauer der Heliaden rezipiert und wie bei Phaethon die eigentliche Rechtfertigung der Geschichte für die *Metamorphosen* darstellt.[185] Doch nicht all seine Schwestern erleiden dieses Schicksal: Neben Gorge bildet die einzige Ausnahme Deianira.

[181] Zur Verbindung von *magna sequar* und *deteriora sequor* vgl. Binroth-Bank (1994), 56; und Auhagen (1999), 135-6. Zu der von Ov. *Met.* 7.20-1 mit Eur. *Med.* 1078-9 vgl. Curley (2013), 144.

[182] Den Tod Meleagers mit dem der Kreusa und des Kreon in Eur. *Med.* vergleicht Paschalis (2015), 295-7. Eine gewisse Ähnlichkeit besteht dabei auch mit dem Tod des Herakles in Soph. *Trach.*, die sich allerdings fast trivial über die Verbindung mit Eur. *Med.* ergibt, vgl. Curley (2013), 200-6. Mit dessen Tod im neunten Buch vergleicht auch Kenney (2024b), 172-3, die Szene.

[183] Tsitsiou-Chelidoni (2003), 294, weist u.a. darauf hin, dass Ovid eine ähnliche Formulierung beim Inzest zwischen Myrrha und Cinyras (10.467-8) gebraucht. Siehe zur dortigen Ironie Kapitel 7.2.

[184] Damit imitiert sie ebenso Deianeira in Soph. *Trach.* und möglicherweise auch ihre eigene Rolle im Stück des Euripides, da die Althaia im *Meleager* des Sophokles vermutlich zum typischen Mittel des Stricks gegriffen haben dürfte, vgl. Kenney (2024b), 174; Loraux (1987), 13-7. Die allgemeine Trauer eines Reiches mit dem Selbstmord eines Monarchen hat ein intratextuelles Vorbild mit Theben nach der Tötung der Söhne der Niobe, vgl. Kapitel 5.1.

[185] Vgl. Kenney (2024b), 172-3. Zu den Heliaden siehe das Ende von Kapitel 3.1.

6.5. Deianira

Die Episode von Hercules und Deianira im neunten Buch der *Met.* umfasst im Wesentlichen die Ereignisse aus Soph. *Trach.*, die wohl auch der wichtigste Vorbild- bzw. Intertext für die Gestaltung bei Ovid gewesen sein dürften.[186] Nichtsdestoweniger hat Ovid in seiner Version der Sage einige Änderungen vorgenommen, nicht zuletzt bezüglich der Reihenfolge mancher Ereignisse, aber vor allem auch hinsichtlich des Charakters der Deianira, die bei Ovid wesentlich stärkere Züge der Medea trägt, als das im Drama des Sophokles der Fall gewesen ist.[187] Dennoch folgt Ovid dem Handlungsverlauf von Soph. *Trach.* in der ersten Hälfte des neunten Buches der *Met.* relativ präzise, wenn auch die Perspektive der Erzählinstanz verschoben ist: Das Buch beginnt mit einer Nacherzählung des Kampfes zwischen Achelous und Hercules um Deianira (9.1-92), die Achelous selbst in Figurenrede gegenüber Theseus und seinen Gefährten darbietet. Derselbe Anfang findet sich auch im Prolog bei Sophokles (1-25); dort ist allerdings Deianeira die Erzählerin, die von diesem Ereignis berichtet, um damit zu unterstreichen, dass sie ihr Leben als schon vor ihrem Tod δυστυχῆ τε καὶ βαρύν erkannt habe (4-5), womit sie vermeintlich dem *dictum Solonis* vorzugreifen vermag.[188] Im Anschluss wird bei Ovid die Episode von Hercules und Nessus erzählt, die dazu führt, dass Deianira überhaupt in den Besitz des scheinbaren Zaubermittels gelangt, das sich aus dem Blut des Nessus und dem Gift der lernäischen Hydra zusammensetzt (9.93-133): Bei Sophokles wird auch diese Geschichte analeptisch von Deianeira erzählt, als sie das Blut des Nessos hervorholt, das sie zwischenzeitlich verwahrt hatte (531-87).[189] Bei Ovid folgt daraufhin dann der Punkt des

[186] So jedenfalls Paschalis (2015), 299. Etwas verhaltener dagegen Anderson (1972), 424: „Commentators usually credit Sophocles' *Trachiniae* with being the source of Ovid's details […]. That may be true, but the story was well known by Ovid's time"; und auch Bömer (1977), 274, ist überzeugt, dass bei dieser Argumentation „ein Vorbehalt angebracht" sei: „Die vielfach nahe Verbindung zu Sophokles beweist nicht unbedingt, daß Sophokles Ovids ‚Hauptquelle' war, sondern nur in erster Linie, daß Ovid die ‚Trachinierinnen' gut kannte und bei seinen Hörern als bekannt voraussetzte." Zweifellos steht aber fest, dass Ovid das Drama des Sophokles gekannt und benutzt haben muss.

[187] Vgl. Curley (2013), 205-6; Paschalis (2015), 299-313. Die Ähnlichkeit der Deianira mit Medea über das vergiftete Kleid, das dem Empfänger/der Empfängerin den Tod bringt, ist im Mythos prinzipiell angelegt und entsprechend trivial, vgl. Anm. 182. Zu Anwendungen dieser Parallele in antiken Texten wie der Οἰχαλίας Ἅλωσις des Kreophilos von Samos vgl. March (1987), 56-8.

[188] Zu diesem vgl. Kapitel 2.3; die Einleitung von Kapitel 4; sowie die noch folgenden Kapitel 7.1 und 8.2.

[189] Bömer (1977), 174, ist fälschlicherweise davon überzeugt, bei Sophokles ereigne sich der Dodekathlos des Herakles erst nach dem Kampf mit Nessos (ebenso Kenney (2024c), 215): Dieser Irrtum geht auf Σ 35 Soph. *Trach.* zurück, das in λατρεύοντά τῳ eine Anspielung auf Eurystheus (und damit den Dodekathlos) sieht, was von so gut wie allen Kommentatoren (Kamerbeek (1970), 38; Easterling (1982), 78; Davies (1991), 35; und wohl allen vor Longo (1698), vgl. 37) kritiklos übernommen wurde, denen auch die daraus folgende Inkonsistenz nicht auffällt, dass Nessos' Blut auch in Soph. *Trach.* mit dem Blut der Hydra getränkt ist, was voraussetzt, dass sich der Dodekathlos *vor* dem Kampf mit diesem ereignet haben muss (die entsprechende Stelle Soph. *Trach.* 572-4 ist zwar „a notorious crux", wie Davies (1991), 159, anmerkt, aber keines der von ihm anschließend recht ausführlich

tatsächlichen Handlungsbeginns von Soph. *Trach.* und damit auch die restliche Handlung bis zum Tod des Hercules und darüber hinaus: Die bei Ovid folgende Apotheose findet sich dagegen bei Sophokles nicht, dessen Drama mit dem Tod am Scheiterhaufen endet. Bei Ovid wird die Sage chronologisch wiedergegeben, bei Sophokles mit Analepsen, was den jeweiligen Erzählformen von Epos und Drama entsprechend kongruent ist.[190]

Für die vorliegende Analyse ist jedoch vor allem der Teil bei Ovid relevant, der am analogen Handlungsbeginn bei Soph. *Trach.* ansetzt, nämlich ab *Met.* 9.134. Dort hat Hercules gerade Oechalia erobert und kehrt von da zurück: Doch schneller als der Held selbst ist die *Fama loquax/[…]*, *quae ueris addere falsa/gaudet* (9.137-9), wodurch Deianira den Eindruck gewinnt, Hercules bringe nach seinem Sieg die dortigen Königstochter Iole zurück, in die er verliebt sei (*Ioles ardore teneri*, 9.140). Somit wird Deianira in den *Met.* bei ihrem ersten Auftritt bereits als eifersüchtig gegenüber Iole gezeigt, während sie bei Sophokles zunächst um den generellen Verbleib ihres Gatten bangt (Soph. *Trach.* 26-48), ehe sie den Botenbericht des Lichas von seinem Sieg in Oichalia und seiner Heimkehr vernimmt (229-90): Im Zuge der Ankunft des Lichas macht Deianeira auch sogleich die persönliche Bekanntschaft der Iole, gegenüber welcher sie jedoch keinerlei Animositäten hegt, sondern sie im Gegenteil sogar noch mitleidig ob ihrer Gefangenschaft bedauert (307-9; 329-34). Erst im Anschluss an die Begegnung erfährt sie von einem namenlosen Boten von der Identität der Iole, die Lichas ihr verschwiegen hatte, den sie daraufhin zur Rede stellt und auch von diesem die Wahrheit erfährt – dass Herakles Oichalia zerstört hat, gerade *weil* er von der Begierde nach Iole getrieben war.[191] Doch entwickelt Deianeira auch daraufhin keinen Zorn, sondern setzt ihren Plan mit dem „Liebesmittel" bedacht ins Werk, denn οὐ γὰρ, ὥσπερ εἶπον, ὀργαίνειν καλὸν/γυναῖκα νοῦν ἔχουσαν (552-3). Ganz anders dagegen die Deianira des Ovid, die nicht einmal ein Treffen mit Iole oder auch nur gesichertes Wissen hinsichtlich der Absichten des Hercules abwartet, sondern direkt in Tränen und Klagen angesichts des ehelichen Betrugs ihres

(159-61) besprochenen Probleme ist eine chronologische Inkonsistenz bzgl. der Erwähnung der Hydra überhaupt). Richtig nur Longo (1968), 37: „τῳ: non vedo perché si debba con forza intendere […] τῷ Εὐρισθεῖ", und Biggs (1966), 229: „the vague τῳ has a generalizing force: Heracles' might is always at the service of someone, or something, beyond his control." In der Tat ist die ständige Beschäftigung des Herakles ein triviales und im Gesamtmythos angelegtes Element.

[190] Natürlich gibt es auch im Epos Analepsen: Der Kampf von Hercules und Achelous ist bei Ovid ebenso eine Analepse wie das Analogon bei Sophokles; umgekehrt ist im Drama eine chronologische Erzählung aber in der Regel schon aus praktischen Gründen nicht umsetzbar – die Nessus-Szene bspw. wäre für die Bühne nur schwer adaptierbar und würde zudem einen gewaltigen Zeitsprung verlangen.

[191] Anders als bei Ov. *Met.* handelt es sich dabei also nicht um eine Lüge der *Fama*, sondern den tatsächlichen Grund, vgl. Bömer (1977), 316-7; Curley (2013), 203-4; Paschalis (2015), 302.

Gatten ausbricht und damit wesentlich näher an der Medeia des Euripides ist, die bereits im Prolog von Eur. *Med.* ihr Weinen und Klagen im Zuge von Iasons Treulosigkeit betont: τὸν πάντα συντήκουσα δακρύοις χρόνον/ἐπεὶ πρὸς ἀνδρὸς ᾔσθετ' ἠδικημένη (25-6).[192] Doch nicht nur in ihrem anfänglichen Weinen ist sie der Medeia des Euripides näher als ihrem sophokleischen Vorbild: Denn als sie ihre Figurenrede beginnt, tut sie das mit einem Plan, den sie gegen die *paelex* (9.144) schmiedet, die – wie Deianira glaubt – sich an ihren Tränen ergötzen würde. Ebenso will Medeia es nicht zulassen, dass irgendeiner ihrer Feinde (als solche betrachtet sie zu diesem Zeitpunkt die Königsfamilie in Korinth und Iason) sich an ihrem Leid erfreut (Eur. *Med.* 395-8). In Soph. *Trach.* hingegen sieht Deianeira zwar eine gewisse Schmach in der Anwesenheit der Iole in ihrem Haus (536-8), ist dieser allerdings an keinem Punkt feindselig gesonnen und akzeptiert sogar die Treulosigkeit ihres Gatten (543-4), ohne ihm zu zürnen.[193] Das Dilemma der Deianira bei Ovid nimmt in ihrem tragischen Monolog allerdings ganz andere Ausmaße an: Sie weiß nicht, ob sie klagen oder verstummen soll (*conquerar an sileam?*, 9.147a) und reflektiert damit die beiden Varianten, wie generell auf eine tragische Anagnorisis reagiert werden kann,[194] aber auch das konkrete Verstummen von Procne (6.583), Hecabe (13.538) und Procris (7.743).[195] Sie hadert, ob sie bleiben oder nach Calydon zurückgehen soll (*repetam Calydona morerne?*, 9.147b), womit sie die Verzweiflungsrede der Medeia in Eur. *Med.* 502-5 und deren Rezeption durch Scylla in 8.113-8 reflektiert.[196] Der Gedanke an Calydon weckt bei Deianira zugleich die Erinnerung an eine weitere Tragödie in den *Met.*, nämlich das

[192] Die *credulitas* der Deianeira aufgrund ihres *amor* (*credit amans*, 9.141), einen Seitensprung ihres Gatten zu befürchten, von dem sie nur ein vages Gerücht gehört hat, rezipiert dabei ebenso die Reaktion der Procris auf das Gerücht, Cephalus würde sie mit einer vermeintlichen Nymphe namens *Aura* betrügen, vgl. Bömer (1977), 318; Newlands (1997), 200-3, Kenney (2024c), 229. Siehe auch Kapitel 8.1.

[193] Vgl. Curley (2013), 203-4; Paschalis (2015), 302-3. Bei Paschalis auch die Beobachtung, dass die Deianira aus Ov. *Her.* 9 wesentlich näher an ihrem Vorbild bei Sophokles ist. Die Urheberschaft Ovids an *Her.* 9 ist zwar wiederholt in Frage gestellt worden (vgl. Vessey (1969); Knox (1995), 7-8), aber vermutlich authentisch (vgl. Jacobson (1974), 228-34; Kenney (2024c), 228). Siehe auch Kapitel 1.3.1, bes. Anm. 222.

[194] Als Beispiel diene hier lediglich Soph. *OT*, wo Iokaste mit Schweigen reagiert, Oidipous aber mit lauter Klage. Vgl. auch Loraux (1987), 21-3.

[195] Mit Procne und Hecabe verbindet sie an dieser Stelle ihr Wunsch nach Rache; siehe das Auftaktkapitel zum zweiten Teil dieser Arbeit (Hecabe) und Kapitel 6.2. Mit Procris ist sie gleich doppelt verbunden: Auf die erste Anagnorisis reagiert diese mit Schweigen (7.743), auf die vermeintliche zweite, die der *credula res amor* geschuldet ist, mit lauter Klage (7.826-31); siehe Kapitel 8.1.

[196] Vgl. Curley (2013), 204-5, der in der Rede der Medeia an dieser Stelle überhaupt einen „*locus classicus* of desperation speeches" sieht. Ebenso Paschalis (2015), 306. Für die Parallele mit Scylla s.o. Kapitel 6.3, bes. Anm. 142 & 145.

Ende ihres Bruders Meleager, was sie zu einer Reflexion euripideischer Heroinen überhaupt treibt:[197]

quid si me, Meleagre, tuam memor esse sororem
forte paro facinus, quantumque iniuria possit
femineusque dolor, iugulata paelice testor? (Ov. *Met.* 9.149-51)

Was, wenn ich, da ich daran denke, dass ich deine Schwester bin,
Meleager, eventuell ein Verbrechen begehe und durch die Tötung der Kebse
unter Beweis stelle, was Unrecht und das Leid einer Frau anrichten können?

Iole zu töten hat Deianeira bei Sophokles freilich nicht erwogen – das ist ganz Medeia, die auf die Ermordung der Kreusa sinnt, was sich auch zuvor schon intertextuell und metapoetisch aus ihrer Selbstaufforderung *aliquidque nouandum est* (9.145) ergibt: Das Ersinnen eines „neuen Werks" befürchtet auch die Amme der Medeia (δεδοίκα δ αὐτὴν μή τι βουλεύσῃ νέον, Eur. *Med.* 37) und zugleich soll Deianira soll eine „neue Medea" werden[198] – zumindest vorerst, denn sie besinnt sich gleich darauf doch wieder auf den Plan ihres Vorbilds in Soph. *Trach.*: *praetulit imbutam Nesseo sanguine uestem/mittere* (9.153-4). Die weiteren Vorbereitungen, derer es dafür bedarf, werden bei Ovid nicht weiter ausgeführt, denn zum einen hat er die Herkunft des Blutes des Nessus bereits erzählt (9.93-133), zum anderen die Szene, da eine kalydonische Heroine (die einen Aspekt der Medea-Figur reflektiert) ein lang verwahrtes Mittel aus den Tiefen ihrer Gemächer holt, um damit einen ihr nahestehenden Helden zu verbrennen, schon in Form der Althaea verarbeitet – worauf *quantumque iniuria possit/femineusque dolor* (9.150-1) Bezug nimmt.[199] Doch anders als Althaea, die sich in völliger Klarheit über die Umstände ihres Handelns befunden hat, hat Deianira weder Gewissheit über die Treulosigkeit ihres Gatten noch über die Funktionsweise des vergifteten Blutes (über das erste befindet sie sich nur im Unklaren, über das zweite tatsächlich im Irrtum).

[197] Auch hier weiche ich von der Textausgabe bei Tarrant (2004) ab, der die „rhetoric of desperation, which Ovid employs to evoke the *aporia* of tragic monologues" (Curley (2013), 204) gänzlich athetiert. Ich halte die Verse für echt bzw. die Frage nach der Echtheit für das generelle Argument für irrelevant, vgl. Curley (2013), 204, Anm. 56.
[198] Vgl. Paschalis (2015), 304-5; ähnlich Curley (2013), 205.
[199] Zur Parallele des Holzscheits der Althaea mit dem Blut des Nessus bei Deianeira in Soph. *Trach.* s.o. Kapitel 6.4, bes. Anm. 169 (dort auch weitere Literatur). Zur tragischen Ironie dieser Parallele für Deianira an dieser Stelle vgl. Paschalis (2015), 306-7. Die Erinnerung an Meleager kommt dabei einer Erinnerung an eine literarische Überlieferung vor Sophokles gleich, in der Deianeira noch nicht „anxious and fearful" gewesen ist, sondern „courageous and proud as well as quick to anger", so Curley (2013), 205-6; ebenso auch March (1987), 66-71, auf die Curley sich auch in Teilen bezieht.

Diese völlige Unwissenheit aller Beteiligten, aus der sich das tragische Ende ergeben wird, betont Ovid nachdrücklich: *ignaroque Lichae, quid tradat, nescia, luctus/ipsa suos tradit* (9.155-6), dann aber nimmt dieses Geschenk auch noch Hercules *inscius* (9.157) entgegen und vollendet durch das Anlegen des Mantels die Tragödie. Dabei ist 9.155-6 besonders tragisch gestaltet: Nicht nur wird in einem einzigen Vers gleich die doppelte Unwissenheit unterstrichen, aus der sich die tragische Handlung ergibt; auch die Metapher *luctus ipsa suos tradit* drückt raffiniert die Peripetie der Deianira aus. Sie glaubt Lichas die Lösung für ihr Problem zu übergeben, übergibt ihm aber gerade damit eigentlich die Manifestation ihres eigenen Kummers.[200] Besonders elegant auch die Bezeichnung *miserrima* (9.156) für Deianira als Subjekt: Zum einen übergibt sie Lichas den Mantel in ihrem *aktuellen* unglücklichen Zustand, zum anderen aber wird sie gerade durch die Übergabe in einen noch viel unglücklicheren geraten; ganz so wie Deianeira in Soph. *Trach.* 4-5 sich bereits zu Anfang im vollendeten Unglück wähnt, aber im Laufe der Tragödie noch in viel größeres stürzt. Doch vor allem ist daran bemerkenswert, dass *miserrima* die letzte Bezeichnung für Deianira in den *Met.* überhaupt ist, denn nach der Übergabe des Mantels an Lichas kommt sie nicht mehr vor: Ovid erzählt nichts über ihre Anagnorisis oder ihren Suizid.[201] Das lange Klagen des Herakles, das fast das letzte Viertel von Soph. *Trach.* ausmacht (983-1278) und im trachinischen Palast spielt, spielt sich bei Ovid restlos am Oeta ab.[202] Somit imitiert Deianira Medea noch ein letztes Mal: Auch diese überreicht bei ihrem letzten Auftritt einem Heroen ein vergiftetes Geschenk und verschwindet danach für immer von der Bühne, ohne dass ihr Schicksal irgendeine weitere Erklärung erfährt. Zudem wäre es eine unnötige Doppelung, Deianira so sterben zu lassen, wie ihr Vorbild in Soph. *Trach.* das tut: Auf diese Weise ist bereits Althaea gestorben und würde die Kenntnis des Stoffes nicht ausreichen, um das Ende der Deianira sowieso zu kennen, liefert spätestens die tragische Ironie ihrer Referenz auf sich selbst als Schwester des Meleager einen ausreichenden Hinweis.[203]

Deianira ist bei Ovid grundsätzlich an den Rahmen ihrer mythischen Überlieferung gebunden und muss daher die Taten vollbringen, die ihre Geschichte vorantreiben. Frei ist er

[200] Vgl. Anderson (1972), 428; Bömer (1977), 320.
[201] Vgl. Paschalis (2015), 309-10.
[202] Das lange Klagegeschrei des Herakles in Soph. *Trach.* (die Szene macht mit 295 von 1278 Versen gut 23% des gesamten Dramas aus) wird bei Ovid durch das Trikolon *saepe illum gemitus edentem, saepe frementem/saepe retemptantem* (9.207-8) ausgedrückt; zur Gestaltung dieses Verses vgl. Bömer (1977), 340-1. Zur Geographie der Hercules-Szene am Oeta vgl. Curley (2013), 115-21.
[203] Vgl. Anm. 169 und 199.

jedoch in der Gestaltung der Akzidentien; so kann er Deianira völlig unterschiedlich von ihrem Vorbild bei Sophokles konstruieren: Während diese zwar ängstlich, aber doch vernünftig, gütig und besonnen ist und in dieser Haltung sehr bemüht, nicht einmal in Zorn zu geraten (Soph. *Trach.* 553-4) und schon gar nicht unredlich zu handeln (582-3), unterscheidet sich die Deianira bei Ovid hinsichtlich ihres Charakters völlig von dieser. Sie ist leichtgläubig (9.141), aufbrausend (142-3), eifersüchtig (144), unsicher (146) und grundsätzlich sogar zum Mord bereit, da ihr *femineus dolor* über die empfundene *iniuria* ihr dafür zur Rechtfertigung reicht.[204] Sie wird dadurch zu einem Ebenbild der euripideischen Medeia, über die sie ohnehin bereits durch die jeweilige Tötung mittels eines todbringenden Mantels verbunden ist:[205] Während Medeia dabei jedoch mit Vorsatz und Wissen handelt, zielt die Handlung der Deianira auf ein völlig anderes Ergebnis als das, welches sie in ihrer Unwissenheit dabei herbeiführt, womit hierin erneut beide Möglichkeiten vereint sind, wie ein Ende im Pathos durch ein Versagen des menschlichen Willens in der Tragödie entstehen kann gemäß den Ausführungen des Aristoteles in *Poet.* 1453b27-34.

Zuletzt ist es am Ende dieses Kapitels noch einer Anmerkung wert, dass ein zentrales Motiv in dieser letzten „Refraktion" der Medea fehlt: Der Widerstreit zwischen *scelus* und *pietas*. War die *pietas* für Medea noch eine moralische Instanz, deren Existenz sie sich zwar bewusst war, die sie aber eher als Mittel zum Zweck empfunden (etwa um die Peliaden zu täuschen) und sich wenig selbst daran gebunden gesehen hat, wird Procne zunächst als völlig *pia* eingeführt, ehe sie durch den Frevel des Tereus die Grenzen zwischen *pietas* und *scelus* aufgehoben sieht; Scylla ist dann von vornherein *impia* und wagt in ihrer Vermessenheit auch ein *scelus*, da ihr ein viel schnelleres tragisches Ende beschert als allen anderen „euripideischen" Heroinen; für Althaea gibt es letztlich nur noch ein Dilemma zwischen zwei Positionen, die beide zu gleichen Teilen *scelus* und *pietas* sind. Nach dieser Klimax in der Streitfrage ist die Frage nach *pietas* für Deianira am Ende gänzlich aufgehoben: Zwar ist ihr bewusst, dass sie ein *facinus* begehen könnte, doch bringt die *pietas* sie nicht davon ab; im

[204] Während Deianeira explizit festhält, dass sie die Unternehmung von κακὰς τόλμας prinzipiell missbilligt (und ebenso die Frauen, die sich daran wagen, 582-3), nähme die Deianira Ovids das Begehen eines *facinus* zumindest billigend in Kauf (*quid si […] forte paro facinus?*, 9.149-50). Deianeira rezipiert dabei die Phaidra aus Eur. *HS* 413-4 (vgl. Easterling (1982), 146; Davies (1991), 162) und ihre Ablehnung der θέλκτροισι (585) stellt eine Opposition zur Amme der Phaidra dar, die den Einsatz solcher Mittel empfiehlt (*HS* 509): Damit lehnt Deianeira auch implizit das Hexenwerk ab, das Medeia in ihrem Wesen auszeichnet. Zur Rezeption von Phaidra in Ov. *Met.* siehe das folgende Kapitel 7.

[205] Vgl. March (1987), 56-8; Curley (2013), 200-2.

Gegenteil, ihr θυμός würde für sie sogar die Tötung der Nebenbuhlerin rechtfertigen. Sie wird zuletzt allein von der literarischen Tradition zurückgehalten, aber die *pietas* hat daran keinen Anteil mehr. Durch das Verschwinden derselben wird die Betrachtung der Medea durch das „Kaleidoskop“ vollendet: Hat Medea nur ganz zu Beginn – als sie noch größere Ähnlichkeiten mit Phaidra als mit „sich selbst“ hatte – für einen kurzen Moment der *pietas* ihre Aufmerksamkeit geschenkt, ist ihr in veränderter Gestalt die zunehmende Erosion derselben gelungen. Erst der Wiedereintritt der euripideischen Phaidra-Figur wird den Diskurs zwischen *pietas* und *scelus* wieder eröffnen, wie im nächsten Kapitel zu zeigen sein wird.

7. Phaedra mutata

Nach Medea ist Phaedra die zweite euripideische Heroine, die Ovids Gestaltung tragischer Episoden maßgeblich beeinflusst hat.[1] Dieses Kapitel widmet sich der Rezeption dieser Figur in veränderter Gestalt, i.e. des *modello-codice*[2] des Phaedra-Mythos in zumindest zwei anderen Mythen, die Ovid sehr ausführlich behandelt: Zum einen der der Byblis im neunten und zum anderen der der Myrrha im zehnten Buch der *Met.*[3] Abschließend wird noch kurz auf die konkrete Behandlung des Hippolytos-Mythos im 15. Buch der *Met.* eingegangen, wo die Handlung von Eur. *HS* (bzw. hauptsächlich der Botenbericht vom Tod des Hippolytos) vom als Virbius wiedergeborenen Hippolytus gerafft dargestellt wird.

Ein wesentliches Element des *modello-codice* der Phaidra ist neben der verbotenen Liebe bzw. sexuellen Begierde zu einem Mitglied ihrer eigenen Familie (wenngleich es sich in ihrem Fall „nur" um einen Stiefsohn und demgemäß keinen Inzest im eigentlichen Sinne handelt) die sich daraus ergebende Dichotomie zwischen zwei Formen der αἰδώς bzw. in der Bearbeitung durch Ovid das Dilemma zwischen *pudor* und *amor* (bzw. zwischen diesen beiden vergleichbaren Kategorien).[4] In Eur. *HS* hält Phaidra einen Monolog über die Freuden des Lebens (383-7), der schon bald in das Gegenteil, nämlich die Beschwerden desselben mündet: Diese ergäben sich zu einem Gutteil aus einem einzelnen Begriff, der allerdings zwei voneinander verschiedene Bedeutungen besitzt; nämlich dem der αἰδώς. Diese sei einmal gut, einmal aber „eine Belastung für das Haus" (386): Die erste ist wohl der „Anstand" bzw. die „Sittsamkeit", die es ihr bislang erlaubt hat „to repress her desire for Hippolytus out of concern for her reputation."[5] Die zweite Bedeutung hingegen ist diejenige, die sie aufgrund ihrer Liebe

[1] Vgl. hierzu die Ausführungen in Kapitel 1.3.2.
[2] Vgl. Conte (1981), 31. Ebenso Curley (2013), 15-6, der den Einfluss des *modello-codice* (bzw. in seiner eigenen Terminologie „code model", welches er durch ein „local model" anstelle eines „exemplary model" (vgl. *modello-esemplare* bei Conte) kontrastiert) der Phaidra in Eur. *HS* (bzw. indem es sich um ein „code model" handelt, der Phaidra als genereller Mythengestalt) auf die tragische Konzeption innerhalb der *Met.* generell bespricht und diesen Mythos kurz exemplarisch für Idee „Decoding tragedy" heranzieht (womit Phaidra zugleich auch ein „local model" bzw. *modello-esemplare* ist). Ich verwende im Wesentlichen die Terminologie Contes, da ich keinen Anlass sehe, diese durch die Curleys zu ersetzen.
[3] Beide Geschichten sind ohne explizit tragisches Modell, wobei zumindest das Narrativ der Byblis ein Vorbild im verlorenen *Aiolos* des Euripides hat, auf den sich Ovid auch intertextuell und metaliterarisch bezieht. Für die Myrrha-Episode dürfte sich Ovid hauptsächlich auf die *Smyrna* des Helvius Cinna gestützt haben. Eine Besprechung der Vorbildstoffe folgt für beide Geschichten jeweils separat.
[4] Vgl. ebenso die Ausführungen in Kapitel 1.3.2.
[5] Curley (2013), 14. Curley übersetzt αἰδώς dabei als „modesty", was er allerdings auch selbst als „expedient and traditional, but not entirely satisfactory, rendering of *aidos* and […] the Latin *pudor*" bezeichnet (ebda., Anm. 49). Ich lasse sowohl den griechischen Begriff als auch die lateinische Dichotomie weitgehend unübersetzt.

zu (bzw. ihrer Begierde nach) ihrem Stiefsohn Hippolytos empfindet; diese ist demgemäß als „Schande“ oder „Schmach“ zu übersetzen, jedenfalls bezeichnet sie aber das Gefühl eines belastenden Schamgefühls und keines, das der Erhaltung der eigenen Integrität verschrieben ist.[6]

Ovid rezipiert diese Überlegungen der Phaidra aus Eur. *HS* in *Her.* 4, einem Brief der Phaedra an Hippolytus, der ihr Liebesgeständnis an ihn enthält – anders als in Eur. *HS*, wo ihre Amme dem Hippolytos persönlich und gegen den erklärten Willen der Phaidra (520) von deren Begierde erzählt. Bei Ovid übernimmt sie diese Aufgabe selbst mittels eines Briefes, in dem sie Hippolytus beichtet, dass sie ihm ihre Liebe nicht persönlich gestehen konnte, obwohl sie es dreimal versucht hatte, daher rechtfertigt sie den Umweg über das geschriebene Wort:

qua licet et puduit, pudor es miscendus amori;

dicere quae puduit, scribere iussit amor. (Ov. *Her.* 4.9-10)

Wo es erlaubt und sittsam ist, muss Scham mit Liebe vereint sein;

was die Scham mir auszusprechen verbot, befahl die Liebe niederzuschreiben.

Dieses Dilemma, das bei Euripides noch in ein- und demselben Begriff bestanden hatte, ist bei Ovid nun auf zwei ausgeweitet und wird sich in dieser Form sowohl für Byblis als auch für Myrrha wiederholen,[7] die jeweils schon aus der Anlage ihres Mythos heraus der Phaedra durch ihre verbotene Liebe zu nahen Verwandten gleichkommen – ja, sie sogar darin übertreffen, da sie jeweils mit diesen blutsverwandt sind.

7.1. Byblis

Die Episode von Byblis und Caunus folgt im neunten Buch der *Met.* unmittelbar auf die verrätselte thebanische Prophezeiung der Themis bzw. der darauffolgenden Rede des Iuppiter und befindet sich damit schon thematisch in einem tragischen Kontext.[8] Programmatisch

[6] Diese beiden Bedeutungen sind auch die ersten beiden, die Malisse (2018), 55, für das lat. *pudor* findet, vgl. Kapitel 1.3.2. Ovid aber setzt dem *pudor* den *amor* entgegen, sodass für *pudor* nur die erste Bedeutung bleibt, *amor* hingegen die zweite übernimmt, vgl. Curley (2013), 15.

[7] Das Motiv von *pudor* und *amor* wird auch von Otis (1966), 218-24, für Byblis und Myrrha zur Anwendung gebracht, der es als euripideisch bezeichnet und für den Fall von Byblis auch als „thoroughly novel manner that is certainly Ovid’s own invention“ im Vergleich zum Einsatz für Althaea, Deianira und Medea (218; vgl. auch Kapitel 6).

[8] Zur Rede der Themis bzw. dem allgemeinen vorangehenden Kontext siehe Kapitel 5.2.

beginnt sie mit einer kurzen Genealogie der beiden (sie sind die Kinder des Miletus und der Cyanee, einer Tochter des Maeander), deren letzter Vers (9.453) mit *Byblida cum Cauno* beginnt und somit der Geschichte gleichsam einen Titel aufdrückt: Entscheidend ist aber hierbei auch, dass diese Formulierung entgegen der gewöhnlichen Parataxe Byblis eine hervorgehobene Bedeutung verleiht und sie somit von Anfang an als Protagonistin der Episode qualifiziert.[9] Diese Betonung ihrer Rolle als Protagonistin wird in den beiden Folgeversen noch verstärkt, die anaphorisch ebenso jeweils mit *Byblis* beginnen: Der erste Abschnitt der Episode (9.454-67) stellt dabei gewissermaßen ein *argumentum* derselben dar und fasst ihren Inhalt bündig zusammen, ja, er beginnt sogar programmatisch mit der „Fabel" der Geschichte: [10]

Byblis in exemplo est, ut ament concessa puellae.
Byblis Apollinei correpta cupidine fratris;
non soror ut fratrem, nec qua debebat, amabat. (Ov. *Met.* 9.454-5)

Byblis dient als Beispiel, damit Mädchen nur Erlaubtes lieben.
Byblis, die von Begierde zu ihrem apollinischen Bruder ergriffen war;
nicht wie eine Schwester den Bruder, nicht wie sie sollte, liebte sie ihn.

Schon der Beginn von Vers 454 evoziert die besondere Bedeutung, die den literarischen *exempla* in dieser Episode zukommen und an deren Ende Byblis sich selbst in diese einreihen wird. In den weiteren Versen des *argumentum* werden gleich einem Prolog die Hintergründe der Handlung erklärt, ehe diese wirklich einsetzen kann: Byblis hat sich in ihren Bruder Caunus verliebt, ist sich dessen aber anfänglich nicht wirklich bewusst, *nec peccare putat, quod saepius oscula iungat* (9.458). Die Verwendung von *peccare* ist hier bezeichnend, denn Ovid verwendet dieses Wort in *Met.* nur selten: Das erste Mal bei der Anagnorisis des Pentheus (3.718), dessen *se peccasse fateri* noch von Cephalus (7.748) und Midas (11.132 & 134) imitiert wird, und ansonsten nur noch bei der Verwandlung der Kerasten durch Venus (10.231) – in allen Fällen ist der Kontext dramatisch.[11] Byblis weiß nicht, dass sie *schändlich handelt*, wenn sie ihren Bruder küsst (zu einem gewissen Grad ist das ja auch für sie als Schwester normal und

[9] In der Version, der Ovid folgt, ist Byblis die Schuldige und Caunus schuldlos, vgl. Kenney (2024c), 263 (dort auch eine ausführliche Bibliografie zur Episode). In älteren Versionen ist es ihr Bruder, von dem die Avancen ausgehen, daher auch griech. Καύνιος ἔρως für ein solches inzestuöses Verhältnis. Zur Genese des Mythos und seine verschiedenen Versionen vgl. Bömer (1977), 411-2.
[10] Ähnlich beginnt auch der Mythos des Actaeon mit einer Bewertung der Ereignisse und einer kurzen Zusammenfassung der Problematik, siehe Kapitel 4.1.
[11] Zu Pentheus siehe Kapitel 4.3, zu Cephalus 8.1, zu Midas 5.3 und zu den Kerasten 2.1.

erwartbar); allerdings weiß sie auch nicht, dass sie einen *tragischen Fehler* begeht, wenn sie ihrem Verlangen zu ihrem Bruder nachgibt. Dieses kann sie sich autosuggestiv als besondere Geschwisterliebe zurechtlügen.[12] Zwar verfällt ihre *pietas* immer stärker in *libido*,[13] doch sie kann diese Entwicklung zunächst erfolgreich ignorieren und sich weiterhin nur als sehr liebende Schwester sehen, wiewohl sie es zunehmend vorzieht, von ihrem Bruder nicht als Schwester, sondern mit ihrem Vornamen gerufen zu werden (9.467).

Zumindest kann sie das in wachem Zustand (*uigilans*, 9.469) – doch sobald sie einschläft, *saepe uidet quod amat: uisa est quoque iungere fratri/corpus et erubuit* (9.470-1): Im Traum kann sie sich ihrem Verlangen nach ihrem Bruder nicht erwehren. Dieser Traum ist nun der Anstoß der eigentlichen Handlung, die gleich mit einem ausgedehnten Monolog beginnt, der in seinem ganzen Wesen dramatisch, ja sogar euripideisch ist: „Ovid now gives us her thoughts in a very significant variation of the usual Euripidean ‚auto-*suasoria*'."[14] Denn als der Traum verfliegt, braucht Byblis eine Weile, bis sie sich fängt, um dann ihre Rede an sich selbst zu halten, die ihre *dubia mens* ordnen soll.[15] Diese beginnt sie höchst dramatisch mit dem Ausruf *me miseram!* (9.474) und evoziert damit bereits die Tragödie. In den weiteren Versen rekapituliert sie ihre eigene Situation und wird sich erstmalig ihrer Liebe zu ihrem Bruder bewusst, der sie sich zwar wach nicht hingeben würde, aber im Traum nicht entfliehen kann (9.479-80) – und darüber keineswegs unglücklich ist, denn ihr Erlebnis im Traum hat ihr eben das Vergnügen beschert, dem sie in der Wirklichkeit nicht nachgehen kann. Sie wünscht sich, nicht die Schwester des Caunus zu sein, und kommt dabei auf die Götter zu sprechen, die es

[12] *mendacique diu pietatis fallitur umbra* (9.460). Ihre Handlungen sind somit zugleich von (einer pervertieren Vorstellung von) *pietas* geprägt und stellen aber ein *scelus* (9.506) dar, womit auch Byblis sich den Figuren (wie Agenor, Althaea und Alcmaeon) anschließt, die jeweils *facto pius et sceleratus eodem* sind, vgl. hierzu auch Janan (2009), 60, Anm. 17; und Rosati (2021), 156-9.

[13] Classen (1981), 168, stellt zu *paulatim declinat amor* (9.461) korrekt fest: „Denn declinat heißt sicher nicht <läßt nach>, auch nicht <neigt sich hin (zum Bruder)>, sondern <wendet sich ab vom rechten Maß> (d.h. von der natürlichen geschwisterlichen Liebe)." Classen vergleicht in seinem Aufsatz den Liebeskummer der Byblis mit dem der Dido aus Verg. *Aen.* 4, der selbst inhärent tragisch gestaltet ist, vgl. Hardie (2019), 337, und Panoussi (2009), 45-55; 133-7; 182-97.

[14] Otis (1966), 218. Ovid macht regelmäßigen Gebrauch rhetorisch raffinierter Reden, v.a. der Suasorien (vgl. Kapitel 3.1 und 5.1 sowie *passim* in Kapitel 6). Zur Rhetorik Ovids in diesem Zusammenhang vgl. auch Classen (1981), 177. Eine sehr ausführliche rhetorische Besprechung des ersten Monologs der Byblis gibt Auhagen (1999), 144-51. Vgl. Kapitel 6, Anm. 11.

[15] Hierin, so Classen (1981), 169, übertrifft Ovids Gestaltung der Byblis gewissermaßen die der vergilischen Dido, denn „Vergil nahm die Schwester Anna zu Hilfe, um die <dubia mens> der Dido zu beeinflussen und den <pudor> zu überwinden. Ovid führt die <dubia mens> der Byblis selbst vor, er läßt sie […] die Schranken des pudor abtasten und schließlich durchbrechen."

ihrer Meinung nach in dieser Hinsicht besser hätten[16] – sie könnten nämlich ihre eigenen Geschwister heiraten: Saturn, Oceanus und Iuppiter hätten das ausnahmslos getan (9.497-9). In dieser Überlegung wird Byblis sich aber sogleich ihrer eigenen Hybris inne, als Mensch die Rechte der Götter zu beneiden, und wünscht sich daher zu sterben, da sie sich mit Caunus nicht verbinden kann: Denn selbst wenn *sie* dazu bereit wäre, *scelus esse uidebitur illi* (9.506). Insgesamt aber haben diese Argumentationen ihr manifestes Vorbild in der Rede der Amme an Phaidra in Eur. *HS* 433-81, deren zentrales Argument ebenso in einem Verweis auf die Liebschaften der Götter besteht (451-8).[17]

An dieser Stelle hat Byblis aber plötzlich einen Einfall, dass es doch auch ein Beispiel gibt, das es ihr als Präzedenzfall erlauben könnte, ihren Bruder zum Gatten zu nehmen, denn so hätten es auch die Kinder des Aeolus gemacht:

At non Aeolidae thalamos timuere sororum!
unde sed hos noui? cur haec exempla paraui?
quo feror? obscenae procul hinc discedite flammae
nec nisi fas est germanae frater ametur! (Ov. *Met.* 9.507-10)

Doch scheuten die Söhne des Aeolus die Gemächer ihrer Schwestern nicht!
Doch woher kenne ich die? Wieso habe ich diese als Beispiele genommen?
Wie geschieht mir? Fort mit dir, verruchte Liebesglut, und der Bruder
werde nur so geliebt, wie es der Schwester von Natur aus erlaubt ist!

Byblis' Bezug auf die Aeoliden dient ihr zwar kurzfristig als Rechtfertigung für ihr Verlangen nach ihrem Bruder, doch verwirft sie diesen Gedanken augenblicklich und fragt sich: *unde sed hos noui? cur haec exempla paraui?* Hierin nun zeigt sich eine besondere intertextuelle Fußnote: Zurecht fragt sich Byblis, woher sie die Aeoliden überhaupt kennen sollte – die diegetische Byblis hat ja keinerlei Bezug zu diesen und im Gegensatz zu Saturn, Oceanus und Iuppiter stellen diese auch keine allgegenwärtigen Gottheiten dar. Doch auch die intertextuell informierte Byblis ist sich nicht sicher, *aus welcher Version* sie die Aeoliden kennt: In der älteren, bei Homer (Hom. *Od.* 10.5-12) überlieferten Variante sind die sechs Söhne des Aiolos

[16] Der Ausruf *di melius!* (9.497), der eigentlich elliptisch dafür steht, dass die Götter sie besser vor ihren Gedanken bewahren sollten, wird hier zugleich zur Überlegung, dass die Götter in dieser Hinsicht besser leben würden, vgl. Auhagen (1999), 147.
[17] Vgl. Bömer (1977), 248-9, der eine detaillierte Aufschlüsselung der Parallelstellen bietet.

glücklich und rechtens mit ihren sechs Schwestern verheiratet und würden somit ein rechtfertigendes Beispiel für die Absichten der Byblis bieten. Doch in der jüngeren, von Euripides in seinem *Aiolos* erstmals[18] eingeführten Version entsteht ein Liebesverhältnis zwischen den Aeoliden Kanake und Makareus, das allerdings von letzterem ausgeht (und es ist unklar, ob sie seine Liebe überhaupt erwidert), der daraufhin versucht, seinen Vater Aiolos davon zu überzeugen, alle seine Kinder miteinander zu verheiraten, sodass der Verkehr unbemerkt bleibt (denn Kanake ist davon schwanger geworden). Diese Variante der Geschichte hat auch Ovid selbst in *Her.* 11 aufgegriffen[19] und sie ist im Gegensatz zur homerischen Variante eigentlich ein abschreckendes Beispiel für Byblis, denn sie endet im Selbstmord des Geschwisterpaares – und auch wenn sie selbst hofft, wenigstens im Tod von ihrem Bruder geküsst zu werden (9.503-4), so kann der Tod ihres Bruders nicht in ihrem Interesse liegen. Insofern ist ihre Frage *unde sed hos noui?* ein gewitztes intertextuelles Spiel, das die Dichotomie zwischen Epos und Tragödie unterstreicht, und damit auch die anschließende Frage *cur haec exempla paraui?* aufwirft: Kannte sie die Figuren aus dem Epos, dann hat sie die *exempla* als Unterstützung herangezogen; kannte sie sie aber aus der Tragödie, dann ist ihr Zweck die Abschreckung. Genau entscheiden lässt sich das allerdings nicht, denn sie führt das Beispiel zwar ein, als sie gerade ihr Vorhaben zu rechtfertigen trachtet (das spräche für die homerische Variante), wird allerdings gerade dadurch umgestimmt, ihrem Verlangen doch Einhalt zu gebieten (das spricht für die euripideische Variante).[20]

Zuletzt aber entscheidet sie sich – endlich in *imitatio* der Phaedra aus *Her.* 4.9-10 – ihrem Bruder einen Brief zu schreiben und ihm so ihre Liebe zu gestehen, denn *coget amor, potero! uel, si pudor ora tenebit/littera celatos arcana fatebitur ignes* (9.515-6).[21] Hier nun ergibt sie sich letztlich zum einen der Dichotomie zwischen *amor* und *pudor* vollständig, zum anderen aber folgt sie dem literarischen Vorbild der Phaedra aus Ov. *Her.* 4, nachdem sie zuvor bereits

[18] Vgl. Wright (2019), 145, der die Empörung beschreibt, die die neue Variante des Mythos bei Euripides ausgelöst haben dürfte.

[19] Zur dramatischen Gestaltung von *Her.* 11 und einer entsprechenden Rekonstruktion der Handlung von Eur. *Aiolos*, vgl. den Beitrag von Williams (1992) sowie den von Casanova-Robin (2009), die einige aristotelische Tragödienmerkmale in *Her.* 11 findet (57-9) und auch auf Byblis bezieht (63-6).

[20] Bei Kenney (2024c), 269, wird diese Ambiguität nicht erkannt: „she knows her Homer and the Hellenistic poets […] but not her Euripides and Ovid." Wenn sie aber diese nicht gekannt hätte, hätte der Gedanke an die Aeoliden sie nicht umstimmen können. Es geht an dieser Stelle präzise darum, dass Byblis *beide* Versionen kennt (die epische und die tragische) und gerade *darin* ihre Zerrissenheit besteht – wobei sie natürlich diegetisch tatsächlich keine von beiden kennen kann.

[21] Dies allerdings nicht, ohne sich zuvor noch einmal in einer weiteren intertextuellen Anspielung zu wünschen, die Liebe ginge von Caunus aus, womit sie sich selbst in ihre hellenistische Version wünscht (bzw. in die Position der Kanake in Eur. *Aiolos*), vgl. an dieser Stelle korrekt Kenney (2024c), 269.

die Argumentation aus Eur. *HS* 433-81 für sich wiederverwertet hat – anders als die Phaidra des Euripides, die am Ende beschließt, Hippolytos ihre Liebe gerade *nicht* zu gestehen und auch ihrer Amme verbietet, das zu tun (die diesen Wunsch aber ignoriert), wählt die Phaedra des Ovid als Mittel stattdessen einen Brief. Bei Byblis werden nun beide Varianten miteinander kombiniert: Zunächst schreibt sie einen Brief, in welchem sie ihrem Bruder ihre Liebe gesteht – dann aber lässt sie diesen durch einen Boten an Caunus überbringen und wird dadurch zur Melange beider Phaidra/Phaedra-Figuren. Doch nicht nur Ovids Rezeption der Phaedra in *Her.* 4 spielt hier eine Rolle, auch das Vorbild von Canace und Macareus, das er in *Her.* 11 aufgegriffen hat, schlägt sich im Verfassen des Briefes nieder: Während nämlich Byblis ihren Brief konzipiert und dabei immer wieder das bereits Geschriebene verwirft, zeichnet Ovid ihr Bild so, dass *dextra tenet ferrum, uacuam tenet altera ceram* (9.522). Canace hingegen weist ihren Bruder *in* ihrem bereits verfassten Brief auf ihre Situation zwischen Hoffnung und Selbstmord mit den Worten *dextra tenet calamum, strictum tenet altera ferrum* (*Her.* 11.3) hin. Das *ferrum*, das für Canace die tödliche Klinge ist, ist für Byblis der Schreibgriffel und steht in ihrem Vers auch an der Stelle, an der sich der *calamus* der Canace befindet – eine elegante und ominöse intertextuelle Anspielung, die den Griffel für Byblis als ebenso tödlich wie das Schwert für Canace qualifiziert.[22]

Nach dem kurzen narratorialen Einschub, in dem Byblis' unstete Versuche, die richtigen Worte für den Brief zu finden präsentiert werden, lässt Ovid anschließend den Briefinhalt wieder *ad litteram*, als gleichsam als Monolog der Byblis folgen. Die Grußzeile, in der sie sich zunächst *soror* nennen wollte, das dann aber wieder verworfen hat, ist dabei in besonderem Maße noch als Fortführung ihres Haderns mit der korrekten Formulierung konzipiert, denn sie beschreibt ausführlich (aber wirr), warum sie ihre Identität eigentlich nicht nennen will, nur um sie letztlich doch zu nennen (9.533): Die anfängliche Grußzeile *quam, nisi tu dederis, non est habitura salutem* (9.530) wird von Ovid erneut in *imitatio sui* aus den Anfangsversen von *Her.* 11.1 (*Aeolis Aeolidae quam non habet ipsa salutem*) und *Her.* 4.1 (*quam, nisi tu dederis, caritura est ipsa salutem*) zusammengesetzt, um Byblis als die Vereinigung von Phaedra und

[22] Vgl. hierzu die Ausführungen bei Kenney (2024c), 271; Wheeler (1999), 54; und Bömer (1977), 435-6. Besonders eingehend bespricht Curley (2013), 59-94, das „epistolary theater" in Ov. *Her.* und widmet sich bes. 84-94 Byblis und ihrem Bezug zu *Her.* 11 (die vorliegende Parallelstelle wird 87-8 besprochen). In umgekehrter Deutung hält Byblis in der anderen Hand das Wachstäfelchen, in der Canace die Klinge hält: Der Brief übernimmt die Rolle des Schwertes und damit der verderbenbringenden Waffe.

Canace und damit Übersteigerung beider zu qualifizieren.[23] In den weiteren Versen erklärt Byblis ihrem Bruder zunächst ausführlich, wie lange sie versucht habe, sich ihren Gefühlen zu widersetzen, ehe sie *infelix* (9.544) die Aussichtslosigkeit dieses Unterfangens eingesehen und sich ihrer Begierde geschlagen gegeben habe.[24] Die Selbstbezeichnung *infelix* zu Beginn der eigentlichen Handlung evoziert dabei ein Echo der Deianeira aus Soph. *Trach.* 4-5, die damit das *dictum Solonis* verwirft, da sie davon überzeugt ist, ohnehin bereits zu wissen, dass ihr Leben unglücklich sei – damit allerdings in tragischer Ironie verkennt, wie viel unglücklicher es vor ihrem Tod noch werden wird, und somit dem *dictum* selbst die ironische Note verleiht, dass man nicht nur niemanden vor seinem Tod glücklich preisen, sondern auch nicht unglücklich nennen sollte.[25]

Byblis fährt in einer erneuten Suasorie – diesmal an ihren Bruder – mit dem Versuch fort, diesen nicht unbedingt von der moralischen Richtigkeit des Inzests zu überzeugen, dafür aber dessen moralische Verwerflichkeit in Zweifel zu ziehen, da ja die Dialektik von Richtig und Falsch ohnehin arbiträr und konstant Gegenstand von Untersuchungen sei (9.551-5a). In der Formulierung *quid liceat, nescimus adhuc, et cuncta licere/credimus* imitiert sie die infame Argumentation des Makareus aus Eur. *Aiolos* (*TrGF* 5 F19), die als eines der wenigen Fragmente dieser Tragödie erhalten geblieben ist: τί δ αἰσχρόν, ἢν μὴ τοῖσι χρωμένοις δοκῇ;[26] Somit entschuldigt Byblis a priori ihr verwerfliches Handeln mit ihrer Unwissenheit und argumentiert sogar, sie könne dieses Wissen gar nicht besitzen, da es ja nicht greifbar sei. Ihre dahingehende Überlegung, die gleichsam jede Moral über Bord wirft, gipfelt in einem Aufruf, der geradezu ein Paradebeispiel der Hybris ist: *sequimur magnorum exempla deorum* (9.555b) rezipiert ihre vorherigen Überlegungen der „Auto-Suasorie“, die sie von der Amme aus Eur. *HS* 451-61

[23] Vgl. Kenney (2024c), 272, und Curley (2013), 90-2; beide weisen allerdings nur auf *Her.* 4 hin und lassen die Parallele zu *Her.* 11 weg. Die Übersteigerung der Tragödie von Phaedra ist für Byblis aber nur möglich, wenn sie zugleich eine *altera Canace* ist, denn dann tritt zur verbotenen Liebesglut auch noch *tatsächlicher* Inzest hinzu.
[24] Parallelstellen aus Soph. *Ant.* und Eur. *Med.* zur Aussichtslosigkeit des Widerstandes listet Kenney (2024c), 273.
[25] Ähnlich auch das Verhalten des Alcmon in Ov. *Met.* 14.488, der sich bereits im vollendeten Unglück sieht und damit Venus herausfordert, was zu seiner Verwandlung in deren Folge auch der aller anderen Gefährten des Diomedes führt. Vgl. zu diesen auch Kapitel 3, Anm. 50. Ausführlich zum *dictum Solonis* siehe Kapitel 2.3 und die Einleitung zu Kapitel 4.
[26] Vor dem Hintergrund dieser Parallelstelle, die ein allgemeines Moralkonzept in Frage stellt, halte ich auch das Verständnis von Kenney (2024c), 275, von 9.554-5 nicht für korrekt: *nescimus adhuc* bezieht sich nicht darauf, dass Byblis und Caunus aufgrund ihres geringen Alters Richtig und Falsch nicht unterscheiden können, sondern viel allgemeiner darauf, dass „wir als Menschen“ immer noch keine endgültige und objektive Definition dieser Kategorien haben. Es ist wahrscheinlich, dass Ovid diese Stelle gekannt hat, da sie als Fragment bei mehreren Autoren überliefert ist (vgl. Wright (2019), 146) und daher wohl als Gnome allgemeine Bekanntheit besessen haben dürfte. Richtig in diesem Zusammenhang Bömer (1977), 442-4, der auf Byblis' rhetorische Sprechtopik verweist – allerdings trotzdem das Motiv des *turpe senilis amor* anklingen lässt (dem ich mich anschließen kann).

übernommen, damals aber noch als frevlerisch verworfen hat.[27] In der weiteren Argumentation, alles würde für die beiden einfach sein, solange sie einander nur liebten (5.556-61), imitiert Byblis erneut Ovids Phaedra, die gegenüber Hippolytus vergleichbar argumentiert (*Her.* 4.137-46). Den Abschluss des Briefes bildet die Bitte, sich ihrer Liebe zu erbarmen, gemischt mit der impliziten Drohung, widrigenfalls als Grund für ihren Tod in ihrem etwaigen Epitaph aufzuscheinen[28] – eine brisante Andeutung, da Hippolytos in Eur. *HS* 856-90 in Phaidras Brief an Theseus als Grund für ihren Tod genannt wird, der zugleich das letzte schriftliche Zeugnis Phaidras ist.

Anschließend versiegelt sie den Brief, der ominös vom Erzähler als *sua crimina* (9.566) bezeichnet wird, mit einer *gemma*, die sie mit ihren eigenen Tränen genetzt hat.[29] Dann übergibt sie ihn einem Boten, den sie damit zu Caunus schickt. Das schlechte Omen, dass die Schrifttäfelchen bei der Übergabe zu Boden fallen, ignoriert sie dabei wohlweislich, obgleich es sie beunruhigt (9.571-2). Der Bote bringt den Brief zu Caunus, der nur einen Teil davon liest, allerdings darüber so in Zorn gerät (*subita […] ira*, 9.574), dass er nicht nur das Täfelchen von sich schleudert, sondern auch dem Boten selbst Gewalt und sogar den Tod androht, was eine typische Reaktion auf einen unglücklichen Botenbericht der Tragödie ist.[30] Eine ähnliche zeigt auch Herakles in Soph. *Trach.*, der Lichas als Überbringer des gesalbten Mantels gleichsam als dessen Urheber tötet. Ebenso bezeichnet Heracles denselben auch in Ov. *Met.* 9.214 als *necis auctor,* was Caunus an dieser Stelle mit der Bezeichnung *uetitae sceleratae libidinis auctor* (9.577)[31] wiederholt und damit den Vorschlag des Inzests – wie korrekt von Byblis vermutet

[27] Die Annahme, dass sie das aus Verzweiflung tut, wie bei Kenney (2024c), 275, zu lesen ist, halte ich nicht für geboten: Sich die Götter zum Beispiel nehmen zu können und weder Vater noch Schande noch die Angst selbst fürchten zu müssen (vgl. die folgenden Verse) ergibt sich als logische Konsequenz, wenn man ohnehin jede Unterscheidung von Richtig und Falsch aufgibt, wie Byblis es hier tut. Die Bezeichnung des Vaters als *durus* ist eine Vorverurteilung des Miletus, vgl. Bömer (1977), 444. Byblis kann diese nur vornehmen, wenn sie den Aiolos aus Euripides' gleichnamigem Stück kennt, der als *pater durus* Kanake zum Selbstmord zwingt, vgl. Williams (1992), 203-4.

[28] Mit dieser imitiert sie wiederum Phyllis aus *Her.* 2.145-8, wozu Knox (1995), 139, kommentiert: „To provide a version of one's own epitaph is a characteristic topos of elegy." Die elegische Note einer Liebeswerbung, zumal bei einem *tenerorum lusor amorum* wie Ovid, ist ohnehin offenkundig. Classen (1981), 174, Anm. 56, weist darauf hin, dass auch Dido ihre Rede (4.29) mit *sepulchro* beendet.

[29] Von Albrecht (1963), 144, bemerkt hierzu: „Ovid tut bezüglich des ἐλεεινόν für unseren Geschmack des Guten fast zuviel [sic]." Galinsky (1975), 20, noch härter: „[…] Ovid dispels whatever involvement the reader may have developed by now with the girl's plight by informing us why she had to dampen her signet ring with tears." In der Tat verleiht diese ins Kitschige reichende Rührseligkeit der Szene fast eine unfreiwillige (und deplatzierte) Komik. Classen (1981), 175, Anm. 58, hingegen verteidigt Ovid gegen von Albrecht und Galinsky, denn es handle sich um einen „Topos, dem Ovid hier eine neue Wendung gibt."

[30] Soph. *Ant.* 278: στέργει γὰρ οὐδεὶς ἄγγελον κακῶν ἐπῶν.

[31] Tatsächlich ähnelt der Bote hier dem Lichas auch noch insofern, als beide einen vermeintlichen Liebesbeweis überbringen, der sich allerdings als fatal herausstellen sollte. Bei *auctor* kann Ovids Publikum zugleich auch an

(vgl. *scelus esse uidebitur illi*, 9.506) – als *scelus* sieht. Die Benennung als *auctor* ist im Falle des Boten von Caunus falsch (und nur vor dem Topos des in der Tragödie allgemein unbeliebten Überbringers schlechter Kunde verständlich, vgl. Anm. 30), denn dieser war nur der Vermittler der Nachricht: Er imitiert in diesem Verhalten allerdings Hippolytos aus Eur. *HS* 589, der die Amme der Phaidra τὴν κακῶν προμνήστριαν nennt[32] – und diese war tatsächlich in eigener Sache bei ihm und hat sich damit sogar Phaidras ausdrücklichem Wunsch widersetzt. Der Bote flieht jedenfalls vor den Drohungen des Caunus und berichtet Byblis davon, die dadurch zunächst kurz die Hoffnung verliert, doch *mens tamen ut rediit, pariter rediere furores* (9.583). Sie geht erneut in die Offensive und rationalisiert ihren Misserfolg erneut in einem Monolog, wobei „eine besondere inhaltliche Pointe [darin] liegt […], daß sie diese Gründe auf rationaler Ebene untersucht, aber nicht versteht, daß ihre Denkweise bereits im Ansatz völlig unrealistisch ist; in grotesker Selbsttäuschung kommt sie nicht auf die Idee, nach Caunus' eigentlichen Vorbehalten zu fragen."[33]

Byblis sieht den Misserfolg ihres Unterfangens nicht etwa in dessen völligem Wahnwitz (so weit hat sie sich offensichtlich bereits selbst vom Argument der kompletten Aufhebung menschlicher und göttlicher Moral überzeugt), sondern – soweit ist sie noch rational – in der Überstürzung des Liebesgeständnisses, das besser vorsichtig erprobt gehört hätte. Dann aber geht sie dazu über, die Art der Vermittlung für den ausbleibenden Erfolg verantwortlich zu machen, womit sie gewissermaßen metaliterarisch über die psychagogische Wirkung des Dramas reflektiert: *et tamen ipsa loqui, nec me committere cerae/debueram, praesensque meos aperire furores* (9.601-2). Hätte sie Caunus ihre Liebe leibhaftig vorspielen können, hätte er sich wohl umstimmen lassen, denn dann *uidisset lacrimas, uultum uidisset amantis* (9.603), womit sie gleichsam Hor. *AP* 101-2 rezipiert: *ita flentibus adflent/humani uultus*.[34] Die Überbringung der Botschaft als lediglich geschriebener Text habe bei Caunus nicht die richtigen Emotionen hervorrufen können, ja, dieser habe gar nicht den richtigen Umfang

Byblis als Briefschreiberin (und eigentlichen *auctor*) denken, die sich von den Texten anderer *auctores* beeinflussen lassen hat.

[32] Die eigentliche Reaktion des Hippolytos folgt erst ab 681, wie auch bei Kenney (2024c), 278, korrekt vermerkt: Die Bezeichnung der Amme gibt zuvor Phaidra selbst wieder, die sie vom schreienden Hippolytos vernommen hat und die auch starke Ähnlichkeiten zum *uetitae sceleratae libidinis auctor* hat.

[33] Auhagen (1999), 151.

[34] Das ostentativ-schauspielerische Weinen, um Mitleid zu heischen, findet sich auch schon bei Iason und Tereus, vgl. dazu die Ausführungen in Kapitel 6.1.1 und 6.2. Ihre Zurückweisung des Briefes als erfolglosem Mittel lässt sich dabei auch so interpretieren, dass sie die falsche euripideische Phaidra als *exemplum* gewählt hat, nämlich die aus Eur. *HS* – die Phaidra aus dem (vermutlich älteren) *HK* bedurfte dieses Mittels nicht. Zur Dichotomie der beiden Versionen s.u. in Kapitel 7.3.

gehabt: *plura loqui poteram, quam quae cepere tabellae* (9.604). Diese Behauptung rezipiert zum einen den narratorialen Kommentar am Ende des Briefes (*plena reliquit/cera manum*, 9.564), zum anderen aber unterstreicht sie die „Vorrangstellung" der dramatischen Aufführung: Mehr noch als ein Text auffassen kann, kann die dramatische Darbietung leisten.[35] Entsprechend sucht sie auch die Schuld beim Boten, der ihres Erachtens wohl kein ausreichendes Bühnentalent für die korrekte Darbietung der Bitte hatte: *non adiit apte, nec legit idonea, credo* (9.611), was das Publikum als inkorrekt entlarven kann, das ja weiß, dass der Bote keine Schuld am Misserfolg trägt (9.574).[36] Ihre völlig wahnwitzigen Argumente beschließt Byblis mit einem knappen *haec nocuere mihi* (9.613) und lässt darauf ein Simile folgen, das zuvor bereits Medea (7.32-3) und Scylla (8.119-25) in ähnlicher Weise gebraucht haben.[37] Sie beschließt daraufhin, ihr einmal begonnenes Werk, das sich nun nicht mehr umkehren lässt, beharrlich zu verfolgen, wobei sich in ihren abschließenden Versen aber erneut ihr eigentlich doch noch vorhandenes Unrechtsbewusstsein zeigt:

denique iam nequeo nil commisisse nefandum.
[…], non possum innoxia dici.
quod superest, multum est in uota, in crimina paruum. (Ov. *Met.* 9.626-9)

Schließlich kann ich nun nicht mehr kein Verbrechen begangen haben.
[…] ich kann nicht unschuldig genannt werden.
Was bleibt, bedeutet viel für meine Wünsche, wenig für die Vorwürfe.

Byblis sitzt gewissermaßen einem eskalierenden Commitment[38] auf und meint, bereits zu viel investiert zu haben, um noch umkehren zu können: Dass es sich dabei um eine kognitive Verzerrung handelt, erkennt auch der Erzähler, der ihr Handeln mit *incertae tanta est discordia*

[35] Damit befände sich Byblis auch einigermaßen im Akkord mit dem letzten Kapitel von Arist. *Poet.* (bes. 1462b12-15), allerdings könnte man ihr – wie Kenney (2024c), 269, ihr den Vorwurf macht, ihren Euripides und Ovid nicht zu kennen – hier vorwerfen, ihren Aristoteles nicht genau *genug* zu kennen, denn gemäß Arist. *Poet.* 1450b15-9 muss die Tragödie ihre Wirkung auch ohne die *Opsis* entfalten können (wenngleich diese der Wirkung hilft). Vgl. meine Ausführungen zur Psychagogie des Dramas in 1.2.2.(b).
[36] Diese Vermutung der Byblis wiederholt Ovid auch selbst in *Tr.* 2.77-80, als er spekuliert, ein *ferus […] hostis* habe Augustus falsch aus seiner *Ars amatoria* vorgelesen, was zur Relegation geführt habe, vgl. dazu Ingleheart (2010), 107-10.
[37] Zu Medea und Scylla siehe Kapitel 6.1 und 6.3. Bei Kenney (2024c), 281, werden zudem noch Parallelen zu Ariadne und Dido gezogen. Auf letztere verweist auch Classen (1981), 176, besonders in der Reiteration der Bezeichnung *infelix* (9.632) im direkten Anschluss an ihren letzten Monolog.
[38] Vgl. Staw/Ross (1987).

mentis kommentiert (9.630)[39] und sie letzten Endes auch „objektiv“ als *infelix* (9.632) bezeichnet: Hat sie sich zuvor nur selbst so gesehen, so ist sie durch den Vollzug ihres *crimen* auch aus narratorialer Perspektive *infelix* geworden, da sie ihre unablässigen Annäherungsversuche an Caunus in einer Weise übertreibt (*modumque/exit*, 9.631-2; *mox ubi finis abest*, 9.633), dass dieser schließlich genötigt ist, seine Heimat zu verlassen und im Exil eine neue Stadt zu gründen.

Daraufhin verliert Byblis endgültig den Verstand, greift zu exzessiven Trauergesten (*a pectore uestem/diripuit planxitque suos furibunda lacertos*, 9.637) und verlässt ihre Heimat, um Caunus zu suchen. In diesem Wahn wird sie mit rasenden Bacchantinnen verglichen, was den theatralischen Charakter der Szenerie noch stärker unterstreicht.[40] Schließlich hat ihre Suche ein Ende, als sie entkräftet im Land der Leleger zusammenbricht und *muta iacet* (9.655). Dort bleibt sie schließlich liegen und zerfließt langsam in ihre eigenen Tränen und verwandelt sich so in eine Quelle: Wie bereits bei Niobe fehlt hier das Eingreifen einer Gottheit, um die Metamorphose herbeizuführen. Byblis hat sich zunächst aus einer Akrasia heraus (*non fassurae, nisi cogeret ultimus ardor*, 9.562) dazu bringen lassen, den Fehler zu begehen, ihrem Bruder ihre Liebe zu gestehen, worin sich ihr *crimen* zeigt:[41] Sie hat mit Wissen und Vorsatz gehandelt, obwohl ihr rational bewusst gewesen ist, dass ihr Handeln schlecht wäre, womit sie der Überlegung der Phaidra aus Eur. *HS* folgt, die der Reflexion über die beiden Formen der αἰδώς unmittelbar vorangeht:

τὰ χρήστ’ ἐπιστάμεσθα καὶ γιγνώσκομεν,
οὐκ ἐκπονοῦμεν δ’, οἱ μὲν ἀργίας ὕπο,
οἱ δ’ ἡδονὴν προθέντες ἀντὶ τοῦ καλοῦ (Eur. *HS* 380-2)

Wir verstehen das Gute und erkennen es,
doch setzen es nicht um, teils aus Trägheit,
teils, weil wir dem Rechten das Vergnügen vorziehen.

[39] Dieser Kommentar bindet Byblis eng an Myrrha, von der es später auch *tanta est discordia mentis* (10.445) heißen wird, vgl. Kenney (2024c), 282. Zu Myrrha und ihrer Verbindung zu Byblis bzw. Phaedra siehe gleich das nächste Kapitel 7.2.
[40] Vgl. Gildenhard/Zissos (1999), 174-6 zu den theatralischen Elementen in der Ino-Episode, für die der gleichsam bacchantische *furor* entscheidend ist. Ähnlich dazu auch die Theatralik des Auszugs der Procne, siehe Kapitel 6.2.
[41] Zum *scelus* kommt es nur durch den Widerstand des Caunus nicht – der Vorschlag der inzestuösen Verbindung reicht, um tadelnswert zu sein, wirklich verbrecherisch wäre aber erst der Vollzug.

Byblis hatte zunächst durchaus verstanden, wie sie korrekt handeln könnte, hat sich aber durch den besonderen Umstand ihres *amor* (9.515) davon abbringen lassen,[42] sodass sich dieser zum *ardor* (9.562) und später zum *furor* (9.583) entwickelt, und sie darüber letzten Endes völlig den Verstand verliert. Und obwohl sie bereits ihren anfänglichen Zustand als *infelix* (9.544) gesehen hat, ist sie am Ende tatsächlich *infelix* (9.632) und gerät in so schweres Leid (sc. Pathos), dass sie verstummt und ganz von selbst in ihre eigenen Tränen zerfließt.[43]

7.2. Myrrha

An die Episode der Byblis schließt Ovid die Iphis-Geschichte an,[44] auf die er den Mythos von Orpheus und Eurydice folgen lässt. Nach dem Tod Eurydices und seinem Scheitern, diese aus der Unterwelt wieder zurückzubringen, begibt sich Orpheus nach Thrakien und singt ein langes Lied, das mehrere Geschichten umfasst und den Rest des zehnten Buches der *Met.* einnimmt. In diesem Lied erzählt Orpheus unter anderem den Mythos von Pygmalion, der damit endet, dass dessen von ihm selbst geformte Statue durch ein Wunder der Venus zu einem Menschen wird und Pygmalion, der sich in diese verliebt hatte, mit ihr eine Tochter namens Paphos zeugen kann, von der auch die Insel ihren Namen habe.

Dieselbe Paphos ist nun die Mutter des Cinyras, des Vaters der Myrrha, und Ovid lässt die Episode bereits mit einem deutlichen tragischen Marker beginnen: Denn *inter felices Cinyras potuisset haberi*, allerdings nur *si sine prole fuisset* (10.298-9). Hier wird bereits zu Beginn der tragische Ausgang der Geschichte vorweggenommen und das in einer Formulierung, die deutlich an ähnliche Schicksale im thebanischen Zyklus erinnert, so bspw. an Narcissus, der lange und glücklich hätte leben können, *si se non nouerit* (3.348); Niobe, die *felicissima matrum/dicta foret, si non sibi uisa fuisset* (6.155-6); oder auch schon Cadmus

[42] Vgl. die Ausführungen von Schmitt (2008), 438, der Medea für einen solchen Fall als Beispiel heranzieht. Allgemeiner spricht Vinje (2021), 599, vom „temper", das das rationale Wissen überdeckt. Vgl. meine Ausführungen zur Handlungsweise in der Tragödie in Kapitel 1.1.4.d, bes. Anm. 118.

[43] Classen (1981), 178, urteilt zur Darstellung der Byblis bei Ovid generell, dass es diesem „die traditionellen Grenzen der literarischen Genera verwischend" gelinge, im Gegensatz zu Vergil, der beim „Hörer weniger Mitgefühl als […] Schaudern weckt", „den Hörer unmittelbar mitempfinden" zu lassen und somit zum Schaudern auch noch das Mitgefühl zu wecken – womit ihm das ἔργον der Tragödie gelingt, beim Publikum Eleos und Phobos zu erregen.

[44] Die Episode der Wandlung von Iphis stellt gewissermaßen eine „Vollendung" der Io-Episode dar, vgl. Enzlberger (2025).

(*poteris iam, Cadme, uideri/exilio felix*, 3.131-2).[45] Cinyras jedenfalls bleibt zu seinem Unglück eben nicht *sine prole*, sondern wird Vater der Myrrha, die ein inzestuöses Verhältnis zu ihm suchen wird:[46] In diesem Bestreben ähnelt sie der Byblis und – u.a. da sie im Gegensatz zu dieser in ihrem Unterfangen (zumindest zeitweilig) erfolgreich ist – wird daher gelegentlich als eine Art der „Vollendung" dieser Episode betrachtet.[47] Im Zentrum der Episode von Myrrha steht – deutlich stärker als bei allen anderen tragisch gestalteten Narrativen – vor allem die moralische Bewertung ihrer Tat: Schon eingangs gratuliert der interne Erzähler Orpheus Thrakien zu dessen großer geografischer (und davon abgeleitet wohl auch moralischer) Distanz von *regionibus illis/quae tantum genuere nefas* (10.306-7). Ebenso leugne Cupido, etwas mit Myrrhas Liebe zu Cinyras zu tun zu haben, *facesque suas a crimine uindicat isto* (10.312). Stattdessen sei eine der Furien für diese verantwortlich,[48] denn *scelus est odisse parentem* (10.314), jedoch *hic amor est odio maius scelus* (10.315): In einem kurzen Abschnitt wird Myrrhas Liebe bzw. die daraus erwachsende Tat als *nefas*, *crimen* und schließlich *scelus* bezeichnet. Diese Beurteilung setzt sich im Weiteren auch in Myrrhas eigener Bewertung fort, denn obwohl sie viele Brautwerber hat, verschmäht sie aufgrund ihres *foedus amor* (10.319) alle von diesen und erwägt angesichts ihrer Situation in einem Monolog ihre Optionen, der nun „der Gipfel in einer Reihe der Monologe [ist], die eine extreme Liebesbeziehung

[45] Auf letzteren wird auch bei Reed (2024a), 373, verwiesen. Dort auch ein Hinweis auf ein Wortspiel Ovids mit dem Namen des Cinyras: „Here wordplay between Cinyras' name and ‚wail, lament' evokes an antithesis with *felix* – which in ist literal, botanical sense ironically suggests that he could have been among the ‚happy', if he hadn't been ‚fruitful'." Dort auch ein Verweis auf Ahl (1985), 33, der ebenso bereits auf diese geistreiche Antithese hinweist. Vgl. auch Ziogas (2016), 34-5. Zu Narcissus und Cadmus vgl. Kapitel 4 (besonders die Einleitung und 4.5), zu Niobe vgl. Kapitel 5.1.

[46] Etwas gewagt ist m.E. die Interpretation, die Bömer (1980), 110, u.a. von Fränkel (1945), 105, und Galinsky (1975), 89, übernimmt, nämlich dass der Inzest von Cinyras und Myrrha gleichsam eine Fortsetzung und Umkehrung des Pygmalion-Mythos insofern ist, als dieser sich in seine „geistige Tochter" verliebt und mit ihr die Paphos gezeugt habe. Bömer spricht in diesem Zusammenhang von einem „deutliche[n], aber mit keinem Wort von Ovid angedeutete[n] Gegensatz": Schon die Formulierung mit dem Gebrauch desselben Etymons („deutlich/angedeutet") mutet etwas paradox an und leuchtet nicht unbedingt ein. Aufschlussreich sind in diesem Zusammenhang die Beiträge von Hardie (2002), 186, Anm. 33; und Schmitz (2015), 272-3, bes. Anm. 62, die durchaus auch textliche Parallelen zeigen können. Vgl. Anm. 66 unten.

[47] So u.a. Auhagen (1999), 153-6, die dies vor allem an den Monologen beider Figuren zeigt. Bömer (1980), 115-6, weist darauf hin, dass Byblis zwar im Allgemeinen als eine Art Prototyp für die Geschichte gelten kann, nicht aber für den Einfluss der Amme: Dieser sei möglicherweise aus der *Ciris* übernommen, wobei Ovid dieses Element in seiner Version der Scylla (siehe Kapitel 6.3) ausspart. Die *Ciris* sei neben der *Smyrna* des Helvius Cinna (vgl. Hollis (2007), 29-35) als einer der wesentlichen Vorbildtexte Ovids für die Gestaltung der Myrrha-Episode, jedoch würde man „gut tun, […] dem Dichter die Freiheit zu lassen, sich seine Motive auch anderswo zu suchen und […] sie dann auch noch umzugestalten." Zu möglichen Vorbildtexten ausführlich Reed (2024a), 371-3, sowie Bömer (1980), 110-6.

[48] Ovid hat mit großem Bedacht Venus nicht nur als Verursacherin der Liebe (vgl. Reed (2024a), 376-7), sondern auch als Urheberin der Verwandlung und auch sonst aus der Geschichte verbannt (vgl. Bömer (1980), 114). Dieser Umstand macht die Interpretation eher zweifelhaft, die Myrrha stärker an Pygmalion binden sollte, bei dem ja Venus ganz zentral gewesen ist (siehe Anm. 46, aber auch 66).

behandeln“[49] und sich in seinem Wesen ebenso auf Protagonistinnen bei Euripides zurückführen lässt.[50]

Diesen beginnt Myrrha bereits programmatisch mit einer für euripideische Heroinen typischen Wendung,[51] nämlich *quo mente feror? quid molior?* (10.320), was die Frage *quo feror?* (9.509) der Byblis geradezu wörtlich zitiert, und geht dann direkt in ein Gebet an die Götter über, in dem sie diese sowie ihre eigene *pietas sacrataque iura parentum* (10.321) beschwört, sie von ihrem *nefas* abzuhalten und sich ihrem *scelus* entgegenzustellen: Dieselben Kategorien, die Orpheus bereits als Erzähler an das Narrativ angelegt hat, lässt er auch Myrrha selbst in Figurenrede wiederholen, allerdings mit einer sofortigen Einschränkung: *si tamen hoc scelus est* (10.323).[52] Denn so wie Byblis Inzest in der Götterwelt als völlig normal und erlaubt gesehen hat, beneidet jetzt Myrrha die Tierwelt darum, dass dort die Inzucht keinen Frevel darstelle, was sie sogleich eifrig mit Beispielen zu untermauern sucht (10.324-8). Am Ende des kurzen Katalogs steht eine Seligpreisung in ambiger Position: *felices, quibus ista licent!* (10.324)[53] – denn während es den Tieren erlaubt sei, habe die *humana cura* Gesetze beschlossen, die solche Verbindungen verbieten, allerdings mit einer Ausnahme: Es gebe nämlich *gentes*, die den Inzest nicht nur erlauben, sondern auch standardmäßig praktizieren *et pietas geminato crescit amore* (10.333). Die Seligpreisung kann sich nun entweder abschließend auf die zuvor genannte Tierwelt oder die anschließend bezeichneten *gentes* beziehen: Deren Existenz jedenfalls macht die *malignas leges*, die die *humana cura dedit* (10.329-30), allerdings arbiträr und nicht länger naturgegeben – im Gegenteil: *quod natura*

[49] Auhagen (1999), 153. Laut Auhagen unterscheide er sich von den Monologen der Byblis besonders dadurch, dass er „stark von rationaler Argumentation geprägt“ ist, während Byblis ja zunehmend den Verstand verloren hat, was sich auch in ihrer immer widersinniger erscheinenden Argumentation niederschlägt.

[50] Vgl. Reed (2024a), 378, wo als „Zwischenschritte“ zwischen Euripides und Ovids Myrrha „Virgil’s Dido, Catullus’ Ariadne and Apollonius’ Medea“ genannt werden.

[51] Vgl. Walsh (1990), 8, der exemplarisch Medea heranzieht: „and she asks „What’s the matter with me?“ (1049), trying to honor what she takes to be a higher standard of conduct.“ Deutlicher dagegen Ovids eigene eponyme Heldin seiner *Medea*, die sich nicht mehr rhetorisch fragt *quo mente feror?*, sondern klar ausdrückt *feror huc illuc, uae, plena deo* (vgl. Kapitel 1.3.2) – darin aber denselben Gedanken zum Ausdruck bringt.

[52] So auch Auhagen (1999), 153. Allerdings sieht Auhagen Myrrha von vornherein in einer defensiven Haltung, die sie unter anderem an ihrem *quo mente feror?* festzumachen sucht: „durch das Passiv deutet sie an, dass sie keine Verantwortung für das Kommende trage.“ Diese Argumentation leuchtet wenig ein, denn *feror* ist (vgl. Anm. 51) lediglich topisch und typisch für die Beschreibung der inneren Zerrissenheit euripideischer Heroinen, so auch Ovids eigener explizit tragischer Medea. Diese kann zwar (mit Schmitt (2008), 438) „entschuldigend“ sein, indem sie eine „Schuldunfähigkeit“ (Auhagen verwendet hier einen rechtlichen *terminus technicus*) bedingt – eine generelle Abgabe jeder Verantwortung ergibt sich daraus aber nicht.

[53] Seligpreisungen anderer, um das eigene Leid hervorzuheben, sind typisch für Figuren der Tragödie, so bspw. Hekabe in Eur. *Hec.* 620-1, was auch Ov. *Met.* 13.519-21 rezipiert. Ähnlich auch bei Diomedes, der (14.480), Hekabe imitiert und gleichfalls die vor Troja Gefallenen seligpreist, während er selbst im Sturm ist – und damit auch Aeneas aus Verg. *Aen.*, vgl. Anm 33 im Auftaktkapitel zu Teil II dieser Arbeit.

remittit/inuida iura negant (10.330-1). Darin imitiert Myrrha erneut Byblis, die ja die Allgemeingültigkeit menschlicher Gesetze generell abgelehnt hat, übertrifft sie allerdings noch darin, dass sie nicht nur deren Gültigkeit zurückweist, sondern sie sogar als grundlegend falsch bezeichnet. Erlaube man nun eben den Inzest, würde das die *pietas* zwischen Eltern und Kindern sogar noch verstärken: Auch in dieser Argumentation macht sie noch expliziter, was Byblis nur angedeutet hat; denn während Byblis ihre Liebe zu ihrem Bruder nur unter dem Deckmantel der *pietas* ausleben wollte (*dulcia fraterno sub nomine furta tegemus*, 9.558), sieht Myrrha im Inzest geradezu die Vollendung der *pietas* – die sie anfangs noch beschworen hat, sie von ihrem *nefas* und *scelus* abzuhalten, nun aber sogar mit diesem identifiziert.[54] Diese Gleichsetzung wird noch eine besonders herausragende tragische Ironie befördern, wenn Cinyras aus Sorge um seine Tochter, die alle ihrer vielen Brautwerber zurückweist, Myrrha fragt, welche Art von Ehemann sie gerne hätte, was sie mit *similem tibi* (10.364) beantwortet. Cinyras missversteht (*non intellectam uocem*, 10.365) dies als eine besondere Form der *pietas* – und versteht es damit ironischerweise (im Sinne Myrrhas) korrekt, denn Myrrha sieht in ihren inzestuösen Begierden ja eine ebensolche.[55] Nun ist es aber zu Myrrhas Unglück nicht der Fall, dass dies in ihrem Volk die vorherrschende Meinung ist – eine Erkenntnis, die sie mit dem Tragödienruf *me miseram!* (10.334) quittiert (den sie sich mit Byblis (9.474) teilt). Dann aber besinnt sie sich kurz wieder eines Besseren (*quid in ista reuoluor?*, 10.335) und beschließt, Cinyras dürfe schon geliebt werden, doch nur wie ein Vater – nur um gleich darauf wieder darüber zu klagen, dass genau dieser Umstand (die *proximitas*, 10.340) sie letztlich von ihm fernhält: Sehr ähnlich hierzu auch die Klage von Byblis über die *proximitas*, die sie von ihrem Bruder abhält, und ebenso mit *me miseram!* beginnt (9.474-80).[56] An dieser Stelle benennt Myrrha erstmals ihren *malus ardor* (10.342), der ebenso auch Byblis zugrunde gerichtet hat und fährt dann fort, in Eigenapostrophe rhetorische Fragen zu stellen, die sich aus der Hingabe an das inzestuöse Verhältnis ergäben und die Schwierigkeiten der verwandtschaftlichen Beziehungen benennen – sehr ähnlich zur Konfusion in Soph. *OT* 1403-8, wo Oidipous die Ehe seines Vaters mit seiner Mutter und auch seine eigene mit seiner Mutter verflucht und die sich

[54] Und sich damit ebenso wie Byblis in eine Serie von (tragischen) Figuren einreiht, die *facto pius et sceleratus eodem* sind, denn dadurch würde im Inzest, den sie eingangs noch als *scelus* betrachtet hat, zugleich auch die *pietas* vollendet; vgl. Janan (2009), 60, Anm. 17; und Rosati (2021), 156-9.

[55] Ovid kommentiert dies mit: *pietatis nomine dicto/demisit uultus sceleris sibi conscia uirgo* (10.366-7), womit der Zusammenfalls *facto pius et sceleratus eodem* vollendet ist, vgl. Anm. 54.

[56] Zur „paradoxen Pointe“ in diesem Zusammenhang vgl. die Ausführungen von Auhagen (1999), 154.

daraus ergebenden komplexen Verflechtungen des Stammbaums aufzählt.[57] Schließlich aber richtet Myrrha in einer kompakten Auto-Suasorie die Aufforderung an sich, doch von einer solchen Verbindung abzusehen: *dum corpore non es/passa nefas, animo ne concipe* (10.351-2), womit sie wieder klar die Phaidra aus Eur. *HS.* 317 imitiert: χεῖρες μὲν ἁγναί, φρὴν δ' ἔχει μίασμά τι.[58] Doch hält auch diese nicht lange vor: Letzten Endes ist das einzige, was sie von einem Nachgeben gegenüber ihrem Verlangen abhält, die bloße Unmöglichkeit, da Cinyras dieses nicht teilt; doch wünscht sich Myrrha am Ende ihres Monologs *similis furor esset in illo!* (10.355), womit sie ihren zuvor angesprochenen *ardor* schon an dieser Stelle zum *furor* gesteigert hat.[59]

In der folgenden Nacht ist Myrrha wach und wird von ihrem Dilemma geplagt, das ihr den Schlaf raubt: Dieses expliziert Ovid zunächst mit *quid agat non inuenit* (10.372)[60] und illustriert es anschließend durch das Simile eines Baumstamms, der – fast gefällt – nach jeder Seite umstürzen könnte. Schließlich entscheidet sie sich als „drittem Weg" für den Selbstmord (*mors placet*, 10.378) und imitiert hier bereits den Tod der Phaidra aus Eur. *HS*, indem sie sich erhängen (*Met.* 10.378; *HS* 776-9) will, dabei aber Cinyras auch den Grund für ihren Tod mitteilen möchte (*Met.* 10.380; *HS* 857-9).[61] In diesem Versuch ist sie beinahe erfolgreich, wird

[57] Vgl. Reed (2024a), 382, und Bömer (1980), 131, der dazu kommentiert: „Es freut den Dichter offensichtlich und es gelingt ihm auch, alle möglichen oder doch möglichst viele illegale und legale Verbindungen dieses Bereichs in rhetorisch pointierten und oft so kurzen Formulierungen auszudrücken, daß man einen Teil von ihnen erst nach wiederholtem Lesen durchschaut." Im Weiteren macht sich Bömer dann daran, dem Leser diese Mühe abzunehmen und die verworrenen Beziehungen und Bezeichnungen aufzulösen. Diese Konfusion gemeinsam mit dem Zusammenfall von *pietas* und *scelus* rücken Myrrha in die Nähe der Episode von Tereus, Philomela und Procne, siehe Kapitel 6.2.

[58] So zumindest auch Reed (2024a), 383; davon abweichend dagegen Bömer (1980), 133, der darin „eher ein Thema der Rhetorik und der Philosophie als der Dichtung […], also nicht unbedingt ein[en] Bezug auf Eur. Hipp. 317" erkennen will. Dass das Thema in Rhetorik und Philosophie gegenwärtig gewesen ist, disqualifiziert es allerdings nicht für die Tragödiendichtung, eher das Gegenteil (vgl. Ingleheart (2010), 308). Und da die insgesamte Gestaltung der Episode starke Anleihen bei Eur. *HS* nimmt, müsste es sich schon um einen bemerkenswerten Zufall handeln, wenn hier nur eine allgemeine Referenz auf Rhetorik und Philosophie vorläge.

[59] Auch in der Formulierung *uelle puta* (10.534) rezipiert sie in dem Gedanken, dass ihre eigene Bereitschaft ohnehin nicht genüge, da ja die des Partners erforderlich ist, das *finge placere mihi* (9.506) der Byblis, vgl. Auhagen (1999), 154. Durch die beiden Parallelstellen fallen zudem erneut *pietas* und *scelus* zusammen, denn Myrrha wendet *pius ille* ein, wohingegen Byblis mit *scelus esse uidebitur illi* ihre eigene Bereitschaft entkräftet.

[60] *quid agat* ist bei Ovid häufig zur Beschreibung eines Dilemmas (Bömer (1980), 136, spricht von einer „Frage der Verzweiflung"), so auch bei Phaethon (2.187), Philomela (6.572) und Althaea (8.506), vgl. die Kapitel 3.1, 6.2 und 6.4. Die gleichlautende griechische Frage τί σ' ἐγὼ δράσω stellt auch die Amme der Phaidra bei ihrem ersten Auftreten (Eur. *HS* 177) aus Hilflosigkeit gegenüber Phaidras Schwermut.

[61] An dieser Stelle weiche ich von der Edition von Tarrant ab, der für 10.380 die Lesart *causam te intellige mortis* hat, was Myrrha stärker an Byblis binden würde, die ebenfalls Caunus vorwirft, für ihren Tod verantwortlich zu sein (9.503-4; 547; 563), da ich den Einwand gegen das „minority reading *causam te*", den u.a. Reed (2024a), 386, liefert, begründet finde: „The nurse needs to ask about Myrrha's motivation (388), as she would not if she had heard *causam te* (although 382 *murmura uerborum* suggests that she did not hear Myrrha's exact words)." Bömer (1980), 138, folgt ebenso der Lesung *causamque*, führt jedoch zu einer Alternative überhaupt nichts aus.

jedoch im letzten Moment von ihrer Amme gerettet, die von draußen *murmura uerborum* vernommen und daraus die unmittelbare Gefahr erkannt hat: Sie stürzt herein, sieht den gesamten Aufbau und entreißt Myrrha der Schlinge; dann hat sie Gelegenheit, diese unter Tränen nach dem Grund ihres Selbstmordversuches zu fragen. Doch Myrrha schweigt beharrlich (*muta silet*, 10.389) und rezipiert damit zum einen den Tod der Byblis (*muta iacet*, 9.655), zum anderen aber das Verhalten der Phaidra in Eur. *HS*, die zwar zunächst über ihr Leid klagt, nach dem Grund dafür gefragt jedoch ausgiebig schweigt (οὐ γὰρ ἐννέπειν θέλει, *HS* 271; πάντα γὰρ σιγᾷ τάδε, 273). Wie die Amme bei Euripides lässt aber auch die bei Ovid nicht locker und will unbedingt den Grund für Myrrhas Verstimmung erfahren und sichert ihr gleich vorweg ihre Unterstützung zu (*certa est exquirere nutrix/nec solam spondere fidem*, 10.394-5) und beginnt ihre Rede damit, ihr magische Heilmethoden für gleich welches Problem anzubieten: Ein Vorschlag, mit dem die Amme der Phaidra ihre Rede an sie beendet (Eur. *HS* 509-12). Doch nach diesem Angebot fährt Myrrhas Amme fort, indem sie illustriert, in welch glücklicher Situation sich Myrrha doch befinde: *certe fortuna domusque/sospes et in cursu est: uiuunt genetrixque paterque.* (10.400-1) Damit unterstreicht sie zum einen Myrrhas „Fallhöhe“, zum anderen aber setzt sie mit dem abschließenden Wort *paterque* präzise die Ereignisse in Gang, die Myrrhas Metabasis herbeiführen werden: Eine Peripetie erster Klasse, denn ihr Bestreben, Myrrha zu trösten, ist somit dafür verantwortlich, dass diese und ihr ganzes Haus ins Unglück stürzen. Die Szene imitiert dabei weiterhin die Situation zwischen Phaidra und ihrer Amme, denn auch deren letztes Wort im Versuch, ihr den Tod auszureden, ist Ἱππόλυτον (*HS* 310a), worauf Phaidra nur mit einem Seufzen (οἴμοι, *HS* 310b) in einer Antilabe reagiert: Ebenso *Myrrha patre audito suspiria duxit ab imo/pectore* (10.402-3).[62] Und die Situation verhält sich noch weiter parallel: Denn die Amme schließt aus Myrrhas Verhalten, dass diese verliebt sein muss (*praesentit amorem*, 10.404), weiß jedoch (noch) nicht, wer Gegenstand von Myrrhas Begierde ist (*nec […] concipit ullum/mente nefas*, 10.403-4). Dazu muss sie ein zweites Mal nachfragen und ihre Hilfe anbieten, wobei sie verspricht, dass Myrrhas Vater davon nichts mitbekommen müsse (*nec sentiet umquam/hoc pater*, 10.409-10): Auf die erneute Erwähnung von *pater* gerät Myrrha in Aufregung, will die Amme fortschicken und weist sie an *miseroque pudori/parce* (10.411-2). An dieser Stelle ist nun erstmals das

[62] So auch Reed (2024a), 388: „The critical word *pater* comes at the very end of the nurse's speech, as […] Eur. *Hipp.* 310 (to which Phaedra sighs […]), where enjambement gives it even more prominence.“ Es handelt sich indes nicht um ein Enjambement, sondern eine Antilabe.

Dilemma zwischen *amor* und *pudor* explizit. Auch bei *HS* wiederholt sich die Nennung des Namens, allerdings verrät Phaidra durch ihre zweite Reaktion bereits, dass Hippolytos Gegenstand ihrer Liebe ist (und auch hier wieder in Form einer Antilabe, Eur. *HS* 350-3).

Bei Ovid ist die Weigerung der Myrrha deutlich beharrlicher, denn sie weist die Amme weiterhin ab und lässt sie wissen: *scelus est, quod scire laboras* (10.413); ein Hinweis, den Phaidra der Amme bereits vor der zweiten Erwähnung ihres Geliebten gegeben hat: κάκ', ὦ τάλαινά, σοι τάδ', εἰ πεύσῃ, κακά (*HS* 327).[63] Die Amme bedient sich nun gleich mehrerer Methoden, um die Wahrheit doch aus Myrrha hervorzuholen: Zunächst schmeichelt sie ihr (*modo blanditur*, 10.416); dann droht sie ihr, ihren Selbstmordversuch zu verraten (*terret et […] minatur*, 10.417); und schließlich – und darin besteht der fatale Fehler – verspricht sie, ihr bei der Erlangung ihres Liebesverlangens ihre Unterstützung zukommen zu lassen (*officium commisso spondet amori*, 10.418): Die Zusage, einen noch unbekannten (*non conscia*, 10.416) Wunsch zu erfüllen, hat sich schon bei Phaethon und Semele[64] als äußerst unklug erwiesen und wird es auch hier. Er ist aber jedenfalls ausreichend, damit die Amme ihr Ziel erreicht. Zwar verrätselt, aber doch verständlich, gibt Myrrha endlich ihr Geheimnis preis: *felicem coniuge matrem* (10.422).[65] Die Amme versteht sogleich, was Myrrha ihr mit diesem Ausruf sagen will, *multaque, ut excuteret diros, si posset, amores,/addidit* (10.426-7): Ähnlich wie Sol dem Phaethon und Iuppiter Semele ihre jeweiligen Wünsche auszureden versucht haben, versucht die Amme dies nun auch hier – und hat dabei ebenso großen Erfolg. Myrrha versteht zwar, dass die Warnung der Amme berechtigt sind, kann sich aber ihres mittlerweile zum *furor* gewordenen *ardor* nicht länger erwehren (10.427-8). Die Amme ist indes entschlossen, ihr Versprechen zu halten, und sichert Myrrha nun sogar durch einen Schwur (*promissaque numine firmat*, 10.430) zu, sie werde die von ihre ersehnte Verbindung mit ihrem Vater erhalten, wobei sie *parente* nicht auszusprechen wagt – eine erneute Wiederholung der Byblis,

[63] Vgl. Bömer (1980), 145, und Reed (2024a), 388. Zudem erinnert ihr Verhalten aber auch an die beständige Weigerung des Teiresias in Soph. *OT*, der Oidipous auch auf dessen inständige Bitte hin nichts von dessen inzestuösen Verhältnissen verraten möchte (Soph. *OT* 328-9; 332-3), es aber letztlich doch tut.

[64] Bei Semele eine ähnliche Ammen-Szene, vgl. Kapitel 4.2.

[65] Damit wiederholt sie die tragische Seligpreisung, die zugleich das eigene Leid betont, vgl. Anm. 53. Die Formulierung *felicem coniuge* ist bei Ovid generell ein starker Marker für eine kommende Tragödie, wie im folgenden Kapitel 8 noch zu zeigen sein wird.

die bei der Übergabe des Briefes an den Boten zunächst lange zögert, ehe sie *fratri* als Empfänger nennt (9.570).[66]

Im nächsten „Akt" des Schauspiels schreiten die beiden Frauen zur Tat: Die Feierlichkeiten der Ceres nehmen neun Nächte in Anspruch, während derer die *piae […] matres* (10.431) jeden sexuellen Umgang meiden[67] – so auch Cenchreis, die Mutter der Myrrha und Gattin des Cinyras. Ironischerweise soll nun ausgerechnet diese Feierlichkeit zu einem schweren sexuellen *nefas* dienen: Die Amme nähert sich dem betrunkenen Cinyras und bietet ihm die Dienste einer Konkubine an,[68] ohne allerdings deren richtigen Namen zu nennen (*nomine mentito*, 10.439a), jedoch mit der korrekten Information, dass diese in ihn verliebt sei (*ueros exponit amores*, 10.439b). Auf Cinyras' Frage nach deren Alter antwortet die Amme: *par […] est Myrrhae* (10.441), womit ironisch die Szene wiederholt wird, in der sich Myrrha dem Cinyras gegenüber einen Gatten *similem tibi* (10.364) wünscht – in beiden Fällen weiß Cinyras nicht, dass das genannte Vergleichsobjekt tatsächlich auch das gemeinte Objekt ist. Entsprechend lässt er sich auf die von der Amme angebotene Affäre ein, die daraufhin Myrrha von ihrem Triumph berichtet. An dieser Stelle nennt der Erzähler Orpheus Myrrha erstmals *infelix* (10.443), da sie sich nicht vollständig über diese Nachricht freuen kann, da ihr trotz der eigentlichen Freude ein übles Ende schwant, was der Erzähler mit *tanta est discordia mentis* (10.445) kommentiert und damit erneut auf Byblis rekurriert, deren *discordia mentis* (9.630) am Ende ihres letzten Monologs expliziert wird, woraufhin auch sie *infelix* (9.632) genannt wird – in beiden Fällen ist *infelix* genau zwei Verse entfernt: Bei Myrrha zwei davor, bei Byblis zwei danach.

Es kommt in der darauffolgenden Nacht zum *facinus* (10.448). Wie schon bei Byblis ist auch dieses von schlechten Omina geprägt, doch sind es diesmal mehr und wesentlich deutlichere, nicht bloß ein herabfallendes Schrifttäfelchen: Dreimal stößt sich Myrrha auf ihrem Weg den Fuß und dreimal heult der Uhu – ein Unheilsvogel, der bereits in der Hochzeitsnacht von Tereus und Procne ein tragisches Ende verheißen hat (*incubuit bubo*

[66] Die Stelle nennen Hardie (2002), 186, Anm. 33, und Schmitz (2015), 272-3, Anm. 62, als Parallele zu Pygmalion, der es ebenfalls nicht wagt, seine Statue direkt als gewünschte Gattin zu benennen (10.275-6). Vgl. Anm. 46.
[67] Das Fest trägt die Züger diverser bekannter antiker Feierlichkeiten, imitiert aber als Potpourri verschiedenster ritueller Feste eher den abstrakten Typus eines solchen an sich als ein partikuläres Fest. Sehr ausführlich bespricht die Hintergründe Bömer (1980), 147-50. *piae* ist jedenfalls nicht auf *Cereris* zu beziehen, da das Adjektiv sonst nicht als Epitheton belegt und zumindest äußerst selten in Verbindung mit Gottheiten ist, vgl. Carter (1902), 140.
[68] Und wird dadurch die κακῶν προμνήστρια, die Hippolytos die Amme in Eur. *HS* 589 nennt.

thalamique in culmine sedit, 6-432).[69] Myrrha begibt sich trotzdem unbeirrt in ihr „Brautgemach", in das sie von ihrer Amme geführt wird, die hier den Part der *pronuba* übernimmt und die „Braut" gleichsam in die Hände ihres neuen „Bräutigams" übergibt:[70] In einer tragischen Ironie, die man schon fast als tragische Perversion bezeichnen müsste, tut sie dies mit den Worten *accipe […] ista tua est* (10.463-4), und der Erzähler scheint das noch übertrumpfen zu wollen, indem er vermutet, sie hätten einander *filia* und *pater* genannt, *sceleri ne nomina desint* (10.467-8). Dieser Bezeichnung der Tat als *scelus* gehen die Bezeichnungen *facinus* (10.448) und schon einmal *scelus* (460) voraus, doch in den folgenden Versen wird sie noch einmal als *crimina* (470), *facinus* (471) und erneut *scelus* (474) bezeichnet: Die anfängliche Häufung der fortwährenden Betonung der Verwerflichkeit dieser Tat wiederholt sich an ihrem Höhepunkt. An diesem erleuchtet schließlich Cinyras das Schlafgemach *auidus cognoscere amantem* (10.472) und als es schließlich zur Anagnorisis kommt und er die eigene Tochter (und somit auch sein eigenes *scelus*) erkennt, setzt er dazu an, diese zu töten (*uagina deripit ensem*, 10.475),[71] wozu er zumindest unter augusteischer Herrschaft auch jedes Recht besessen hätte, allerdings mit einem Problem: Ein Vater, der seine Tochter beim *adulterium* in seinem eigenen Haus erwischte, durfte sie töten, jedoch nur, wenn er sie *in flagranti* erwischte und auf der Stelle tötete – und auch den Mann.[72] Dies würde allerdings bedeuten, dass Cinyras dadurch gezwungen, auch sich selbst zu töten, wenn er seine Tochter für ihr *scelus* mit dem Tode bestrafen wollte. In einigen Mythenversionen hat Cinyras

[69] Zu Tereus und Procne siehe Kapitel 6.2. Bedeutsam in diesem Zusammenhang ist aber auch, dass die Eule laut Ov. *Met.* 2.594-5 aus der Königstochter Nyctimene entstanden sein soll – zur Strafe für deren Inzest mit ihrem eigenen Vater. Die Eule ist somit quasi selbst en Symbol für Myrrha und darf daher bei deren „Hochzeitsnacht" keinesfalls fehlen (vgl. Kapitel 2, Anm. 100). Zu allgemeinen Unheilszeichen bei einer Hochzeit vgl. Rehm (1994), bes. 11-29.

[70] Zu den rechtlichen Spezifikationen der „Hochzeit", vgl. die Ausführungen von Ziogas (2016), 40, der in der Beschreibung der Zeremonie eine Heirat *cum manu* sieht. Die Deutung der Hochzeit als eine krasse Perversion einer solchen Heirat findet sich ausführlich bei O'Bryhim (2008), 192-4, der ebenso die Legitimität der Hochzeit untersucht.

[71] Dieser Vers hat ein sehr exaktes Vorbild in Verg. *Aen.* 10.475, was eingehend von Smith (1990) besprochen wurde: Dass beide Verse exakt dieselbe Stellenangabe in ihrem jeweiligen Werk haben (10.475), ist der Argumentation Smiths zufolge kein Zufall. Er sieht darin einen raffinierten Witz Ovids, dass „Cinyras is a hero caught with his pants down." Eine sexuelle Anspielung ist dabei aber eher unwahrscheinlich: Während *gladius* als Metapher für den Penis gut belegt ist, ist *uagina* nur einmal bei Plautus *Pseud.* 1181 und dort für den Anus belegt (und zudem kombiniert mit *machaera*), vgl. Adams (1990), 20-1. Zwar ist es zutreffend, dass „the metaphorical designations of the *culus* are much the same as those for the *cunnus*" (Adams (1990), 112), aber weder *ensis* für den Penis noch *uagina* für die Vulva ist belegt.

[72] Vgl. Ziogas (2016), 40, und McGinn (1998), 202-7, zu den Implikationen der *lex Iulia de adulteriis coercendis*, die auch die Grenzen zwischen *adulterium* und *stuprum* verwischte.

sich selbst gerichtet,[73] doch bei Ovid erfahren wir nichts über sein weiteres Schicksal: Hier ist der Fokus auf Myrrha, die daraufhin die Flucht ergreift (*Myrrha fugit*, 10.476).

Erneut in *aemulatio* der Byblis verlässt sie ihre Heimat und zieht davon, doch ist sie insgesamt neun Monate unterwegs, ehe sie erschöpft in Saba zur Ruhe kommt. Dort spricht sie ein Gebet *inter mortisque metus et taedia uitae* (10.482), ist also in solches *Pathos* geraten, dass sie weder leben noch sterben möchte. Interessant an dieser Stelle ist der Umstand, dass sie dieses Gebet *nescia uoti* (10.481) spricht; Bömer (1980), 160-1, bespricht verschiedene Varianten, in denen diese Klausel verstanden wurde, erklärt sie jedoch letztlich folgendermaßen: „Sie wußte also recht wohl, um was sie, zumal mit einer ganz vernünftigen Begründung, bitten sollte […]. Sie war sich aber offenbar im unklaren (*nescia*) darüber, daß ein solcher Wunsch in Erfüllung gehen konnte, und das war ja dann der Fall."[74] In dieser Hinsicht ähnelt ihr Ende dem des Cadmus, der sich ebenso in seinen *uerba nouissima* an die Götter wandte, aber nicht ernsthaft erwarten konnte, dass sein „Wunsch" (in seinem Fall eher eine Wette) tatsächlich aufgehen könnte.[75] Myrrha aber bittet – ganz entsprechend ihrer Motivation zwischen Todesangst und Lebensmüdigkeit – die Götter darum, ihr ein Ende zu bescheren, in dem sie weder bei den Toten noch bei den Lebenden Anstoß erregen könnte. Diesem Wunsch geht eine *confessio* voraus: *merui nec triste recuso/supplicium* (10.484-5). Myrrha ist sich also am Ende ihrer Schuld durchaus bewusst und sieht ihr Ende auch keineswegs als unverdient an:[76] Ein ähnliches Geständnis legt sonst nur noch Scylla (8.127) ab.[77] Für dieses Eingeständnis ihrer Schuld erhält Myrrha nun ein Einsehen eines namenlosen *numen* (auch darin ähnelt sie Cadmus) und wird in einen Weihrauchstrauch verwandelt, doch entsprechend ihrem Wunsch verschafft ihr diese Verwandlung keine Linderung ihrer Pein, sondern ist als *supplicium*[78] zu verstehen:

[73] Vgl. Ziogas (2016), 40, Anm. 91, der sich hauptsächlich auf die Version bei Hygin beruft. Die Reaktion, die Schande des entdeckten Inzests durch die Tötung der Frau mit dem Schwert zu rächen, erinnert auch an Soph. *OT* 1255-7. Anders als Iokaste hat sich Myrrha allerdings nicht erhängt (obwohl sie es noch *vor* dem Inzest versucht hätte), sondern flieht.

[74] Entgegen dieser äußerst schlüssigen Deutung, die sich aus der Besprechung diverser anderer Varianten ergibt, trotzdem (falsch) bei Reed (2024a), 398: „not knowing what to wish/pray for."

[75] Zum Ende des Cadmus siehe Kapitel 4.5.

[76] Dementsprechend ist es auch verfehlt, bei Myrrha an ein Plädoyer für Schuldunfähigkeit zu denken, zumal bei einem so trivialen Begriff wie *feror* (10.320), wie Auhagen (1999), 153, das tut, vgl. Anm. 51.

[77] Zu Scylla siehe Kapitel 6.3. Vgl. auch Reed (2024a), 398. Die Geständnisse von Pentheus und Midas haben eine jeweils davon verschiedene Wirkung, siehe hierzu die Ausführungen in Kapitel 5.3, bes. Anm. 79.

[78] Eines solchen befand sie sich ja selbst für würdig. In anderen Versionen ist die Verwandlung als Mildtätigkeit zu verstehen, unter anderem bei Hygin und Theodoros „ist es Venus, die sich ihrer erbarmt", Bömer (1980), 114.

flet tamen, et tepidae manant ex arbore guttae.
est honor et lacrimis, stillataque cortice murra
nomen erile tenet nulloque tacebitur aeuo. (Ov. *Met.* 10.500-2)

Sie weint trotzdem und feuchte Tropfen fließen aus dem Baum.
Doch auch die Tränen werden geehrt und die aus der Rinde triefende Myrrhe
behält ihren alten Namen und wird in keinem Zeitalter vergessen.

Ihr tragisches Ende erinnert dabei an das der Heliaden, die ebenfalls in Bäume verwandelt wurden und deren Identität in ihren Tränen fortbesteht, die als Harz von denselben geerntet wird (vgl. *manant guttae* 10.500 & 2.360).

Anders als zuvor für Byblis ergibt sich Myrrhas Verwandlung nicht von selbst aus ihrem schweren menschlichen *Pathos*, sondern sie bedarf des Eingreifens eines – wenn auch namenlosen – Gottes. Der Grund dafür ist zweierlei: Zum einen verliert Byblis am Ende den Verstand und ihre Verwandlung ist lediglich der Ausdruck ihres Verlustes ihrer selbst. Zum anderen aber ist Myrrha in ihrem *scelus* deutlich weiter gegangen als Byblis: Ein simples Verschwinden kann ihr entsprechend nicht gegönnt werden. Erst als sie selbst ein Urteil über sich fällt und eine Lösung bietet, wie mit einer Frevlerin wie ihr zu verfahren ist (sowohl sie zu töten als auch sie am Leben zu lassen wären zum einen „zu mildtätig" für sie, zum anderen aber beleidigend für ihre Gesellschaft), schreitet ein *numen* ein und gewährt ihr die Strafe, die sie selbst über sich verhängt hat. Als tragische Protagonistin ist das durchaus ihr Anrecht, richten sich doch Figuren wie Iokaste (Soph. *OT* 1237), Deianeira (Soph. *Trach.* 881) und Phaidra (Eur. *HS* 802) ebenso selbst: Diese haben allerdings die Möglichkeit, sich zu erhängen,[79] und damit eine Chance, die Myrrha schon zuvor „verpasst" hat. Somit muss sie ein neues Ende für sich finden und das wird ihr letztlich als selbstgewählte Strafe für ihren Frevel gewährt.[80] Sie überbietet darin die Phaidra des Euripides, dass sie den Inzest vollzieht

Doch wie eingangs bereits festgehalten, tritt Venus in der Myrrha-Episode nicht auf, lediglich ihr Name wird zweimal metonymisch verwendet (10.324 und 434).

[79] Bzw. anderweitig zu Tode zu kommen: Deianeira tötet sich selbst mit dem Schwert (Soph. *Trach.* 886b-7) und die Todesart der Iokaste bleibt im Dunkeln, da der Bote, der davon berichtet, diese nicht kennt (Soph. *OT* 1251). Zur Dichotomie zwischen Erhängen und dem Tod durch das Schwert vgl. Loraux (1987), 7-31 und bes. 13-7.

[80] Aber trotzdem als Strafe, die für Myrrha auch mit großem Leid verbunden sein wird, wie die aus dem Baum weiterhin fließenden Tränen bezeugen und Ovid bei der schmerzhaften Geburt des Adonis expliziert (10.503-14). Insofern ist die Deutung von Schmitz (2015), 245 & 268-71, zurückzuweisen, Myrrhas Schicksal sei nicht „genuin tragisch im Sinn des aristotelischen Tragikkonzepts": Sie erleide nämlich kein „unverdient schlimmes Ende", da „gnädige Götter ihr verzweifeltes Gebet" erhören (245). Bloß, weil Myrrha ihr Unrecht einsieht und selbst nach einer Strafe verlangt, bedeutet das nicht, dass die Götter in irgendeiner Weise gnädig wären, vgl. Anm. 78.

(und es auch dem eigentlichen Wortsinn nach Blutschande ist) und über den Punkt, an dem Phaidra sich erhängt, noch weiterlebt, allzeit wissend, dass ihr Ansinnen frevlerisch ist, aber von ihrem *ardor* und später *furor* so ergriffen, dass sie sich dessen nicht erwehren kann und so sich und ihr ganzes Haus ins Unglück stürzt.

7.3. Virbius

Zum Abschluss dieses Kapitels sei noch einmal kurz auf die *eigentliche* Rezeption des Hippolytos-Mythos in Ov. *Met.* eingegangen, nämlich auf die Nacherzählung desselben durch den als Virbius „wiedergeborenen" Protagonisten selbst im 15. Buch der *Metamorphosen.* Dieser tritt erstmals im Kontext des Todes des italischen Königs Numa auf, der mit der Nymphe Egeria glücklich verheiratet gewesen ist: Diese glückliche Ehe kündigt auch in der Formulierung *coniuge […] felix* (15.482) bereits das Bevorstehen einer tragischen Episode an.[81] Denn nach der Herrschaft und dem Tod des Numa verlässt Egeria die Stadt und zieht in ein Tal bei Aricia, wo sie ihrer Trauer freien Lauf lässt und an dieser letztlich völlig zerfließt.[82] Doch ehe sie dieses Ende nimmt, versuchen noch etliche Nymphen sie zu trösten, und zusätzlich zu diesen auch noch ein *Theseius heros* (15.492), der ihr gebietet, ihrer Trauer Einhalt zu gebieten – aber dafür den zwar in der Konsolationsliteratur topischen, aber doch eher kuriosen (und wie das Ergebnis zeigen wird, auch nicht sehr tröstlichen) Grund unterbreitet, dass sie nicht die einzige ist, die ein trauriges Schicksal zu beweinen hat: Sie solle sich zum Trost andere Schicksale ansehen, die ihrem ähneln, und daraus die Kraft gewinnen, ihres leichter zu ertragen. Zu diesem Zweck will der *Theseius heros* nun sein eigenes präsentieren (15.493-6).[83]

Sogleich beginnt er seine Erzählung mit dem Schicksal des Hippolytus: Dieser sei *credulitate patris, sceleratae fraude nouercae* (15.498) zu Tode gekommen. Und weiterer

---

Inkonsistent damit auch die Deutung der Dryope, die laut Schmitz ein „tragisches Ende erleidet" (271), wobei deren Ende nach dem aristotelischen Tragödienkonzept ein bloßes Atychema wäre. Zu Dryope siehe Kapitel 8.4.

[81] So auch schon bei Myrrha, die mit dem Ausruf *felicem coniuge matrem* (10.422) der Amme ihre Liebe zu ihrem Vater gestanden und damit die weiteren tragischen Ereignisse in Gang gebracht hat, vgl. Anm. 65. Ebenso Hardie (2024c), 304: „Conjugal felicity (and the threats to it) is a favourite Ovidian theme", wie im folgenden Kapitel 8 noch ausführlich zu zeigen sein wird. Dort werden auch die bei Hardie gelisteten Parallelstellen behandelt.

[82] Und damit das Schicksal der Nymphe Canens imitiert, die ebenso nach dem Tod ihres Gatten Picus, eines italischen Königs, ihr Haus verlässt und sich in ihrer Trauer schließlich auflöst. Siehe hierzu Kapitel 5.4 und vgl. Hardie (2024c), 316.

[83] Dass dieses dem der Egeria qualitativ und quantitativ überhaupt nicht vergleichbar ist, ist wohl ein zusätzlicher Grund für das Scheitern des Trostversuches, vgl. Hardie (2024c), 307.

Umschweife bedarf es nicht, ehe er dazu übergeht, sich selbst als dieser zu erkennen zu geben: *ille ego sum* (15.500a).[84] Sogleich berichtet er, wie die *fraus* seiner Stiefmutter und die *credulitas* seines Vaters ihn vernichtet haben:

[…] me Pasiphaeia quondam
temptatum frustra patrium temerare cubile,
quod uoluit, uoluisse infelix[85] *crimine uerso*
(indiciine metu magis offensane repulsae?)
damnauit, meritumque nihil pater eiecti urbe
hostilique caput prece detestatur euntis. (Ov. *Met.* 15.500b-5)

Einst brachte mich die unheilvolle Tochter der Pasiphae vergeblich in Versuchung,
das Ehebett meines Vaters zu schänden, und indem sie den Vorwurf umkehrte,
beschuldigte sie mich erfolgreich, gewollt zu haben, was sie selbst wollte
(mehr aus Angst vor einer Anzeige oder durch die Ablehnung beleidigt?),
und obwohl ich es nicht verdiente, verbannte mein Vater mich aus der Stadt
und verwünschte mit feindseligem Gebet noch mein Haupt, als ich ging.

Hippolytus vermeidet es zunächst, Phaedra bei ihrem Namen zu nennen, und tut dies aus zwei Gründen: „Hippolytus will den (verhaßten […]) Namen der Phaedra nicht nennen (Namen-Tabu […]) und durch das (ungewöhnliche Hapaxlegomenon, […] auch im Griechischen ohne Parallele) Metronymikon […] daran erinnern, daß Phaedra durch ihre zur Zeit Ovids nahezu sprichwörtlich verfemte […] Mutter […] ‚einschlägig vorbelastet' war."[86] Diese Vorbelastung spiegelt sich auch in *infelix* wider, das hier ebenso einen doppelten Wortsinn aufweist (zum Zwecke eines besseren Leseflusses habe ich mich in der Übersetzung nur für einen davon

[84] Derselbe Wortlaut sonst nur noch, als Sol sich der Leucothoe zu erkennen gibt (4.226), siehe Kapitel 3.2. Ähnlich dazu *iste ego sum* (3.463), die fatale Selbsterkenntnis des Narcissus, die seinen Untergang bedeutet (*tempora maturae uisurus longa senectae/[…] si se non nouerit*, 3.347-8). Ansonsten wird die Junktur noch in der Verbannungsliteratur von Ovid selbst in seiner Persona gebraucht (*Tr.* 4.5.12; *Pont.* 1.2.33-4; 4.3.11, 17): Zum Thema der Interpretation der Hippolytus-Rede in *Met.* 15 als Reflexion von Ovids eigenem Schicksal (erstmals aufgestellt von Fränkel (1945), 226), vgl. die Ausführungen bei Bömer (1980), 385.

[85] Auch hier weiche ich von der Edition von Tarrant ab, der die Textversion *finxit uoluisse et* statt *uoluisse infelix* bietet: Letztere Version bietet eine „neat juxtaposition of *uolui, uoluisse*" (Hardie (2024c), 309); eine deutliche Benennung der Phaedra als *infelix* (wie sie auch bei den anderen euripideischen Heroinen üblich ist, vgl. Kapitel 6 und 7 bisher); und zudem ist es die *lectio difficilior*, wie Bömer (1986), 387-8, recht ausführlich bespricht. Argumente, die doch für *finxit uoluisse* sprechen, finden sich bei Hardie (2024c), 309.

[86] Bömer (1986), 387. Phaedra führt Pasiphae in Ov. *Her.* 4.57-8 auch selbst als entschuldigenden Grund für ihre abnormale Liebe an, vgl. Hardie (2024c), 308. Ebenso schon Phaidra bei Eur. *HS* 337, die ihre Liebe implizit mit der der Pasiphae vergleicht, indem sie ihre Mutter für deren Liebe bedauert.

entschieden): Zum einen ist sie für Hippolytus *infelix*, verheißt ihm also Unheil (vgl. Kapitel 4, Anm. 129); zum anderen aber ist sie auch zugleich selbst *infelix*, befindet sich also im Unglück – und aus diesem ergibt sich erst ihre Handlung, die letzten Endes Hippolytus *infelix* machen wird. Doch damit ist es der doppelten Wortsinne noch nicht genug: Das *crimen*, das Phaedra umkehrt und gegen Hippolytus richtet, ist zum einen der *Vorwurf* der Tat, zum anderen aber die Beurteilung der Tat *selbst*; Phaedras Versuch, ihren Stiefsohn zu verführen, wäre zum einen ein *adulterium* gewesen, zum anderen aber eine zumindest soziale Form des Inzests[87] – da sie dieses doppelte *crimen* gewagt hat und darüber hinaus noch gelogen und dasselbe Hippolytus angelastet hat, wird sie letztlich *scelerata* (15.498). Die Überlegungen, die Hippolytus zu ihrer Motivation für die *fraus* anstellt, reflektieren dabei beide Hippolytus-Tragödien des Euripides: In *HS* 689-92 befürchtet Phaidra, Hippolytos werde ihre Avancen bei Theseus und Pittheus anzeigen, sodass schließlich die ganze Welt von ihrer Schändlichkeit erführe. Im *HK* hingegen dürfte dies noch anders gewesen sein, da Euripides im *HS* „gegenüber dem [*HK*] grundlegende Änderungen vorgenommen hatte, vor allem in bezug auf Charakterzeichnung und Motivierung der Hauptfiguren, aber auch in bezug auf den Handlungsablauf“,[88] sodass Phaidra eine deutlich laszivere und schamlosere Rolle gehabt und Hippolytos offen verführt haben dürfte.[89] Dementsprechend ist auch ihre Motivation stärker mit der Beleidigung durch die Zurückweisung in Verbindung zu bringen: Während die Phaidra des *HS* Hippolytos verleumdet, um einer Anzeige seinerseits zuvorzukommen und „ihr Gesicht zu wahren“, greift die Phaidra im *HK* aus Rache zu diesem Mittel, um Hippolytos seine Zurückweisung zu vergelten:[90] Beide

[87] Die Formulierung *patrium temerare cubile* soll jedenfalls den inzestuösen Charakter des *crimen* unterstreichen: Auch Nyctimene (vgl. Kapitel 3.2.1 und 7.2) habe *patrium temerasse cubile* (2.592).

[88] Danek (1992), 21. Der Deutung Daneks schließen sich auch später noch Roisman (1999) und Hutchinson (2004) an, die ebenso von starken Änderungen zwischen den Stücken, besonders bezüglich der Charakterzeichnungen, sprechen. Danek bezeichnet die beiden Stücke als „Hipp. I“ und „Hipp. II“; ich habe mich für die Kürzel *HS* (sc. Hippolytos Stephanias) und *HK* (sc. Hippolytos Kalyptomenos) entschieden und folge damit der Konvention von Curley (2013). Zudem vermeidet diese Notierung elegant die Frage, welche von beiden Versionen *tatsächlich* die ältere war, über die einiger Streit entstanden ist (vgl. Gibert (1997)). Für eine ausführlichere Bibliografie zu dieser Frage sei auf Hutchinson (2004), 15, Anm. 1, verwiesen.

[89] Vgl. Wright (2019), 177-8, vor allem bezogen auf Roisman (1999), 397: „In the first play, it is believed, Phaedra was a brazen and forward woman who, driven by her husband’s philandering, made direct sexual overtures to her husband’s son.“ Ausführlicher geht Roisman der Frage „Phaedra: Forward and Brazen?“ 398-410 auf den Grund. Nicht ganz korrekt ist bei Roisman, 397, die anfängliche Feststellung, es gäbe „no indication that any other Greek playwright composed two tragedies on the same mythic episode“, da durchaus Grund zur Annahme besteht, Sophokles habe zwei *Athamas*-Tragödien verfasst; ebenso dürfte Aischylos den Pentheus-Mythos zumindest zweifach bearbeitet haben (vgl. Wright (2019)). In beiden Fällen könnte es sich auch um unterschiedliche Titel für dasselbe Werk handeln, aber die Annahme, dass es verschiedene Bearbeitungen desselben Stoffes sind, ist durchaus angezeigt.

[90] Vgl. auch die Ausführungen von Barrett (1964), 38, in seiner Ausgabe des *HS*. Ein generelles Vorbild für Hippolytus’ Unkenntnis von Phaedras Motivation findet sich in Eur. *HS* 1032-3.

Frauenfiguren begehen dieselbe *fraus* und sind damit *sceleratae*,[91] doch ihre Motivationen unterscheiden sich und werden vom wiedergeborenen Hippolytus in *Met.* 15 erwogen. Die beiden Motivationen reflektieren auch das *pudor-amor*-Motiv: Ist die Motivation nun der *indicii metus*, so handelt Phaedra, um ihren *pudor* zu wahren; ist es hingegen die *offensa repulsae*, so handelt sie, weil sie in ihrem *amor* gekränkt ist.

Unabhängig von der Motivation für die *fraus* ist jedenfalls der Ausgang des Mythos, der sich aus der *credulitas patris* ergibt: Theseus glaubt den Anschuldigungen durch Phaedra und schickt Hippolytus fort, lässt es aber dabei nicht bewenden, sondern spricht auch noch ein Gebet, um seinen Sohn zu vernichten; den Empfänger des Gebetes nennt Ovid nicht, doch ist davon auszugehen, dass es sich mit Eur. *HS* 885-90 um Neptunus (als *interpretatio Romana* des dort angerufenen Poseidon) handeln muss. Bei Euripides ist die Reihenfolge indes umgekehrt: Theseus bedingt sich von seinem göttlichen Vater zuerst den Wunsch (deren Poseidon ihm drei zugesichert hat) aus, Hippolytos möge den Tag nicht überleben, und setzt diesem dann noch die Verbannung nach.[92] Jedenfalls aber trifft Hippolytus der Zorn seines Vaters, obwohl er *meritus nihil* ist – eine Formulierung, die auch die Selbsteinschätzung des Hippolytos in Eur. *HS* 933 reflektiert (οὐδὲν ὄντες αἴτιοι). Sein weiterer Weg führt Hippolytus von Athen nach Troizen – und ist somit mit dem Weg aus dem *HK* ident, wohingegen er im *HS* von Troizen nach Argos führt.[93] Im weiteren Bericht folgt Ovids Hippolytus jedoch recht genau dem Botenbericht aus Eur. *HS* 1198-1246: Man kommt gerade an die Küste (Ov. *Met.* 15.506; Eur. *HS* 1198-1200), als das Meer unter einem fürchterlichen Dröhnen anschwillt (507-10; 1201-12) und schließlich einen wilden Stier hervorbringt (511-3; 1213-7), der die Gefährten und die Pferde des Hippolytus in Angst versetzt, nicht jedoch den Helden selbst, der ein erfahrener Wagenlenker ist (514-5a; 1218-22). Doch all seine Erfahrung in der Handhabe des Gespanns sind ihm nicht von Nutzen, denn die Pferde gehen ihm trotzdem durch und beschädigen den Wagen (515b-23; 1223-35), sodass der Held, der sich in den Zügeln verfängt, von diesen grausam zu Tode geschleift wird (524-9; 1236-46). Der Botenbericht bei Euripides endet damit, dass Hippolytos

[91] Aber auf je unterschiedliche Weise *infelix*: Während die Phaidra im *HS* passiv *unglücklich* ist (und nur dadurch auch anderen Unglück bringt), ist die Phaidra im *HK* aktiv *unheilvoll* (vgl. Kapitel 4, Anm. 129).

[92] Hippolytos selbst jedoch erfährt von dem Gebet an Poseidon nichts: Theseus spricht ihm gegenüber nur die Verbannung aus, ja, er tut das sogar, indem er Hippolytos' eigenes Todesurteil über sich zurückweist und die Verbannung als würdigere Strafe bezeichnet (Eur. *HS* 1045-50). Die Komplikationen, die sich aus der Kombination von Theseus' Wunsch von Poseidon und der Verbannung in *HS* 887-90 ergeben, bespricht ausführlich Barrett (1964), 334-5.

[93] Vgl. Hardie (2024c), 309. Zur geografischen Problematik im *HS*, vgl. Bömer (1986), 388-9; und Barrett (1964), 382-4, der auch eine anschauliche Zeichnung liefert.

mit schwachem Atem zurückbleibt (βραχὺν δὴ βίοτον ἐμπνέων ἔτι, 1246); bei Ovid hingegen haucht er die Seele aus (*exhalari animam*, 15.528a) und bleibt so entstellt zurück, dass man die einzelnen Körperteile nicht mehr erkennen kann (*nullasque in corpore partes/noscere quas posses; unumque erat omnia uulnus*, 15.528b-9) – womit Ovid eine andere tragische Wagenlenkerszene rezipiert, nämlich den Bericht über den vermeintlich verunglückten Orestes in Soph. *El.* 755-6.[94] Somit stirbt Hippolytus bei Ovid an dieser Stelle, bei Euripides lebt er jedoch noch und wird zu Theseus zurückgebracht: Artemis kann als *deus ex machina* eingreifen und in einer Anagnorisis-Szene für die Versöhnung von Vater und Sohn sorgen, ehe letzterer stirbt. Nicht so bei Ovid: Dort berichtet Hippolytus noch von seinem Gang durch die Unterwelt,[95] ehe er von Aesculapius wiederbelebt wird und von Diana ein neues Aussehen erhält, bevor sie ihn nach Italien versetzt und dort unter dem neuen Namen *Virbius* zur Lokalgottheit erhebt; ident ist somit der Auftritt der Artemis/Diana am Ende der Geschichte als *deus ex machina*, wobei Ovid deren Eingreifen noch dahingehend übersteigert, dass sie nicht lediglich eine Aussöhnung, sondern sogar eine Apotheose für Hippolytus erreicht – ironischerweise aber ist ihr Mittel hier gerade *nicht* die Anagnorisis, sondern die Verhüllung: Wird Hippolytos am Ende von Eur. *HS* in seinem wahren Wesen erkannt, so wird Hippolytus' Identität bei Ovid am Ende verschleiert – und somit auch die griechische Herkunft seines Mythos bei der Überführung in eine italische Lokalgottheit.[96]

Doch das Ende der Erzählung, soweit sie bei Ovid und Euripides gleich ist, markiert bei Ovid durch eine Eigenunterbrechung des Hippolytus-Virbius in seinem „Botenbericht": Denn ehe er von seinem Wandeln durch die Unterwelt berichtet, wendet er sich in direkter Apostrophe an die diegetische Adressatin seiner Erzählung, nämlich die trauernde Egeria, und fragt diese: *num potes aut audes cladi componere nostrae/nympha, tuam?* (15.530-1) Er kehrt also zur ursprünglichen Motivation zurück, die ihn überhaupt veranlasst hat, von seinem Geschick zu erzählen: Der Versuch, der Egeria ihr Schicksal zu erleichtern, wenn sie nur davon hörte, wie viel schlimmer das von anderen sei – offensichtlich ein von vornherein verfehltes

[94] Vgl. Hardie (2024c), 313. Diese Stelle ist es auch, die Aristoteles als anachronistische Inkonsistenz moniert (*Poet.* 1460a27-30), da sich dieses Unglück bei den pythischen Spielen zugetragen haben soll, die mythhistorisch noch nicht existiert haben können, vgl. Kapitel 5, Anm. 84.

[95] Allerdings berichten beide davon, die Unterwelt zu sehen/gesehen zu haben: *uidi quoque luce carentia regna*, Ov. *Met.* 15.531b; ὅλωλα καὶ δὴ νερτέρων ὀρῶ πύλας, Eur. *HS* 1447.

[96] In gewisser Weise dichtet Ovid damit selbst seinen eigenen *Hippolytos Kalyptomenos.* Zu den verschiedenen Wahrnehmungen des Virbius als Lokalgottheit siehe die recht ausführliche Besprechung bei Bömer (1986), 384-5.

Unterfangen, denn niemandes Leid wird tatsächlich dadurch geringer, dass jemand anderes' größer ist. Doch Virbius begeht dabei noch einen viel eklatanteren Fehler: Er berichtet zwar vom tragischen Sturz ins Unglück, und zwar genau so, wie Egeria es als Zuseherin des Euripides erlebt hätte. Indes fehlt es dem Charakter, den er zeigt (i.e. ihm selbst), an Verbindungen zu seinem Publikum, bzw. umgekehrt: Egeria kann sich überhaupt nicht mit ihm identifizieren, wobei gerade dieser Punkt absolut entscheidend für die Psychagogie des Dramas ist.[97] Dementsprechend könnte man mit Kenney (2024c), 269, Hippolytus-Virbius hier den Vorwurf machen, zwar seinen Euripides sehr genau zu kennen (er kennt ja beide Bearbeitungen seines Stoffes offensichtlich so gut, dass er fast wörtlich daraus zu zitieren vermag), allerdings seine Dramentheorie vernachlässigt zu haben (vgl. Anm. 35). Nicht jedoch kann derselbe Vorwurf Ovid gelten: Denn es ist seiner Gestaltung zu verdanken, dass die Psychagogie des Hippolytus-Virbius am Ende fehlschlägt, weil sie fehlschlagen muss – und Egeria diesen Versuch keineswegs als tröstlich empfindet.

Diese gibt sich vollends ihrem Leid hin und zerfließt in ihre eigenen Tränen (*liquitur in lacrimas*, 15.549), womit sie eine zweite Byblis wird, deren Schicksal sie schon dadurch imitiert, dass sie um den Verlust ihres Geliebten so stark trauert, dass sie die Zivilisation verlässt und die Nymphen in der Umgebung ihrer neuen Heimat mehrfach – doch erfolglos – versuchen, ihrer Trauer Trost zu spenden. Egeria jedoch teilt sich den *deus ex machina* mit Virbius und wird am Ende von Diana in eine Quelle verwandelt. So schließt sich der Kreis der Abbilder der Phaidra in den *Met.*

7.4. Zwischenfazit

Das Augenmerk des vorherigen und dieses Kapitels galt der Untersuchung, wie Ovid die beiden großen euripideischen Heroinen Phaidra und Medeia in den *Met.* verarbeitet hat: Nicht nur, wie die von Euripides vorbildhaft bearbeiteten Mythen in den *Met.* generell rezipiert werden, sondern v.a. der Frage, wie Ovid diesen Bearbeitungen durch Euripides gewissermaßen eine metaliterarische „Metamorphose" verliehen und sie in andere mythologische Stoffe

[97] Vgl. Kapitel 1.2.2.b zur Psychagogie bei Hor. *AP* und Arist. *Poet.* Entsprechend ironisch nimmt sich die Frage des Virbius *num potes aut audes cladi componere nostrae/nympha, tuam?* (15.530-1) aus: Die Antwort muss zwangsweise „Nein" lauten. Egeria kann ihre eigene *clades* nicht mit der von Hippolytus vergleichen, weil diese von ihrer eigenen grundverschieden ist. Hippolytus meint die Frage zwar im quantitativen Sinn, allerdings ist sie schon aus qualitativer Perspektive grundsätzlich zu verneinen, vgl. Anm. 83.

verwandelt hat. Es wurden dafür mehrere Frauengestalten untersucht, die allesamt Eigenschaften der euripideischen Medeia bzw. Phaidra aufweisen und dadurch gleichsam von Ovid zu euripideischen Heroinen „aus eigenem Recht“ geformt wurden.

Im vorangegangenen Kapitel 6 galt die Untersuchung den Figuren, die gleichsam Aspekte der Medea bzw. alternative Versionen ihres Charakters (oder ihren Charakter in alternativen Situationen) dargestellt haben. Angefangen mit Medea selbst trägt diese bei ihrem ersten Auftreten noch viel stärkere Züge der euripideischen Phaidra, ja, sie kehrt am Ende ihrer eigenen Auto-Suasorie sogar der Liebe zu Iason zunächst den Rücken, um ihrer *pietas* gegenüber Land und Vater gerecht zu werden. Doch ist dies nur von kurzer Dauer, denn Medea zeichnet sich vor allem durch ihren starken θυμός aus, gegen den sie machtlos ist: So lässt sie sich doch zur Hilfe für Iason hinreißen, doch behält sie in all ihren Taten stets selbst ihre Handlungsmacht – Iason ist im Gegensatz zu ihr ein äußerst farbloser Charakter. Für diesen kündigt sie ein *maius munus* an, das sich metapoetisch als Tragödie schlechthin entpuppt: Sie täuscht die Peliaden so, dass diese ihren eigenen Vater töten und damit im Glauben, der *pietas* zu dienen, tatsächlich ein *scelus* begehen und damit die vollendete Peripetie erleben; sie tötet ihre eigenen Kinder und die Königsfamilie von Korinth; und zuletzt unternimmt sie es, Theseus beinahe durch seinen eigenen Vater ermorden zu lassen, ehe doch noch im letzten Moment eine Anagnorisis einsetzt, das Pathos verhindert und die *pietas* wiederherstellt. In diesem Moment, als es ihr gelungen ist, alle drei von Aristoteles gebilligten Handlungsmodi in einer eigenen Episode ins Werk zu setzen, ist ihr *maius opus* endlich vollendet und sie verschwindet von der Bühne.

Das Motiv des Kindsmords – das von Ovid bei Medea zwar mehrfach angedeutet, aber dann beinahe völlig übergangen wird – findet seine offenste Anwendung bei Procne: Diese ist zunächst anders als Medea ein Inbegriff der *pietas* und heiratet im Gegensatz zu dieser als Griechin einen Barbaren, während Medea als Barbarin die Gattin eines Griechen wird. Doch durch die Barbarei des Tereus verschwimmen zuletzt die Grenzen zwischen *pietas* und *scelus* für Procne, sie wird selbst zur Barbarin und damit zum Ebenbild der Medea: Als dieses tötet sie ihren eigenen Sohn und setzt ihn dem Tereus zum Mahl vor. Einen anderen Zugang zum Kindsmord findet Althaea, die gerade aus *pietas* ihren Brüdern gegenüber in Opposition zur *pietas* zu ihrem Sohn Meleager diesen sterben lässt: Da dieser zugleich der Mörder ihrer Brüder ist, ist sie einem nie dagewesenen Dilemma gefangen, in dem beide Möglichkeiten

sowohl *pietas* als auch *scelus* sind. Den Ausweg findet Althaea letztlich nur darin, dass alle sterben müssen: Ihr Sohn für den Mord an ihren Brüdern; sie selbst aus Gram über ihr Schicksal.

Während Scylla eine übersteigerte, dreistere und weniger kluge Version der jungen Medea darstellt, die ebenso ihren Vater und ihre Heimat für einen fremden griechischen Heroen verrät und am Ende dessen Treulosigkeit zu spüren bekommt, ist gerade diese es, die Deianira bei Ovid so weit von ihrem sophokleischen Vorbild entrückt und näher an Medeia bindet: Scylla und Deianira fühlen sich am Ende beide von ihren Geliebten verraten und rezipieren die Verzweiflungsrede aus Eur. *Med.* 502-5, da sie nicht wissen, wohin sie sich in ihrem Unglück noch wenden können. Während allerdings Scylla zunächst mit der *pietas* hadert, diese allerdings schnell zugunsten ihres *amor* verwirft (und damit schon auf Byblis und Myrrha vorgreift), ist die *pietas* für Deianira von Anfang keine Option mehr: Sie ist wild entschlossen, eine echte Medea zu werden und würde dafür auch die Ermordung der Iole hinnehmen, die sie als *paelex* empfindet – allein deren Abwesenheit bei Ovid verunmöglicht diese Tat und sie muss gemäß ihrer literarischen Tradition doch auf den mit dem Blut des Nessus getränkten Mantel zurückgreifen. Zugleich mit der *pietas* entschwindet dann auch Deianira aus dem Narrativ, ehe letztere mit der Rezeption der Phaidra am Ende des neunten Buches bei Byblis wieder zurückkehrt – zumindest als Option.

Die Figuren, die hingegen stärker von Phaidra aus Eur. *HS* beeinflusst sind, wurden im vorliegenden Kapitel untersucht, nämlich Byblis und Myrrha, wobei die Untersuchung durch eine Studie des tatsächlichen Phaidra-Mythos in Ovids *Met.* abgeschlossen wurde (antithetisch zu Kapitel 6, das von den Untersuchungen zu Medea eröffnet wurde). Byblis und Myrrha entbrennen beide – wie Phaidra – in Liebe zu einem nahen Verwandten, sind sich aber (zumindest mehr oder weniger) der Verwerflichkeit ihres Verlangens bewusst und versuchen zunächst, dieses aus eigener Kraft zu überwinden: Den Widerstreit zwischen *pietas* und *scelus* meinen beide zunächst in der Vorstellung lösen zu können, dass gerade im Inzest die familiäre *pietas* ihre Vollendung fände (wobei der Zusammenfalls von *pietas* und *scelus* aufgrund pervertierter Verwandtschaftsverhältnisse schon durch die Vergewaltigung der Philomela angelegt war). Byblis jedoch kommt zu dem Schluss, sie müsse sterben, wenn ihr Bruder Caunus ihre Liebe nicht erwidere; Myrrha hingegen greift zu drastischeren Mitteln und

beschließt sogar, sich zu erhängen, *weil* ihr Vater Cinyras ihre Liebe nicht erwidern könne – und nimmt damit den Tod der Phaidra vorweg.

An diesen jeweiligen Stellen kommt bei beiden Figuren das Ammen-Motiv aus Eur. *HS* ins Spiel: Byblis beschließt, ihren Bruder über ihr Verlangen nach ihm zu informieren, schreibt dazu einen Brief und lässt diesen von einem Diener an Caunus übermitteln; Myrrha wird von ihrer Amme gerettet und muss dieser letztlich – wenngleich indirekt – den Grund für ihren Selbstmordversuch gestehen, woraufhin sie sich allerdings deren Unterstützung sichern kann. Caunus imitiert sogleich die Reaktion des euripideischen Hippolytos und weist Byblis' Avancen schroff zurück, was diese zwar zunächst konsterniert, aber tatsächlich ihrem *ardor*, der sich zu diesem Zeitpunkt bereits zum *furor* gewandelt hat, nur neuen Auftrieb verschafft: Sie ist sich in ihrer Verblendung sicher, dass es die fehlende Psychagogie des geschriebenen Wortes (bzw. des schauspielerisch minderbegabten Boten) ist, die allein ihr Scheitern bedingt haben könnte. Anders dagegen Myrrha, die in ihrem Bestreben durch die Hilfe der Amme erfolgreich ist und eine pervertierte „Hochzeitsnacht" mit ihrem Vater erlebt – auch in ihrem Fall ist es der *furor*, der sie letztlich alle Hemmungen verlieren lässt.

Nachdem Byblis' weitere Zudringlichkeiten nur die Flucht des Caunus zur Folge haben und Cinyras am Ende die Identität seiner Konkubine entdeckt, verlassen beide Frauen ihre Heimat und laufen bis zur Erschöpfung davon, wo sie letztlich ihre Metamorphose erleben. Beiden Geschichten liegt das Dilemma zwischen *pudor* und *amor* zugrunde, wobei letzterer obsiegt und sich allmählich über den *ardor* bis zum *furor* steigert. In diesem *furor* vermögen die beiden tragischen Heroinen auch nicht länger, zwischen *pietas* und *scelus* zu unterscheiden, ja, sie sehen sogar in der Tat, die ihnen zu Beginn noch als *scelus* verhasst war (als der *pudor* noch eine Option dargestellt hat), letztlich eine Vollendung der *pietas.* So werden beide am Ende *infelix*, die zwar wussten, was sie tun, deren emotionale Disposition aber von so großer Stärke war, dass sie ihnen jedes logisch folgerichtige Denken verunmöglicht hat (*tanta est discordia mentis*, 9.630; 10.445) und sie so – obwohl sie eigentlich um die Schlechtigkeit ihrer Tat (die niemals als bloßer *error*, sondern stets als *crimen, scelus* und *nefas* bezeichnet wird) wissen – sich am Ende trotzdem zu dieser hinreißen lassen, weil sie sie in ihrem verfehlten Denken für gut halten und damit *exempla* für die Gnome werden, die Phaidra in Eur. *HS* 380-3 tätigt und die Medea bei Ov. *Met.* 7.20-1 rezipiert: Sie wissen zunächst, was das eigentlich Gute ist, doch folgen sie dem Schlechteren, weil ihr Gemüt sie dazu treibt.

8. *Coniuge felix* – Tragik und Ehe

omne genus scripti grauitate tragoedia uincit:

haec quoque materiam semper amoris habet. (Ov. *Tr.* 2.381-2)

Die Tragödie übertrifft jedes literarische Genre an Ernsthaftigkeit:

Und auch sie behandelt stets erotische Stoffe.

Im zweiten Buch der *Tristien* reflektiert Ovid über das Genre der Tragödie recht explizit und hält eingangs fest, dass *amor* stets ein zentrales Motiv tragischer Episoden ist: In den folgenden 24 Versen zählt er daraufhin etliche Tragödienstoffe auf, für die diese Qualifikation (seines Erachtens) erfüllt ist.[1] In diesem Kapitel soll der Fokus nun speziell den *Met.* qua tragischer Liebesdichtung gelten und sich darin vor allem den Ehen widmen, die Ovid in dieser Weise behandelt und deren tragischer Verlauf und/oder Ausgang in aller Regel mit der Junktur *coniuge felix* angekündigt wird:[2] Glück in der Ehe und die Bedrohungen, denen dieses stets ausgesetzt ist, gehört zu Ovids favorisierten Themen[3] und gerade in den *Met.* qua „carmen amatorium"[4] hat er etliche Gelegenheit, dieses Thema und zugleich das Tragische daran zu behandeln.

Dabei hält er allerdings – wie auch sonst oft – nicht immer die Regeln der *grauitas* ein, die er für die Tragödie in *Tr.* 2.381 grundsätzlich voraussetzt, sondern lässt hie und da auch komische und elegische Elemente[5] einfließen, zumal die Liebesthematik gerade in diesen Genres beheimatet ist und die *Met.* sich schon in ihrem Programm, Verwandlungen zu behandeln, aus der Natur der Sache dazu eignen, auch die Genres selbst zu verwandeln und

[1] Vgl. hierzu die Ausführungen in Kapitel 1.3.1. Nicht für alle der von Ovid genannten mythologischen Stoffe sind tragische Bearbeitungen erhalten oder überhaupt bekannt. Ingleheart (2010), 307, bemerkt korrekt: „*semper* (382) exaggerates the importance of love in tragedy." Allerdings zeigt gerade diese Übertreibung, dass Ovid das Tragische unbedingt mit erotischen Stoffen in Verbindung gebracht wissen wollte.

[2] Vgl. Kapitel 6.1 bzw. 7.3 zu *coniuge felix* bei Medea, respektive Egeria.

[3] Hardie (2024c), 305: „Conjugal felicity (and the threats to it) is a favourite Ovidian theme." Vgl. Kapitel 7, Anm. 81. Dass sich dieses „favourite […] theme" auch in seine Verbannungsliteratur erstreckt, zeigt Larosa (2014).

[4] Vgl. Bömer (1982), 132-3, für die Qualifikation der *Met.* als „carmen amatorium". Dort auch etliche Verweise zu entsprechenden Belegstellen in den *Met.* Etwas zu weit geht m.E. allerdings Martorana (2023), 197, die die *Met.* generell als „an elegiac poem dressed-up as an epic" bezeichnet (wenngleich gerade die *Met.* dazu einladen, generische „Verwandlung" oder zumindest „Maskerade" zu vermuten). Siehe auch die beiden vorherigen Kapitel (insb. Kapitel 7) zu Liebe als zentralem Motiv in den *Met.*, das tragische Handlungen bedingt: Auch Ovid beginnt die Liste der tragischen Liebesstoffe in *Tr.* 383-405 mit Phaedra und Hippolytus – dem Motiv, dessen Be- und Verarbeitungen in den *Met.* sich Kapitel 7 insgesamt widmet.

[5] Zur Kombination komischer und tragischer Elemente in Ovids. *Met.* vgl. Laigneau-Fontaine (2009), bes. anhand der Episode von Cephalus und Procris, die auch dieses Kapitel eröffnen wird. Zur Kontamination tragischer und elegischer Elemente bei Ovid generell vgl. Dangel (2009).

in „neuen Gestalten“ zu präsentieren.[6] Dementsprechend bietet gerade das Thema des *amor* in den *Met.* noch in besonderer Weise vielfältige Möglichkeiten für ein *generic enrichment*, das über die bloße Behandlung des Tragischen deutlich hinausgeht: Immerhin ist *amor* ja für Ovid – den *tenerorum lusor amorum* – zwar *semper* das Thema tragischer Stoffe, indes umgekehrt nicht die Tragödie der einzige Träger erotischer Stoffe;[7] hier bietet sich ihm geradezu eine nie dagewesene Vielfalt an Genres, mit denen er sein Meisterwerk anreichern und die Grenzen der epischen Konvention herausfordern kann: Dem Ziel der vorliegenden Arbeit verschrieben gilt der Fokus dieses Kapitels natürlich weiterhin tragischen Elementen; es wird sich indes gerade in diesem Kapitel als unabdingbar erweisen, auch das *enrichment* mit anderen Genera hervorzuheben.

8.1. Cephalus & Procris

Die erste Episode, die das Motiv *coniuge felix* illustrieren soll, ist die von Cephalus und Procris, die in Figurenrede von Cephalus selbst berichtet wird (der darin ähnlich dem Hippolytus-Virbius sein eigener tragischer Bote ist),[8] spielt sich in zwei „dramatischen“ Akten mit einem kurzen, epischen Intermezzo ab, deren erster der Komödie nähersteht, deren zweiter aber letztlich tragisch endet (und enden muss).[9] Ihren Ausgang bzw. ihre Motivation erhält die Erzählung der Geschichte durch den Speer, den Cephalus bei sich trägt, als er auf Aigina weilt, um die Hilfe des Aeacus für Athen gegen die Bedrohung durch Minos auf Kreta in Anspruch zu

[6] Vgl. dazu v.a. Sharrock (2019), 275, die von einer „extensive cross-generic fertilisation of the poem“ sprich, was sie in 276-9 näher ausführt (vgl. Einleitung, Anm. 2); ebenso der Titel von Curley (2013), der „the transformation of a genre“ bespricht.

[7] Man könnte in einem mathematischen Sinn von einer Surjektion sprechen, wobei mehrere Elemente aus der Definitionsmenge der Genres sämtlich auf das Element *amor* in der Zielmenge der Stoffe abbilden. Bzw. prädikatenlogisch für den in *Tr.* 2.381-2 behaupteten Fall ausgedrückt ∀x: Tragödie(x) → amor(x).

[8] Zur Ähnlichkeit der Erzählung des Hippolytus-Virbius in *Met.* 15.506-29 mit dem Botenbericht in Eur. *HS* 1198-1246, siehe Kapitel 7.3 bzw. vgl. Hardie (2024c), 307-8, wo auch die folgende Rezeption der ovidischen Rezeption durch Seneca für den Botenbericht in Sen. *Phaedra* 1000-1114 angesprochen wird. Ein episches Vorbild haben diese „Boten ihrer eigenen Tragödie“ (da der Bote ja traditionell eine Nebenfigur ist, vgl. Yoon (2012), 9-10, bes. Anm. 5) etwa in Vergils Aeneas, der die (dramatischen) Ereignisse von *Aen.* 2 berichtet, vgl. Monreal (2023), 117-51 bzw. 205-70.

[9] Zur „epischen Episode zwischen Tragödie und Komödie“, vgl. v.a. den Beitrag von Laigneau-Fontaine (2009), auf den ich noch öfter rekurrieren werde. Dass sich darin auch elegische Momente finden, zeigt Labate (1975). Eine explizit tragische Bearbeitung des Mythos ist nur von Sophokles überliefert, der eine Tragödie namens *Prokris* verfasst haben soll, die allerdings nur in einem einzelnen Fragment überliefert ist, vgl. hierzu und zu Spekulationen über Inhalt und Gestaltung Wright (2019), 113-4; auch Radke versucht sich in seinem Lemma in *RE* 23.602 an einer Rekonstruktion. Zu Ovids tragischer Gestaltung der Episode vgl. Segal (1978). Dass der Stoff dabei auch der Komödie nahestand, zeigt sich in einer Bearbeitung durch Euboulos, die allerdings ebenso nur fragmentarisch erhalten ist, vgl. Bömer (1976), 366.

nehmen. Dort trifft er auch auf dessen drei Söhne Telamon, Peleus und Phocus, deren letzterer (und jüngster) den von Cephalus getragenen Speer erblickt und ihn daraufhin fragt, was es mit diesem auf sich habe, da er ein interessierter Jäger sei und noch nie eine Waffe dieser Beschaffenheit gesehen habe.[10] Auf den Speer angesprochen bricht Cephalus in Tränen aus, da ihn die Frage des Phocus an das tragische Ende seiner Ehe mit Procris erinnert (*tactusque dolore/coniugis amissae lacrimis ita fatur obortis*, 7.688b-9),[11] woraufhin er beginnt, dessen Fragen nach Art und Herkunft der Waffe detailliert darzustellen, *sed enim narrare pudori est/qua tulit mercede* (7.687-8a): Hier zeigt sich gleich zu Beginn ein Zusammenfall von *pudor* und *amor*, wobei nach dem Verschwinden des *amor* in Cephalus' Fall nur der *pudor* am Ende zurückbleibt, der über weite Strecken der Episode ein konstituierendes Handlungsmotiv darstellen wird.

Cephalus beginnt nun seinen Bericht mit der Bemerkung, dass dieser Speer ihn für immer zum Weinen brächte, solange die *fata* ihm noch zu leben erlauben würden.[12] Damit eröffnet er bereits zu Beginn seine wiederkehrende Rechtfertigung für den Verlauf der Handlung, die er grundsätzlich einem *fatum iniquum* anlastet – obwohl sich hierfür keine Belege finden werden:[13] Die Schuldfrage wird sich letztlich allein auf menschliches Fehlverhalten zurückführen lassen.[14] Die eigentliche Geschichte beginnt er mit einer Vorstellung der Procris als einer Schwester der Orithyia, die von Boreas geraubt worden sei, doch wäre eigentlich Procris *dignior ipsa rapi* (7.697) gewesen. Mit diesem Rückbezug auf den

[10] Zum Thema der Jagd als Marker für ein tragisches Setting vgl. Casanova-Robin (2003), 262, sowie Kapitel 4.1, bes. Anm. 53, und 5.4, bes. Anm. 88. Phocus bezeichnet sich selbst *nemorum studiosus* (7.675), was die *nemora* in 3.157 und 14.331 reflektiert, und ebenso *caedisque ferinae*, wobei zu Beginn der Actaeon-Episode der Berg Cithaeron als *infectus uariarum caede ferarum* (3.143) gezeichnet wird. Die *caedes ferina* wird dabei beim tragischen Ende der Episode von Cephalus und Procris in 7.808-9 wiederkehren und deutet somit bereits auf dieses voraus, vgl. Bömer (1976), 368-9.

[11] Am Ende der Geschichte wird die versammelte Menge ebenso weinen, die die Geschichte hört, was die psychagogische Darbietung durch Cephalus unterstreicht, wie von Hor. *AP* 101-3 gefordert. Die Erzählung durch den tragischen Protagonisten selbst bietet entsprechende Vorteile, wie Segal (1978), 177, bemerkt: „Seen through the eyes of the sufferer himself, the tale gains in emotional warmth and intensity. The first-person narrative also gives Ovid ample opportunity to reveal the hero's remorse."

[12] Auf die faktische Unsinnigkeit, eine Waffe, die diesen Effekt hat, ständig mit sich herumzutragen, weist Bömer (1976), 367, hin und erklärt: „Cephalus trägt sie trotzdem, aus einem rein ‚poetischen Grunde' […], nämlich damit Phocus ihn danach fragen und damit Ovid die Verbindung zwischen den Erzählungen […] herstellen kann."

[13] Sabot (1985), 212, sieht allerdings tatsächlich die *fata* in Verantwortung; demgegenüber Laigneau-Fontaine (2009), 160-1, die argumentiert, Aurora als beleidigter Göttin sei eher die Schuld anzulasten. Gegen beide Segal (1978), vgl. Anm. 14 & 17.

[14] Zur Schuldfrage vgl. die Ausführungen bei Bömer (1976), 325; dort auch eine Bibliografie zu älterer Literatur zu dieser Angelegenheit, die hier nicht *in extenso* behandelt werden kann. Segal (1978), 203-4, hingegen kommt zu dem Schluss, dass das „truly tragic suffering" sich aus dem Umstand ergibt, dass „Character is a man's fate" und daher Cephalus selbst die Schuld trägt. Mehr dazu weiter unten.

Raub der Orithyia reflektiert Cephalus auch seine eigene erstmalige Erwähnung in *Met.* 6.681-2: *e quibus Aeolides Cephalus te coniuge felix,/Procri, fuit*, und evoziert damit auch die Junktur *coniuge felix*, die als Explikation der μεγάλη εὐτυχία dient, in der sich optimale tragische Protagonisten zu Beginn der Tragödie befinden sollten, um später eine Metabasis zu ermöglichen.[15] Und dasselbe Motiv greift Cephalus auch am Ende der Vorstellung seiner verstorbenen Braut auf, wenn er unterstreicht, dass er diese von ihrem Vater Erechtheus erhalten und sehr geliebt habe, wodurch er in vollkommenem Glück gewesen sein: *felix dicebar eramque* (7.698). Damit rezipiert er zugleich den Zustand der Niobe, die *felicissima matrum/dicta foret […] si non sibi uisa fuisset* (6.155-6): Wie Niobe sei also auch Cephalus als *felix angesehen* worden, und habe sich offensichtlich auch *selbst* so gesehen. In Niobes Fall war vor allem letzteres der Grund für ihren Niedergang[16] und auch Cephalus scheint darin zumindest einen Anlass für göttliche Missgunst zu sehen, denn *non ita dis uisum est aut nunc quoque forsitan essem* (7.699): Damit weist Cephalus erneut die Schuld von sich fort und gibt diese vielmehr göttlichem Einwirken, denn die weiteren Ereignisse beginnen mit seiner Entführung durch die Göttin Aurora.[17] Diese nämlich hat ihn auf der Jagd[18] erblickt, begehrt und gegen seinen Willen[19] mit sich genommen. Cephalus beteuert gegenüber seinem Publikum, er habe, als er bei Aurora gewesen ist, mehrfach betont (in seiner Wiedergabe gleich dreimal in nur zwei Versen, 7.707-8), nur Procris zu lieben, und daher das Bett mit Aurora nicht geteilt.[20] Die nun ließ sich durch seine Bitten dazu überreden, ihn gehen zu lassen (*mota dea*

[15] Vgl. Arist. *Poet.* 1453a9-10.

[16] Vgl. Laigneau-Fontaine (2009), 162. Zu Niobe und ihrer Tragödie siehe Kapitel 5.1.

[17] So auch Kenney (2024a), 111: „It is indeed Aurora, who sets everything in motion", wie auch schon Sabot (1985), 206: „Au début, c'est Aurore qui instille indirectement le soupçon dans l'âme de Céphale." Gerade dieses „indirectement" exkulpiert Aurora aber eigentlich wieder, wie Segal (1978), 190-1, und Laigneau-Fontaine (2009), 161, korrekter beobachtet haben; mehr dazu unten.

[18] Erneut die Situation auf der Jagd als Auslöser für eine tragische Handlung. Die Entführung durch eine Göttin zeigt sich auch später noch bei Picus im 14. Buch, vgl. Nagle (1988a) und Hardie (2024b), 192. Für Nagle (1988a) besteht insgesamt eine enge motivische Verbindung zwischen der Cephalus- und Picus-Episode darin, dass in beiden Geschichten ein „Liebesdreieck" durch den Eingriff einer Göttin von außen entsteht, der sich der männliche Protagonist aber verweigert (oder das – in Cephalus' Fall – zumindest im Anschluss behauptet; zur Zuverlässigkeit des Cephalus als Erzähler bzw. der Geschichte aus seiner Fokalisierung vgl. Anm. 19, 20 & 21).

[19] Sehr aufmerksam an dieser Stelle Kenney (2024a), 111, mit einem Verweis auf *Her.* 4.95: *nec tamen Aurorae male se praebebat amandum*; Ovid lässt Phaedra offensichtlich an der Versicherung des Cephalus, Aurora habe ihn *inuitum* entführt, erheblich zweifeln: „We are left wondering what actually happened."

[20] Labate (1975) etabliert eine Parallele zu Odysseus und Kalypso in Hom. *Od.*, die auch Sabot (1985), 206, aufgreift. Es besteht jedoch ein sehr wesentlicher Unterschied darin, dass Odysseus Kalypso aus Liebe zu Penelope lediglich nicht *geheiratet* hat; Cephalus hingegen hat mit Aurora nicht einmal das Bett geteilt – oder behauptet das zumindest, denn Cephalus ist nicht zwingend ein zuverlässiger Erzähler (vgl. Anm. 18, 19 & 21).

est, 7.711),[21] allerdings nicht ohne ihm vorher noch eine wichtige Ankündigung zukommen zu lassen: *„Procrin habe!" dixit, „quod si mea prouida mens est/non habuisse uoles"* (7.712-3a), woraufhin sie ihn *irata* (713b) wieder zu Procris entlässt. Entscheidend ist an dieser Stelle die *prouida mens*: Aurora kann die Zukunft vorhersagen und weiß bereits, wie sich die weitere Beziehung zwischen Cephalus und Procris entwickeln wird. Dies dürfte dem diegetischen Cephalus einerseits Anlass dazu geben, Untreue seitens Procris zu vermuten; dem exegetischen Cephalus hingegen Anlass zur Schuldzuweisung an die *fata* – wenn Aurora sein Schicksal bereits kannte, musste es ja schon festgestanden haben.[22] Wenn man aber die *prouida mens* nicht als *seherisch*, sondern als *vorsorgend/klug* versteht,[23] ergibt sich daraus, dass es sich keineswegs um einen fatalistischen Determinismus handeln muss: Aurora besitzt im Gegensatz zu Cephalus einen göttlichen Weitblick und kann in kurzer Zeit seinen Charakter so genau kennen, dass sie präzise vorhersagen kann, wie er sich im Folgenden verhalten wird – ganz ohne dass ihn irgendein Schicksal dazu zwingt. So auch Segal (1978), 190-1: „True, [Aurora] plants the seed of doubt in Cephalus' mind […], but it is Cephalus' own meditation of the goddess' words which leads him to his fatal mistrust of his wife […]."[24] Cephalus' Interpretation der Warnung der Aurora ist also doppelt falsch: Zum einen missversteht er sie dahingehend, dass der Grund, dass er Procris nicht haben wollen werde, dem Fehlverhalten der Procris (und nicht seinem eigenen) anzulasten sein wird; zum anderen dahingehend, dass er anschließend meint, der Handlungsverlauf sei dem Willen der *fata* (und nicht seinem Fehler) zuzuschreiben.[25]

Cephalus wird aber nun durch die Worte der Aurora verunsichert und beginnt zu vermuten, Procris sei ihm zwischenzeitlich untreu gewesen, wovon er – obwohl anfänglich

[21] *mota* ist in der Forschung unterschiedlich gedeutet worden, da Ovid die tatsächliche Motivation der Göttin nicht expliziert, vgl. Kenney (2024a), 112: Es ist ja Cephalus, der aus seiner Fokalisierung die Ereignisse schildert. Mit entsprechender Vorsicht sind auch die angebliche Wortwahl der Göttin (*ingrate*, 7.711; ein Bezug zu 7.43 bzw. Eur. *Med. 659* ist zumindest denkbar, vgl. Kapitel 6, Anm. 21) und ihre emotionale Disposition (*irata*) zu genießen – Cephalus muss das freilich nicht erfunden haben; er beschreibt damit aber allenfalls seine eigene Wahrnehmung der Aurora.

[22] Und mit Cephalus zumindest auch Labate (1975) und Sabot (1985). Zur allgemeinen Frage, inwieweit ein tragisches Subjekt dem Willen der Götter bzw. einem unabänderlichen Schicksal unterworfen ist, vgl. Büttner (2003), bes. 208-211; dort auch ein guter Forschungsüberblick: 208, Anm. 5, & 210, Anm. 9.

[23] Vgl. Bömer (1976), 376. Zur *prouida mens* bzw. den *praesagia* in den *Met.* generell vgl. Anm. 93.

[24] So auch Laigneau-Fontaine (2009), 161, die in der gesamten Szene überhaupt „une valeur performative" und in Aurora somit bloß „le rôle de porte-parole de la destinée qui accable le héros" erkennt: Aurora hat hier gewissermaßen die Funktion des Boten, dessen Nachricht die Handlungen des Protagonisten in der Tragödie zwar weiter beeinflusst, aber nicht *schicksalshaft* festlegt.

[25] Gut kommentiert bei Kenney (2024a) ,111: „Cephalus is reluctant even now to come clean."

noch daran zweifelnd – mit zunehmender Überlegung auch zunehmend überzeugt ist (7.715-9), sodass er letztlich beschließt, seinem Verdacht auf den Grund zu gehen, was er mit *quaerere, quod doleam, statuo* (7.720a) beschreibt. Dieses Wissen, dass er eigentlich gegen sein eigenes Glück arbeitet, liegt jedoch nur auf der exegetischen Ebene vor, denn Cephalus hat diese Einsicht erst durch das Ergebnis seiner Unternehmung erlangt, wie sich auch der nächste Erzählerkommentar zeigen wird: Denn um die Treue seiner Gattin zu erproben, lässt er seine Erscheinung von Aurora verändern[26] und umwirbt Procris in veränderter Gestalt mit Geschenken (*donisque pudicam/sollicitare fidem*, 7.720b-1), worauf diese zunächst nicht eingeht, sondern weiterhin ihre Treue zu ihrem Gatten betont. Hier nun kommentiert wieder der erzählende Cephalus, dass ihm auch dies nicht gereicht habe *et in mea pugno/uulnera* (7.738-9): Dieses Wissen, dass er eigentlich gegen sein eigenes Glück arbeitet – ironischerweise in der Absicht, sich seines Glücks zu vergewissern – erlangt er allerdings erst durch die Vollendung seiner Tat, als er endlich Erfolg hat und als *uictor* sich *male* zu erkennen geben kann (7.741). Die Tat des Cephalus stellt damit gleichsam eine Peripetie dar, denn gerade im eigentlichen Ansinnen, sein Glück zu bestätigen, hat er dieses über Gebühr herausgefordert und damit sein eigenes Unglück besiegelt, worin auch zugleich seine Hamartia besteht.[27] Auf die Anagnorisis, dass es sich beim fremden Freier tatsächlich um ihren *uerus coniunx* (7.742) gehandelt habe, reagiert Procris typisch für eine Frau in der Tragödie, die ihren eigenen Fehler erkannt hat und entsprechend *uicta pudore* ist (7.743): Sie schweigt und verlässt die Bühne. Ovids Publikum, von dem er annehmen darf, dass es so weit mit der tragischen Tradition vertraut ist, muss an dieser Stelle damit rechnen, dass Procris sich nun töten wird – wie es auch eine Deianeira nach den Schelten des Hyllos oder Iokaste nach der

[26] Segal (1978), 192, bemerkt Ovids „virtual elimination of metamorphosis", die sich darin zeigt, dass diese Verwandlung die einzige Metamorphose der ganzen Geschichte ist: „This change, however, receives but one line", vgl. dazu auch Kenney (2024a), 113. Auroras Rolle an dieser Stelle kann hingegen nicht mit einer Schuld ihrerseits in Verbindung gebracht werden: Da sie ja bereits weiß, wie das Unterfangen des Cephalus enden wird, kann ihre „Hilfe" ihm gegenüber allenfalls didaktischer Natur sein, um ihm seinen Fehler aufzuzeigen (zur inhärent didaktischen Natur der Tragödie vgl. Ingleheart (2010), 308). Zum tragischen Fehler (sc. der Hamartia) des Cephalus vgl. Laigneau-Fontaine (2009), 162, und meine Ausführungen im Folgenden.

[27] Und wie bei Philomela (*perque suam contraque suam petit ipsa salutem*, 6.477) fügt Ovid auch hier gleichsam eine Definition der Peripetie ein (*quaerere quod doleam statuo*, 7.720a); zu Philomela siehe Kapitel 6.2; zur Qualifikation des Kommentars als Peripetie vgl. Kapitel 6, Anm. 96. Laigneau-Fontaine (2009), 162, bemerkt zur Peripetie des Cephalus: „mais erreur aussi, sans doute, […] de ne pas accorder à son épouse la confiance qui les aurait sauvés de la catastrophe." Laigneau-Fontaine sieht darüber hinaus noch eine Form der Hybris bei Cephalus: Dieser nämlich habe sich mit der Aussage, Procris sei als Schwester der Orithyia *dignior ipsa rapi* gewesen, dem Windgott Boreas nicht nur gleichgestellt, sondern sich sogar über diesen erhoben, womit er sich in Gesellschaft zu Niobe begibt (vgl. Anm. 16).

letzten Botschaft des Boten tut.[28] Doch sie tut nichts dergleichen, sondern schließt sich in ihrer Enttäuschung der Diana an, bis Cephalus seinen Fehler einsieht: *orabam ueniam et peccasse fatebar* (7.748). Hier nun wird die Hamartia explizit: Wie schon Pentheus diese am Ende seiner „Tragödie" einsieht und bekennt (3.718) und Midas das noch tun wird (11.134), ist auch Cephalus zu einem Schuldeingeständnis und einer Bitte um Verzeihung genötigt.[29] Er gibt zu, dass auch er den *munera* nicht widerstanden hätte und *simili culpae* erlegen wäre (7.749-50). Und sowie er solchermaßen gestanden hat, kehrt auch seine Gattin wieder zu ihm zurück und bringt ihm nun ihrerseits zwei *dona* mit, die sie während ihres Aufenthaltes im Gefolge der Diana[30] erhalten hat: Den Speer, der die Erzählung der Geschichte ausgelöst hat und der stets nach jedem Wurf zurückkehrt, und einen Hund namens Laelaps, der jedes Tier ein- und überholt. So findet die vermeintliche Tragödie doch noch ein „Happy End", denn Procris *dulces concorditer exigit annos* (7.752) mit Cephalus und die schließlich komödiantische Verwechslungsgeschichte[31] findet doch noch ein einträchtiges Ende – oder nicht?

Während der Anblick des Speers die Erzählung der Geschichte ausgelöst hat, ist nun vom Hund Laelaps keine Spur zu sehen, was Cephalus an dieser Stelle dazu veranlasst, als Intermezzo seiner Geschichte mit Procris das Schicksal des Hundes einzuschieben: Diesen habe er nämlich auf der Jagd nach dem teumessischen Fuchs eingebüßt. Und während sich die Beschreibung der Jagdszene insgesamt episch ausnimmt, so beginnt sie doch mit einem unheilverheißenden Wink in Richtung Tragödie:

Carmina Laiades non intellecta priorum
soluerat ingeniis, et praecipitata iacebat
immemor ambagum uates obscura suarum. (Ov. *Met.* 7.759-61)

Gerade hatte der Sohn des Laios durch seinen Verstand die Rätsel gelöst,

[28] Vgl. Loraux (1987), 21-3. Besonders aber verwendet Ovid die Junktur *illa nihil* ebenso für Lucretia in *Fast.* 2.797. Über den *tacitus pudor* als „oft variiertes Motiv" vgl. Bömer (1976), 381. Das Schweigen als Reaktion auf eine tragische Anagnorisis findet sich auch für Procne (6.583-4; siehe Kapitel 6.2) und Hecabe (13.538-9; siehe das Auftaktkapitel zu Teil II); zur Verbindung von Procris, Procne, Hecabe und Deianira vgl. Kapitel 6.5, bes. Anm. 195.
[29] Zu Pentheus siehe Kapitel 4.3, zu Midas 5.3; dort auch genauere Ausführungen zur Tragweite von Schuldeingeständnissen, bes. Kapitel 5, Anm. 79.
[30] Der Aufenthalt bei Diana reflektiert die Tragödie erneut zweifach: Zum einen evoziert er erneut die Jagd als tragisches Setting (vgl. Anm. 10 & 18), zum anderen aber weist auch *errabat* (7.746) auf ihren eigenen Fehler hin, nämlich sich letzten Endes doch von den Geschenken des fremden überwältigen lassen zu haben – denn wenngleich Cephalus gewiss die Hauptschuld am Unglück trägt, so ist doch Procris aufgrund ihres endlichen Nachgebens nicht völlig schuldlos.
[31] So zieht etwa Laigneau-Fontaine (2009), 168-70, Vergleiche zu Plaut. *Amph.* oder stellt die Beschreibung der Procris nach der Enthüllung durch Cephalus in die Nähe der Phanium aus Ter. *Phorm.*

die zuvor nicht durchschaut wurden, und hingestreckt lag die dunkle
Prophetin, die ihre zweideutigen Sprüche vergessen und sich zu Tode gestürzt hatte.

An dieser Stelle wendet Ovid nicht nur den Blick wieder Richtung Theben; es ist auch der einzige Abschnitt in den gesamten *Met.*, da Ovid die Figur des Ödipus erwähnt – aber auch hier nicht namentlich, sondern lediglich dunkel mittels eines Patronyms, das zugleich als Chiffre für die Ausgangssituation von Soph. *OT* steht: Oidipous hatte unwissentlich seinen Vater erschlagen, wodurch das Königtum in Theben vakant wurde, und zugleich die Rätsel der Sphinx gelöst, wodurch er selbst das freigewordene Königtum in Anspruch nehmen konnte.[32] Dieser eindeutige Verweis auf Soph. *OT* kombiniert mit der Jagdszene lässt bereits dunkel anklingen, dass es mit der Tragödie an dieser Stelle noch nicht vorüber ist: Doch auch nach dem Tod der Sphinx *protinus Aoniis immittitur altera Thebis/pestis* (7.763-4) – man sollte meinen, es handle sich nun um die Seuche, die zu Beginn von Soph. *OT* grassiert, doch wird man von Ovid eines Besseren belehrt: Es geht um den teumessischen Fuchs, den es zu jagen und zu erlegen gilt. Cephalus schließt sich der Jagd an und hetzt den Fuchs mit seinem Hund Laelaps – doch löst er dadurch ein Paradoxon aus, denn während Laelaps jede Beute einholt, entzieht sich der Fuchs jedem Jäger. Und ehe Cephalus dieses Paradoxon durch den Einsatz seines Speers zu lösen versuchen muss, sieht er, wie beide Tiere in Stein verwandelt wurden – dass Iuppiter sie verwandelt hat, kann Cephalus als interner Erzähler nicht wissen.[33]

Nach diesem epischen Intermezzo, das indes durch seinen Anfang starke tragische Anklänge hatte, geht es nun zurück zu Procris – und wieder gibt der Speer Anlass für die Erzählung, denn während nun geklärt ist, wie Cephalus in dessen Besitz gelangt ist und wie er Laelaps verloren hat, so stellt Phocus die verbliebene Frage: *iaculo quod crimen in ipso est?* (7.794), wobei die Klausel *crimen in ipso est* ihrerseits den Erzählerkommentar zu Beginn der

[32] Vgl. Laigneau-Fontaine (2009), 158, die zugleich darauf hinweist, dass Ovid in der weiteren Erzählung noch deutliche intertextuelle Echos aus Verg. *Aen.* 2 einfließen lässt, „considéré comme le plus tragique de l'œuvre" (vgl. hierzu Laigneau-Fontaine (2001); über die Qualifikation als „plus tragique" besteht Uneinigkeit, zumal auch das vierte Buch der *Aen.* diesen Status für sich beanspruchen kann, vgl. Austin (1977), 163, und Panoussi (2009), 197). Dazu trägt v.a. die allgemeine Erzählsituation bei, wie auch Segal (1978), 185-8, erklärt und die Episode ebenso mit *Aen.* 2 vergleicht, vgl. Anm. 8. Zur einzigen Erwähnung der Ödipus-Figur vgl. Kapitel 4, Anm. 3.

[33] So zumindest die Erklärung für *si quis deus adfuit illis* (7.793) bei Kenney (2024a), 119. Bömer (1976), 392, konstatiert: „Warum Ovid (und das ist Ovid, nicht Cephalus) hier einen Zweifel an der Vulgata ausspricht, läßt sich nur vermuten." Das ist m.E. ein unnötiger Einwand: Es gibt keinen Grund, hier Ovid als Sprecher anzunehmen (und Bömer nennt auch keinen); geht man davon aus, dass Cephalus spricht, ist völlig klar, warum er nicht wissen darf/kann, welcher Gott (oder ob überhaupt ein Gott) für die Metamorphose verantwortlich ist. Die Formulierung *si quis deus adfuit illis* rezipiert dabei auch *si deus ullus in illo est* (6.548) der Philomela, vgl. Kapitel 6.2, bes. Anm. 103.

Actaeon-Episode (*Fortunae*) *crimen in illo* (3.141) evoziert – das *crimen* ist in beiden Fällen ein *Fortunae crimen, non scelus*; in beiden Fällen wird eine Person in einer Jagdsituation für ein wildes Tier gehalten und von ihr nahestehenden Akteuren unwissentlich getötet.[34] Doch ehe das Ende zu besprechen ist, zunächst der Anfang: Denn nach der Aussöhnung am Ende der vorherigen „Tragikomödie", die gerade so doch noch ein gutes Ende genommen hat, befinden sich Cephalus und Procris erneut im vollendeten Glück: *coniuge eram felix, felix erat illa marito* (7.799). Geschickt lässt Ovid hier Cephalus selbst die unheilverheißende Junktur wiederholen, die schon in der ersten Hälfte beinahe das Ende seiner Ehe bedeutet hätte. Und nicht nur ihr Glück wiederholt sich wörtlich – auch ihre Hybris, die nun der der Niobe in nichts mehr nachsteht: Denn um die gegenseitige Hingabe besonders zu unterstreichen, betont Cephalus, weder hätte Procris ihm Iuppiter vorgezogen, noch er ihr Venus.[35] In dieser so glückseligen Lage begibt sich nun seinerseits Cephalus auf die Jagd, tut dies aber (anders als Actaeon oder Picus) allein, denn *tutus eram iaculo* (7.808a): Doch gewöhnte er sich an, nach erfolgreicher Jagd *cum satiata ferinae/dextera caedis erat* (7.808b-9)[36] Abkühlung zu suchen; und diese vorzugsweise in Form eines kühlen Lufthauches.[37] Deren lateinische Bezeichnung *aura* sollte sein Verhängnis werden – zusammen mit seiner etwas ungewöhnlichen Angewohnheit, sich nicht nur an der *aura* zu erfreuen, sondern auch noch einen kleinen Hymnus an diese zu sprechen, dessen Formulierung stark zweideutig ist und Anleihen an der Liebesdichtung nimmt.[38] Doch gerade diese Formulierungen sind nun ein Produkt eines tatsächlichen *fatum iniquum*, wie es auch Actaeon ereilt hat, denn Cephalus, der Erzähler, kommentiert seine ambige Wortwahl: *sic me mea fata trahebant* (7.816), was ein klares Echo des

[34] Zu Actaeon siehe Kapitel 4.1.

[35] Hier zeigt sich das Spiel mit der Liebesdichtung, denn in der Überhöhung des eigenen Partners über die Götter findet sich ein „typical lovers' claim" (Kenney (2024a), 119; dort auch diverse Vergleichsstellen bei Catull und Ovid). Doch: „This, however, is the world of *Met.*, where the gods are a real presence, jealous, vengeful and capricious." Insofern ist dieser Topos der Liebesdichtung an dieser Stelle höchst gefährlich – und rückt die Episode in die Nähe der von Ceyx und Alcyone, die sich nach der Vulgata mit Zeus und Hera verglichen oder sogar über diese erhoben haben sollen und dafür bestraft wurden; bei Ovid jedoch ist die Geschichte anders, siehe Kapitel 8.3, bes. Anm. 81. Zur Nähe der Episode von Cephalus und Procris zu der von Ceyx und Alcyone vgl. Sabot (1985), 211-3.

[36] Hier wiederholt sich die *caedes ferina* aus 7.675, als deren Liebhaber sich Phocus vorgestellt und damit überhaupt die Erzählung der Geschichte angestoßen hatte, vgl. Anm. 10.

[37] Der Ort, an dem er diese Erfrischung sucht, ist im Kontext von Ovids *Met.* prinzipiell unheilvoll: „In Ovid […] the tired traveller or hunter who seeks rest or refreshment in such places does so at his peril", Segal (1969), 71-85, bes. 79. Einen ähnlichen *locus amoenus*, der sich als gefährlich erweist, finden auch die böotisch-thebanischen Figuren Cadmus (siehe die Einleitung zu Kapitel 4), Actaeon (4.1), Narcissus (4, Anm. 57) und zuvor bereits Callisto (2.3). Vgl. hierzu auch den Kommentar von Anderson (1972), 326.

[38] Vgl. Kenney (2024a), 120-1.

Erzählerkommentars *sic illum fata ferebant* (3.176) im Falle Actaeons darstellt.[39] Und das *fatum iniquum* soll sogleich auch Procris treffen, denn Cephalus berichtet, irgendjemand habe ihn bei seinem Hymnus auf die *aura* belauscht, darin den Namen einer Nymphe gesehen und Procris sogleich vom vermeintlichen Seitensprung ihres Gatten erzählt (*criminis extemplo ficti temerarius index*, 7.824).[40] Die nun glaubt sofort an dessen Untreue (*credula res amor est*, 7.826) und stürzt hier bereits vermeintlich in ihr tragisches Pathos: Sie fällt aufgrund ihres *dolor* (7.826), nennt sich selbst *misera* und beklagt ihr *fatum iniquum* (828) und schließlich *dolet infelix* (831). In dieser Reaktion antizipiert sie gewissermaßen Deianira: Denn auch diese hört nur durch die *fama* (*quae ueris addere falsa/gaudet*, 9.138-9), dass Hercules ihr mit Iole untreu geworden sei, doch *credit amans* (141) *flendoque dolorem/diffudit miseranda suum* (142-3), was sie letztlich zu ihrer Hamartia verleiten wird.[41] Im Gegensatz zu Deianira wähnt Procris indes noch, es könne ein Irrtum vorliegen, und will nicht endgültig an die Untreue ihres Gatten und das Ende ihrer Ehe glauben, *nisi uiderit ipsa* (7.833), sodass sie aufbricht, um Cephalus auf der Jagd nachzustellen – und damit ebenso den fatalen Fehler begeht.

Der nächste Tag beginnt mit dem unheilvollen Hinweis, dass Aurora die Nacht vertreibt: „Aurora ushers in, not merely a new day, but the denouement of a tragedy that she herself set in motion."[42] Und wäre die Anwesenheit Auroras noch nicht Hinweis genug für die Tragödie, begibt sich Cephalus auch noch auf die Jagd in den Wald: Dort wiederum ruft er nach getaner Arbeit am unglückseligen *locus amoenus* nach *aura*, hört ein Rascheln in den Büschen und schleudert seinen Speer hinein – und tötet damit unwissentlich Procris, die *ei mihi* ausruft (7.843); deutlicher tätigt der erzählende Cephalus den Tragödienruf *me miserum* (7.846), als der erzählte Cephalus seine sterbende Frau findet. Diese bittet ihn mit ihren letzten Worten,

[39] So auch Kenney (2024a), 120. Bömer (1976), 397, verweist auf eine gleichlautende Stelle in *Epist.* 12.35: *et me mea fata trahebant* mit dem Verweis, „beidemal wird eine vergilische Wendung ins Erotische gezogen", wobei damit auf Verg. *Aen.* 5.709 (*nate dea, quo fata trahunt retrahuntque sequamur*) verwiesen wird, was kaum erkennbare Ähnlichkeiten mit der vorliegenden Junktur hat. Richtiger Segal (1978), 200, der eine Parallele zu Ver. *Aen.* 2.34 *seu iam Troiae sic fata ferebant* anführt, was das Tragische an der Klausel unterstreicht, die Ovid noch einmal *Tr.* 2.341 wiederholt mit der Parallele *inque meas poenas ingeniosus eram*, was nahe an *Met.* 7.738-9 ist. Für weitere Parallelen vgl. Ingleheart (2010), 281-2.

[40] Segal (1978), 194, bemerkt hierzu korrekt: „In both cases the ‚crime' proves to be ‚fictitious' (cf. fictus adulter in 7.741 and crimen fictum in 7.824), but the mechanism of doubt and accusation does more harm than an actual infidelity might have."

[41] Zu Deianira siehe Kapitel 6.5.

[42] Kenney (2024a), 122. Die zweite (und endgültige) Tragödie wird sich aufgrund des Irrtums der Procris ergeben, in *aura* den Namen einer Konkurrentin zu vermuten. Es wurde in der Forschung wiederholt vermutet, dies sei vor allem durch die Nähe von *Aura* und *Aurora* gegeben – allerdings expliziert Ovid nicht, ob das Geständnis des Cephalus Aurora überhaupt erwähnt hat, vgl. Kenney (2024a), 121; dort auch zu entsprechender Literatur, die die *Aura-Aurora*-Ambiguität bespricht.

niemals *aura* zu heiraten, woraus sich die Anagnorisis ergibt und Cephalus explizit den *error* erkennt und auch Procris darüber aufklären kann: *dixit et errorem tum denique nominis esse/et sensi et docui. sed quid docuisse iuuabat?* (7.857-8). Zuletzt stirbt die nun versöhnte Procris in seinen Armen: *me spectat et in me/infelicem animam nostroque exhalat in ore* (7.860-1), wobei die Platzierung von *infelicem* apokoinu zu *me* und *animam* das letztlich geteilte Unglück beider Partner in höchster Eleganz in nur einem Wort vereint. Die Todesszene evoziert ähnliche Sterbeszenen wie bspw. in Eur. *HS*, wo ebenso die Anagnorisis und Versöhnung sich im Todeskampf des Hippolytos ereignet, der seinen Verletzungen schließlich erliegt.[43] So erweist sich am Ende Procris als das Spiegelbild ihres Gatten, die ebenfalls an dessen Treue gezweifelt und gerade im Bestreben, sich zu vergewissern, dass das Ende ihrer Ehe nicht gekommen ist, dieses herbeigeführt hat; ihre Peripetie ist ebenso ident mit ihrem *error* wie es die des Cephalus mit seinem *peccasse* gewesen ist.[44]

Zuletzt verlässt Ovid die Figurenrede des Cephalus und kommentiert wieder von außen das abschließende Bild der Erzählsituation: *flentibus haec lacrimans heros memorabat* (7.863), was erneut den speziellen psychagogischen Effekt des Dramas unterstreicht, wie er von Hor. *AP* 101-3 gefordert wird: *ita flentibus adflent/humani uultus. si uis me flere, dolendum est/primum ipsi tibi*. So schließt sich der Kreis der dramatischen Darbietung in einem homodiegetischen „Botenbericht", in dem der Bote selbst die Möglichkeit besitzt, „to reveal the hero's remorse" und der Erzählung dadurch eine besondere „emotional warmth and intensity" verleihen kann.[45]

[43] Vgl. Laigneau-Fontaine (2009), 164, und Segal (1978), 193, der vor allem im Versuch der Aussöhnung durch Cephalus eine Parallele sieht: „Cephalus' entreaty at the end: neu me morte sua sceleratum deserat oro (7.850), is, in fact, an echo of death-scenes in Greek tragedy", und (193, Anm. 27) neben Eur. *HS* 1456 auch Eur. *Alc.* 202, 250, 275 anführt.

[44] Laigneau-Fontaine (2009), 163-4, sieht den *error* der Procris mit Fabre-Serris (1995), 210, vielmehr darin, dass sie, nachdem sie ihre Ehe aufgegeben hat und mit Diana gleichsam als *uirgo* durch die Wälder zieht, dieses Leben sofort aufgibt, als Cephalus sie um Verzeihung bittet, und wieder in ihr Leben als Ehefrau zurückkehrt: „il y a là une transgression dont la punition est manifeste, puisque c'est précisement ce javelot qui cause sa mort." Dieses Argument funktioniert v.a. dann, wenn man mit Fabre-Serris (1995), 209-12, im Speer einen phallischen Gegenstand sieht, der ihre Freiheit als *uirgo* beschneidet, die gleichsam Ausdruck einer Rebellion gegen augusteische Familienpropaganda sei, welcher sich Ovid implizit verschrieben habe. Diese Argumentation, die Fabre-Serris über weite Teile (v.a. den zweiten Abschnitt) ihres Werks verfolgt, ist m.E. nicht immer ganz haltbar, wie auch Anderson (1998) gut ausführt. Aus einer dramatischen Perspektive besteht hierin sicher keine Hamartia der Procris, sondern es handelt sich um das typische Hochzeitsende der Komödie – die freilich inhärent sexistisch und zugleich der römischen Nationalidentität verschrieben ist, wie Brecke (2024), bes. 24-51, gut nachvollziehbar argumentiert.

[45] Segal (1978), 177. Vgl. Anm. 11.

8.2. Peleus

Einige Bücher später – im elften Buch der *Met.* – wiederholt sich das Motiv *coniuge felix* erneut und schließt sich sogar inhaltlich geradezu nahtlos an die Episode von Cephalus und Procris an: Denn während dort Cephalus dem Phocus in einem homodiegetischen Botenbericht von seiner eigenen Tragödie, seine Frau getötet zu haben, berichtet hat, ist es nun der Tod des Phocus, der den Ausgangspunkt der Handlung bildet – diesen nämlich haben seine beiden Brüder Telamon und Peleus getötet, die während des Berichts von Cephalus abwesend waren, weil sie die Truppen zur Unterstützung Athens versammelt haben. Bei Ovid wird nun sogar sein eheliches Familienglück „in einem Atemzug" mit der Tötung des Phocus genannt:

Felix et nato, felix et coniuge Peleus,[46]
et cui, si demas iugulati crimina Phoci,
omnia contigerant. (Ov. *Met.* 11.266-8)

Glücklich durch seinen Sohn, glücklich auch durch seine Gattin war Peleus,
dem auch, wenn man einmal vom Verbrechen der Tötung des Phocus absieht,
alles zuteilgeworden ist.

Ähnlich wie Cadmus befindet sich Peleus, nachdem es ihm durch die Hilfe des Proteus gelungen ist, Thetis zu überwältigen und zu heiraten, im vollendeten Familienglück nach dem „Prolog" seiner Episode: Doch programmatisch wird zugleich mit seinem Glück auch sein Unglück angesprochen und in ironischer Weise der Gedanke „des Lebens ungemischte Freude ward keinem Irdischen zuteil"[47] ausgedrückt; denn Peleus wurde ja „alles" zuteil – wenn man

[46] Etwas kurios hierzu Hardie (2024c), 304-5, wo zunächst alle Stellen mit der Junktur *coniuge felix* aufgelistet sind, dann aber auf *Am.* 2.17.17-8 verwiesen wird, wo „Numa and Peleus are paired as mortals blessed with a goddess for wife." Zwar wird von beiden korrekt in *Met.* die Feststellung *coniuge felix* getätigt, indes ist der Grund hierfür nicht zwingend, dass ihre Gattin eine Göttin ist: Denn die Junktur begegnet auch noch für Cephalus (mit Procris), Dryope (mit Andraemon) und Cenchreis (mit Cinyras) und steht dort in keinem Zusammenhang mit göttlichen Ehepartnern. Zu Cenchreis siehe Kapitel 7.2, zu Numa Kapitel 7.3 und zu Dryope Kapitel 8.4. Umgekehrt hat in *Met.* bspw. auch Cadmus mit Harmonia „a goddess for a wife", was zwar von Ovid unterstrichen wird, aber nicht mit der Junktur *coniuge felix* (sondern nur *huc adde genus de coniuge tanta*, 3.133), vgl. die Einleitung zu Kapitel 4.

[47] Aus „Der Ring des Polykrates", 53-4, von Friedrich Schiller, das die bei Herodot *Hist.* 3.39-44 und 120-5 überlieferte Anekdote von Polykrates, dem Tyrannen von Samos, rezipiert: Darin wird dieser aus vollendetem Glück aufgrund seiner Hybris durch den Neid der Götter zu Fall gebracht. Zuvor spricht der ägyptische König Amasis diese warnenden Worte. Die Geschichte hat starke Ähnlichkeiten zu der von Kroisos und Solon und die Warnung des Amasis zum *dictum Solonis*. Zur Frage, ob Polykrates ein tragischer Held ist oder nicht, vgl. Diesner (1959), 218, und Versnel (1977), 46, die dafür argumentieren; bzw. Fisher (1992), 336, und van der Veen (1993), 434-52, bes. 448, Anm. 39, die v.a. die Schuldfrage für Polykrates verneinen. Zumindest in Ov. *Met.* ist indes der bloße Neid der Götter für eine tragische Handlung schon ausreichend, wie v.a. der thebanische Zyklus (vgl. Kapitel

nun davon absieht, dass er seinen Bruder Phocus getötet hat. Warum er das getan hat, dafür liefert Ovid keine Erklärung – in der Vulgata geschieht die Tötung entweder unabsichtlich oder aus Neid.[48] Für die Belange von Ovid ist die Ursache der Tötung jedenfalls irrelevant, da sie für die Folgen derselben ebenso keine Rolle spielt: Und für diese interessiert sich Ovid in seiner Version. Denn aufgrund dieses Verbrechens (oder lediglich der auf sich geladenen Schuld; die Wortwahl *crimina* ist in diesem Fall ambig, ebenso *fraterno sanguine sontem* (11.268))[49] ist Peleus gezwungen, ins Exil nach Trachis zu König Ceyx zu gehen. Diese Variante ist von Ovid neu erfunden und stammt nicht aus der Vulgata der Episode:[50] Bömer (1982), 294, spricht von einem „sonst nicht bekannten und wohl von Ovid ad hoc erfundenen Aufenthalt des Peleus bei Ceyx […], offenbar aus einem rein poetisch-technischen Grunde […]", denn der Aufenthalt würde ihm erlauben, die Episoden von Daedalion und Chione, dem trachinischen Wolf und letztlich von Ceyx und Alcyone zu erzählen. Das ist grundsätzlich sicher der Fall, allerdings erlaubt das Exil in Trachis noch einen intertextuellen Kniff, und zwar eine Parallelisierung zu Herakles aus Soph. *Trach.*, der ebenfalls aufgrund einer Blutschuld nach Trachis ins Exil geht; einen entscheidenden Hinweis darauf gibt v.a. die Bezeichnung von Trachis bei Ovid, nämlich *Trachinia tellus* (11.269) – dieses Adjektiv findet sich „in der klassischen Dichtung nur bei Ovid […]. Das Drama des Sophokles heißt bei Cic. Tusc. II 20 *Trachiniae.*"[51] Dazu kommt, dass in *Met.* 9, wo Ovid eigentlich die Handlung von Soph. *Trach.* rezipiert, Trachis selbst völlig unerwähnt bleibt – lediglich das Oeta-Gebirge gibt einen Hinweis auf die geografische Lokalisierung.[52] Der Aufenthalt des Peleus bei Ceyx übernimmt also all die Facetten von Soph. *Trach.*, die Ovid in

4) hinreichend zeigt. Peleus aber hat freilich durch die Tötung des Phocus einen viel größeren Einfluss auf sein Schicksal als bloß dem Neid der Götter unterworfen zu sein.

[48] Reed (2024b), 480, schlüsselt die verschiedenen Versionen auf.

[49] Ovid spricht eben nicht von einem *scelus*, sondern nur von einem *crimen*, wodurch er sich ebenso wenig auf eine dezidierte Ursache der Vulgata festlegt. Auch die erneute Beurteilung durch Ulixes in 13.149 liefert keine näheren Anhaltspunkte, außer dass wir erfahren, dass auch Telamon an der Tötung beteiligt war: Ulixes behauptet nur, dass sein eigener Vater – im Gegensatz zu dem des Aiax – *fraterni sanguinis insons* sei, woraus folgt, dass Telamon „am Blut (sc. Tod) seines Bruder schuldig" geworden sei, allerdings nicht, unter welchen Umständen. Die Junktur *fraterni sanguinis insons* rezipiert *fraterno sanguine sontem* (11.268) von Peleus in der vorliegenden Episode, vgl. Bömer (1982), 242; und Hardie (2024a), 26.

[50] Neben Bömer (1980), 294, (s.o.) auch Reed (2024b), 480, mit dem Hinweis, dass Peleus von Ceyx gar nicht entsühnt wird, sondern vielmehr „ultimately receiving purification from Acastus, a traditional detail."

[51] Bömer (1980), 309. Auch bei Reed (2024b), 480, die Feststellung: „Ovid's model may be the story that Ceyx, king of Trachis, entertained the exiled Hercules." Zu dessen Aufnahme in Trachis und der Identifizierung des dortigen Königs, vgl. D'Alessio (2005), 183-5, bes. 183 zur Rezeption bei Ovid in *Met.* 11.

[52] Zur insgesamt sehr kreativen und eher fiktional gehaltenen Geografie dieser Episode vgl. Curley (2013), 115-21. Zu Hercules und v.a. Deianira siehe auch Kapitel 6.5.

seiner expliziten Bearbeitung des Stoffes sorgsam ausgespart hatte, um einer Doppelung nach Kräften vorzubeugen.[53]

Als nun Peleus bei Ceyx eintrifft, findet er diesen *maestus/dissimilisque sui* (11.272-3) vor, denn Ceyx betrauert zu diesem Zeitpunkt seinen Bruder Daedalion – ironischerweise ist der Verlust des Bruders genau der Grund für Peleus' Anwesenheit am Hof des *Trachinius* (9.282), was Peleus allerdings beredt verschweigt, als er beim König von Trachis vorstellig wird und um Aufnahme in dessen Stadt oder zumindest auf dessen Ländereien bittet: *tantum sua crimina celat/mentiturque fugae causam* (11.280-1). Offensichtlich also sucht Peleus bei Ceyx lediglich einstweilige Zuflucht, aber keine Entsühnung – was ein Hinweis darauf sein könnte, dass es sich bei der Tötung des Phocus nicht um ein Versehen gehandelt hat und Peleus gegenwärtig noch nicht bereit ist, seine Schuld zu bekennen.[54] Ceyx nimmt ihn indes freundlich auf (*nec inhospita regna tenemus*, 11.284) und gestattet ihm, sich wie zuhause zu fühlen, und alles, was er sieht, nach seinem Gutdünken zu verwenden – *utinam meliora uideres* (11.288), woraufhin Ceyx am Ende seiner Rede in Tränen ausbricht. Dies veranlasst Peleus und seine Gefährten, nach dem Grund für diesen Gefühlsausbruch zu fragen, woraufhin Ceyx berichtet, dass sein Bruder Daedalion durch Apollo in einen Habicht verwandelt worden sei, als er sich vom Gipfel des Parnassus stürzen wollte: Seine Tochter Chione habe nämlich zuvor sowohl von Mercur als auch von Apollo je einen Sohn geboren, sich dann in Hybris über Diana gestellt, und sei dafür von dieser getötet worden. In seinem Kummer habe Daedalion sich töten wollen, sei aber in seinem Sturz zum Vogel geworden.[55] Dass Ceyx als Gastgeber seinem Gastfreund von seinem eigenen Unglück berichtet, kehrt die übliche Situation der Tragödie um, in der die Gastfreunde bei ihrer Bitte um Aufnahme von ihrem Schicksal berichten, wie bspw. bei Aesch. *Supp.* 234-347, Soph. *OC* 254-91, Eur. *Heracl.* 181-231 und *Supp.* 110-94.[56] Am Ende der

[53] Die Verlegung ist somit gleichsam eine „intratextuelle Fußnote", wie Curley (2013), 175-80, das Konzept der „tragischen *contaminatio*" von Larmour (1990) in erweiterter Form nennt.

[54] Bömer (1980), 311, spekuliert, dass eigentlich kein Anlass bestanden haben dürfte, die Tötung zu verheimlichen, da Ceyx aufgrund der höheren Geschwindigkeit der Fama über den Tod des Phocus ohnehin bereits informiert gewesen sein müsste. Ob Ceyx das wusste oder nicht, spielt für den Fortgang der Episode aber ohnehin keine Rolle: Peleus erleidet keine negativen Konsequenzen durch Ceyx, als er seine Schuld offenbaren muss, und bis zu diesem Zeitpunkt kann Ovid ihn als einen Schuldigen zeichnen, der noch nicht bereit ist, *peccasse fateri* (wie Cephalus das getan hat, s.o. Kapitel 8.1.). Die „Geschwindigkeit der Fama" hat sich indes gerade im trachinischen Kontext in den *Met.* nicht als besonders heilsam erwiesen (siehe Kapitel 6.5).

[55] Zu den verschiedenen Versionen dieses Mythos und möglichen Quellen Ovids vgl. Reed (2024b), 483.

[56] Die Geschichte hat selbst ein paar tragische Reminiszenzen, so bspw. erinnert die Hybris der Chione stark an Niobe – so auch ihr Tod durch den Bogen der Diana an den der Töchter der Niobe (zu den Parallelen mit Niobe vgl. Bömer (1980), 320; zu Diana in der Niobe-Episode vgl. Kapitel 5, Anm. 37) und der darauffolgende *patrius*

Erzählung, wie es überhaupt zur aktuellen Trauer in Trachis kommen konnte, folgt indes nun ein „echter" Botenbericht; denn kaum hat Ceyx den finalen *dolor* ausgesprochen, kommt Onetor, der Wächter der Herde des Peleus, atemlos herbei – Peleus hatte seine Herde außerhalb der Stadt gelassen – und berichtet von einem großen Unheil, wobei er sich geradezu selbst als tragischer Bote vorstellt: *Peleu! Peleu! magnae tibi nuntius adsum/cladis* (11.349-50) und dann auf Nachfrage seines Herrn ausführlicher berichtet, worin er präzise das Verhalten eines Boten aus der attischen Tragödie imitiert.[57] Er berichtet im Allgemeinen, dass er gerade die Rinder zur Küste getrieben habe, da sei ein riesiger Wolf aus dem angrenzenden Sumpf hervorgebrochen, der die Herde wahllos angegriffen und etliche Tiere gerissen habe, wobei er auch einige Menschen getötet habe, die versucht hätten, die Rinder zu verteidigen. Der Wolf selbst ist nun – anders als Peleus' Flucht nach Trachis nach dem Tod des Phocus – nicht Ovids eigene Erfindung, sondern bereits in der hellenistischen Tragödie *Alexandra* des Lykophron überliefert, die allerdings wohl nicht Ovids Hauptquelle gewesen ist, sondern eher die Version des Nikander in dessen *Heteroiumena*.[58] Gekannt dürfte Ovid die *Alexandra* aber durchaus haben, denn während sich die Geschichte bei Nikander im Binnenland ereignet, ist die Küste bei Trachis nur bei Lykophron (901-2) mit dem Wolf verbunden[59] – neu ist bei Ovid allerdings die Verbindung mit Ceyx (und Daedalion) sowie die Einführung des Onetor bzw. überhaupt eines Botenberichts, denn bei Nikander (bzw. dessen prosaischem *argumentum* bei Ant. Lib. 38.5) wird noch explizit betont, dass die Herde *ohne* Hirten zurückgelassen wurde; diesen hat Ovid also originell in die Geschichte eingeflochten und dabei nicht nur allgemein als tragischen Boten gekennzeichnet, sondern dabei auch sehr deutliche Anleihen beim Boten aus Eur. *IT* genommen, der der Iphigenie von der Ankunft von Orestes und Pylades in Tauris berichtet, wobei in diesem Fall die beiden Neuankömmlinge die Gefahrenquelle sind, die bei Ovid der

dolor (11.328), der als Wesenszug für die Verwandlung entscheidend ist und die Geschichte auch abschließt (*aliisque dolens fit causa dolendi*, 11.345).

[57] Bömer (1980), 327, benennt die Ähnlichkeiten einzeln: Schon sein atemloses Erscheinen hat ein Vorbild in Soph. *Ant.* 223-4, aber auch seine vorerst allgemein gehaltene Ankündigung des Unheils, die erst auf Nachfrage ausgeführt wird, findet sich in zahlreichen Beispielen, so etwa Aesch. *Sept.* 803; Soph. *Ant.* 237 & 244, *Trach.* 738, *OC* 1579; Eur. *Hel.* 597, *Or.* 852. Ausführlich bespricht die Episode Coo (2010), dort auch (86, Anm. 2 & 3) eine erschöpfende Liste an Beobachtungen zum „Botenbericht" an dieser Stelle in der Sekundärliteratur.

[58] Vgl. Coo (2010), 87.

[59] Vgl. Bömer (1980), 325. Ebenso Hornblower (2015), 341-2, zur allgemeinen Diskrepanz zwischen den mythischen Überlieferungen; zur altertümlichen Umschreibung *Tymphrestos* für die Gegend um Trachis auch 209. Die generelle Bedeutung der *Alexandra* für die römische Literatur diskutiert ausführlich Hornblower (2018), wodurch deren Bekanntheit für Ovid unzweifelhaft ist. Einen Wink zu Nikander lässt Ovid allerdings stehen, denn bei Nikander ereignet sich die Geschichte an der Grenze zu Phokis (vgl. Ant. Lib. 38.5), was bei Ovid zugleich die Herkunft des Onetor ist (*custos Phoceus Onetor*, 11.348), die ihn auch mit Pylades in Eur. *IT* 917 in Verbindung bringt (vgl. Coo (2010), 90), s.u.

Wolf darstellt.[60] Bei Coo (2010), 88, findet sich eine ausführliche Parallelisierung der Ereignisse in beiden Botenberichten: Beide beginnen zunächst einmal damit, nur allgemein ein Unheil zu melden (Ov. *Met.* 11.349-50; Eur. *IT* 238-9), dann aber, nachdem sie aufgefordert wurden, ausführlicher zu sprechen, setzen sie ab dem Moment ein, da sie die Herden zur Küste treiben (11.352-8; 260-1), worauf eine ausführliche Ekphrasis des Ortes folgt (359-64; 262-3),[61] wobei beide von diesem (*inde*, 365; ἐνταῦθα, 264) zum ersten Anblick und der Beschreibung der Gefahr übergehen (365-70; 264-94), deren Angriff sodann im Detail erzählt (370-2; 295-300) und abschließend von einem versuchten Gegenangriff konterkariert werden (373-5; 301-6), der bei Ovid erfolglos bleibt, bei Euripides aber in der Ergreifung der Fremdlinge endet. Onetor schließt dementsprechend seinen Bericht mit einem Ruf zu den Waffen ab, um den Wolf zu erlegen (Ov. *Met.* 11.376-8), während der Bote der Iphigenie rät, Orestes und Pylades zu opfern, um dadurch ihre eigene Opferung in Aulis zu rächen (Eur. *IT* 336-8): „Both speeches thus conclude by encouraging the listener to kill the threat which has ravaged their herds."[62]

Neben einigen weiteren Parallelen – wie bspw. der Identität des Boten als Rinderhirten – ist eine der auffälligsten zwischen den beiden Botenberichten der Hinweis des Onetor, dass an der Stelle des Meeres, wo er die Herde hingetrieben hat, ein Tempel des Nereus und der Nereiden stehe (11.359-62); abgesehen davon, dass die später als Urheberin der Plage in Erscheinung tretende Psamathe eine Nereide ist (ebenso wie Peleus' Gattin Thetis, die als Schlichterin eingreifen wird), trägt diese Information jedoch überhaupt nichts zur Handlung bei.[63] Mit einem Blick auf Eur. *IT* 273-4 ergibt sich jedoch eine klare Referenz auf den dortigen Botenbericht, denn dort erzählt der Bote, er habe sich zunächst noch gewundert, ob die beiden jungen Männer (sc. Orestes und Pylades) denn Dioskuren seien oder gar in irgendeiner Weise mit Nereus und den Nereiden in Verbindung stünden – für den weiteren Fortgang der Handlung hätte es bei Ovid gereicht, dass der Tempel der Psamathe geweiht ist oder zumindest

[60] Vgl. Coo (2010), 87-8.
[61] Bei Ovid expliziert Onetor dabei auch noch die Zeit (*medio cum Sol altissimus orbe/tantum respiceret, quantum superesse uideret,* 11.353-4), was Bömer (1982), 326, als „konventionell, […] schematisch ovidisch" betrachtet. Coo (2010), 89, weist für diese Praxis auf Parallelstellen hin: Soph. *Hirten* F502 (zur Frage, ob es sich dabei um ein Satyrspiel gehandelt hat, vgl. Wright (2019), 111-2) und Eur. *Ba.* 678-9.
[62] Coo (2010), 88, verweist an dieser Stelle (Anm. 8) auf den Beitrag von Nikolopoulos (2004), 173, Anm. 156, wonach Onetors Redeschluss – nämlich die Erteilung von Anweisungen – für einen euripideischen Botenbericht ganz und gar untypisch sei und sich nur bei Eur. *IA* 435-8 belegen lasse. Dem allerdings hält Coo einen zweiten Botenbericht in Eur. *IT* 1411 entgegen, wo der Bote Thoas auffordert, das Fluchtschiff des Orestes zu verfolgen.
[63] Über diesen Umstand geht auch die Interpretation bei Reed (2024b), 490, nicht hinaus: „The reference glances back to Thetis […] and anticipates her and Psamathe's role in the narrative."

nur den Nereiden; die Anwesenheit des Nereus verbindet die Rede des Onetor allerdings ausschließlich mit der aus Eur. *IT.*[64]

Denn auf die abschließende Aufforderung des Onetor, zu den Waffen zu greifen, reagiert Peleus geradezu apathisch, ja, nicht einmal der Verlust seiner Herde rührt ihn (*nec Pelea damna mouebant*, 11.379); stattdessen realisiert er durch die Nähe des Nereidentempels, dass der Wolf von Psamathe gesandt sein muss, die Rinder als Totenspende für ihren toten Sohn Phocus entrichtet – und wird dadurch an seine nicht gesühnte Tötung desselben erinnert (*memor admissi*, 11.380).[65] Während Peleus in Gedanken versunken ist, lässt Ceyx keine Zeit verstreichen und seine Männer in einem geradezu exemplarisch epischen Vers zum Kampf rüsten (*induere arma uiros uiolentaque sumere tela*, 11.382),[66] nur um direkt im Enjambement als *rex Oetaeus* bezeichnet zu werden und damit wieder Soph. *Trach.* zu evozieren, zumal *Oetaeus* der klassische Name für Hercules, für Ceyx aber nur hier belegt ist.[67] Seine sofortige Bereitschaft, sich für den Kampf zu rüsten, scheint auf den ersten Blick widersprüchlich zu seinem eingangs genannten Wesen, dass er *regnum sine ui, sine caede gerebat* (11.270): Allerdings hat ihn die Trauer um seinen Bruder *dissimilis sui* (11.273) gemacht, wodurch er „konsistent inkonsistent" in seiner Charakterzeichnung ist.[68] Seine Gattin Alcyone stellt in diesem Zusammenhang ebenfalls erstmals ihren Charakter unter Beweis, der sich auch in der folgenden Episode des Ehepaares noch fortsetzen und dort eine wesentliche Rolle spielen wird: Sie beschwört ihn mit Worten und unter Tränen (*uerbisque precatur/et lacrimis*, 11.387-

[64] Daher richtiger Coo (2010), 91 (vgl. Anm. 63): „The […] Ovidian temple […] connects Onetor's speech to the wider narrative, as it alerts Peleus to the fact that the wolf has been sent by the Nereid Psamathe […]. However the specification that the temple is scared to *Nereus* as well […] plays no role within the narrative, but signals to the external reader another link with the Euripidean tragedy."

[65] Reed (2024b), 492, bemerkt zu *damna* in 379, es sei „both semantically dubious (Peleus is surely affected by the loss of his livestock and men […]) and suspect given *damna* in 381", weswegen eine Emendation durch *dicta* plausibel sei. Dass Peleus vom Verlust seiner Herde und Männer betroffen sein soll, ist reine Spekulation: Zwar wäre es denkbar, dass er das ist, aber es ist gerade die Konfrontation mit seiner Schuld bzw. die Erkenntnis, wozu diese geführt hat, die Peleus zunächst apathisch macht, wie das auch bei Procris (*illa nihil*, 7.743) der Fall gewesen ist.

[66] Die Wortwahl ist sehr nahe an Ov. *Am.* 1.1.1. *arma graui numero uiolentaque bella parabam*, womit das Epos an sich gemeint ist, und rezipiert mit *arma uiros* zugleich Verg. *Aen. arma uirumque cano*, vgl. McKeown (1989), 11-2.

[67] Vgl. Bömer (1980), 336. Auch sonst wird Ceyx mit dem Orthonym *Trachinius* bezeichnet (11.282 und 351), das überhaupt nur für ihn belegt ist – und in der Form *Trachiniae* auch für das Stück des Sophokles, s.o. und Anm. 51.

[68] Und damit gänzlich dem Anspruch von Arist. *Poet.* 1454a26-8 genügt, wonach jeder Charakter zwar ὁμαλός sein müsse, doch wenn er ἀνώμαλος sei, so müsse er wenigstens ὁμαλῶς ἀνώμαλος sein, vgl. Kapitel 1.2.2.c und Lucas (1968), 159-60. Freilich hat Ceyx an dieser Stelle auch die Verpflichtung, den Gastfreund zu beschützen; indes ist es trotzdem auffällig, wie schnell er zu Waffengewalt greift und alternative Optionen nicht einmal erwägt (obwohl sich nur diese als sinnvoll erweisen) – bei seinem späteren Unterfangen, ein Orakel zu konsultieren, denkt er dagegen gar nicht daran, die Räuber mit Waffengewalt zu vertreiben, die das Orakel von Delphi bedrängen, sondern entscheidet sich stattdessen für das Orakel von Klaros (siehe das folgende Kapitel 8.3).

8), nicht mit den Männern mitzugehen und gegen den Wolf zu kämpfen, wodurch sie ihrem ängstlichen Wesen Ausdruck verleiht und zugleich auch das ostentative Weinen wiederholt, das der dramatischen Psychagogie dient und das schon mehrfach (so u.a. bei Tereus und Byblis)[69] zu diesem Zweck eingesetzt wurde.

Ob sich die psychagogische Wirkung ihres Auftritts entfaltet, erfahren wir indes nicht, denn Peleus hat sich zwischenzeitlich besonnen und verkündet nun zu Alcyones Beruhigung, dass er nicht vorhabe, gegen das Ungeheuer mit Waffengewalt vorzugehen; und da er weiß, wer es geschickt hat und warum, weiß er auch, wie ihm tatsächlich beizukommen ist: *numen adorandum pelagi est!* (11.392), woran er sich sodann auch versucht:

inde manus tendens in aperti litora ponti
caeruleam Peleus Psamathen, ut finiat iram,
orat, opemque ferat; nec uocibus illa rogantis
flectitur Aeacidae, Thetis hanc pro coniuge supplex
accepit ueniam. (Ov. *Met.* 11.397-401)

Dort streckt Peleus die Arme zur Küste des offenen Meeres und
bittet die bläuliche Psamathe, ihren Zorn zu beenden und
helfend einzugreifen; doch diese lässt sich von den Worten des bittenden
Sohnes des Aeacus nicht umstimmen: Thetis erlangt diese Gnade für ihren Gatten
durch ihr Bittgesuch.

Die Bitten des Peleus bleiben von Psamathe unerhört, denn er tut nichts, um ihren Zorn zu besänftigen, außer sie eben darum zu bitten: Weder macht er ihr irgendein Angebot noch – und das ist wesentlich in den *Met.* – ist er ihr gegenüber zu einem Schuldeingeständnis bereit.[70] Zwar muss nicht jedes Bekenntnis zwingend ein Einlenken der zürnenden Gottheit zur Folge haben (bei Pentheus bleibt es ohne Wirkung), doch ohne ein solches Bekenntnis ist mit *uenia* grundsätzlich nicht zu rechnen – es sei denn, man hätte eine göttliche Frau, die als *deus ex machina* am Ende einschreiten und den Konflikt lösen kann: Thetis wiederholt in dieser

[69] Siehe hierzu Kapitel 6.2 und 7.1. Zu einer Verbindung von Alcyones erstem Auftritt an dieser Stelle direkt nach dem Botenbericht de Onetor über die Parallelstelle bei Eur. *IT* 1089-95, vgl. Coo (2010), 101-3, bzw. siehe das folgende Kapitel 8.3.

[70] Vgl. Bömer (1980), 272-3, dort zum Schuldbekenntnis des Midas, das ihm erlaubt, seinen Fluch wieder loswerden zu können (vgl. Kapitel 5, Anm. 79). Peleus tut nichts dergleichen und versäumt somit die „wichtige Voraussetzung für die Gnade der Götter (oder der Mächtigen sonst)." Ähnlich erfolgreich ist auch Cephalus mit seinem Bekenntnis gegenüber Procris, die zu diesem Zeitpunkt im Gefolge der Diana ist, siehe Kapitel 8.1.

Rolle ihren Auftritt in der Exodos von Eur. *Andr.* (1231-72), wo sie sich ebenso an Peleus wendet und damit der mythologischen Vulgata von der zerrütteten Ehe zwischen Peleus und Thetis entgegentritt.[71] Gleich zu Beginn (1231) spricht sie ihn an und erinnert ihn an ihre Ehe, um derentwillen sie nun eingreife: Peleus hatte nämlich zuvor erfahren, dass Neoptolemos durch das Betreiben des Orestes[72] von den Delphern getötet worden sei und wähnt sich im vollendeten Unglück, da er nun sowohl seinen Sohn als auch seinen Enkel verloren habe. Thetis wendet sich mit tröstenden Worten an Peleus und erteilt ihm den Auftrag, den Leichnam des Neoptolemos zu bergen und nach Delphi zu überführen, damit er dort bestattet werden kann. Ebenso zieht auch Peleus bei Ovid im Anschluss an Thetis' Auftritt als *deus ex machina* weiter nach Thessalien, um sich dort von Acastus entsühnen zu lassen und so rituelle und emotionale Ruhe vom Tod eines nahen Verwandten zu erlangen. So stellt Thetis am Ende von Eur. *Andr.* die familiäre Harmonie wieder her: „the play ends with a recomposition of family nucleuses to respect the family line: Andromache will join Helenus and Hermione will join Orestes, who was already her betrothed. Thetis will renew her bond with Peleus, who is the true ‚tragic' character here."[73] Ebenso findet Peleus nach ihrem Auftritt in Ov. *Met.* nicht nur endlich die Entsühnung von der Tötung des Phocus, sondern kehrt auch wieder in die Vulgata der Mythentradition zurück, aus der Ovid ihn herausgerissen und für eine tragische Episode nach Trachis versetzt hat. Insgesamt stellt Milo (2023), 88, für Eur. *Andr.* fest, dass „one of the main thematic nucleuses in the *Andromache* […] failed or happy marriages" sei. Ebenso verhält es sich auch mit Ovids *coniuge felix*, denn – wie bei Hardie (2024c), 305, korrekt vermerkt – „[c]onjugal felicity (and the threats to it) is a favourite Ovidian theme."[74] Die zwischenzeitliche Trennung von Peleus und Thetis erweist sich am Ende durch ihr Eingreifen als *deus ex machina* als nicht endgültig und die Episode kann mit einer harmonischen Entsühnung enden, die für Peleus zugleich auch die Rückkehr in die mythische Tradition bedeutet. Anders als bei Cephalus

[71] Vgl. Reed (2024b), 480; Gantz (1998), 230-1; O'Hara (2007), 47-8, die alle die traditionelle Mythenfassung betonen. Euripides stellt sich dieser in *Andr.* allerdings mit seinem *deus ex machina* entgegen, wie Milo (2023), 87, feststellt: „Euripides' references to the marriage of Peleus and Thetis erase the negative background of the myth to make the play end with a theme of familial unity."

[72] Die Identifikation des Wolfes bei Ov. *Met.* mit Orestes in Eur. *IT* nimmt zudem überzeugend Coo (2010), 91-2, aber besonders 97-100 vor. Der Tod des Neoptolemos wird vom Boten (Eur. *Andr.* 1109-55) als List des Orestes geschildert (1115-6), durch die die Delpher den Sohn des Achills gemeinsam töten und unter ihnen kein einzelner Mörder benennbar ist (1150-2); später allerdings bezeichnet Thetis die gemeinschaftliche Tötung als φόνον βίαιον τῆς Ὀρεστείας χερός (1242) – gemeint ist wohl, dass „the moving spirit was Orestes", Stevens (1971), 243; ebenso Kamerbeek (1944), 97: „dit hoeft niet letterlijk te worden opgevat; ‚waarin Orestes de hand had'."

[73] Milo (2023), 88.

[74] Vgl. Anm. 3.

und Procris, deren Ende dem von Eur. *HS* nähergestanden ist, kann hier der *deus ex machina* rechtzeitig eingreifen und sich somit stärker dem Ende von Eur. *Andr.* nähern und ein Ende im Pathos gerade noch verhindern. Ovid gelingt es dadurch, ein „überraschendes" Ende der Episode insofern zu gestalten, als aufgrund der anfänglichen Angabe über das vermeintliche Familienglück und die beständigen Echos von Soph. *Trach.* eigentlich davon auszugehen war, dass die „Tragödie" einen schlechten Ausgang nehmen wird[75] – dass Peleus von Anfang im Unglück ist, weil er seinen Bruder getötet hat, muss nicht zwingend implizieren, er könne nicht tiefer stürzen: Gerade dieser Fehlannahme sitzt ja Deianeira zu Beginn von Soph. *Trach.* auf.[76] Doch spätestens ab dem Botenbericht, der klare Echos von Eur. *IT* evoziert, besteht wieder Hoffnung für einen positiveren Ausgang, wenngleich gerade dieser rein inhaltlich noch größeres Unheil für Peleus bedeuten sollte – indes tut das auch der Botenbericht aus Eur. *Andr.* (1070-1165).[77] Und diese Nähe bringt schließlich doch noch durch die Intervention der Thetis als *deus ex machina* in beiden Fällen eine Abwendung des *Pathos* und einen Ausblick auf ein harmonisch gefügtes Ende.

8.3. Ceyx & Alcyone

Direkt mit der Ehe des Peleus mit Thetis verknüpft ist die Episode von Ceyx und Alcyone: Da Peleus ja bei Ceyx in Trachis Asyl (aber keine Entsühnung) gesucht hat, tritt dieser mit seiner Gattin erstmals in „dessen" Episode auf und erzählt dort vom Schicksal seines Bruders Daedalion, der in einen Habicht verwandelt wurde. Ceyx wird dort als friedliebender Fürst und Sohn des Morgensterns Lucifer dargestellt, der allerdings aufgrund seiner Trauer um seinen Bruder *dissimilis sui* (11.273) ist; Alcyones erster Auftritt zeichnet sie bereits als ängstlich und um das Wohlergehen ihres Gatten besorgt, als sie ihn unter Tränen anfleht, nicht in Waffen

[75] Zum unheilschwangeren Familienglück – mehr noch als bloßem Eheglück – das zu Beginn verkündet wird und auf einen negativen Ausgang deutet, vgl. v.a. Cadmus (siehe die Einleitung zu Kapitel 4 und 4.5) und Niobe (Kapitel 5.1).

[76] Soph. *Trach.* 1-5., vgl. Longo (1968), 25, der in Deianeiras Überzeugung „sinistra ironia" erkennt. Zu Deianira bei Ov. *Met.* 9 und in der Tragödie generell siehe Kapitel 6.5.

[77] Auch dieser beginnt wie der des Onetor bei Ov. *Met.* 11.349-50 zunächst mit einer Anrede des Peleus und der allgemein gehaltenen Information einer Hiobsbotschaft (Eur. *Andr.* 1070-2) und wird erst auf Nachfrage näher ausgeführt (1085-1165), was eine ganz besonders für Euripides typische Gestaltung ist, vgl. Stevens (1971), 220-1. Dass Onetor unangekündigt nach einem längeren Dialog erscheint, bindet die Rede ebenso stark an Eur. *Andr.*, denn nur dort (und in *IA* 415, dort aber ohne die typische Gestaltung der Nachfrage) tritt der Bote ebenso ohne vorherige Ankündigung auf, doch „the abrupt entrance is dramatically effective and […] the shock is enhanced by the opening words of lamentation." (Stevens (1971), 221)

gegen den Wolf vorzugehen, um sein Leben zu schonen – und damit auch ihres (*animasque duas ut seruet in una*, 11.388). Dass auch sie die Tochter eines Gottes ist, erfährt das Publikum allerdings erst im „Prolog" der eigentlichen Episode von Ceyx und Alcyone und das wie beiläufig, indem Alcyone Ceyx gegenüber erwähnt, dass der *Hippotades* dessen Schwiegervater, also ihr Vater sei (11.431) – und anschließend wird sie selbst als *Aeolis* (11.444) bezeichnet: Alcyone ist also die Tochter des Windgottes Aeolus.[78] Doch die Verflechtung der Episoden von Peleus und Ceyx und Alcyone besitzt noch eine tiefere Dimension, die über den Prätext Eur. *IT* führt, wie Coo (2010), 97-103, festgestellt hat: Denn derselbe Text, der auch das Vorbild für den Botenbericht des Onetor geliefert hat, enthält auch eine Referenz auf Alkyone, als der Chor der versklavten griechischen Frauen zu Beginn des zweiten Stasimons seine eigene Klage mit der der Alkyone (bereits in der verwandelten Gestalt als Eisvogel) um ihren Ehemann vergleicht (Eur. *IT* 1089-95), wobei Euripides sich dabei auf keine definitive Version des Mythos festlegt:[79] In der ältesten Tradition, die auf Hesiod zurückgeht, haben die beiden sich in ihrer Hybris mit Zeus und Hera verglichen und wurden darum zur Strafe in zwei verschiedene Vögel verwandelt, um sie dauerhaft voneinander zu trennen;[80] die Gleichsetzung mit den Göttern, die einen negativen Ausgang zur Folge hat, hatte Ovid allerdings bereits bei Cephalus und Procris behandelt, insofern gilt es freilich an dieser Stelle, einer anderen Tradition zu folgen, um allzu eklatante Wiederholungen zu vermeiden.[81] Für Euripides ist nun unklar, welcher von beiden Traditionen er in seiner Referenz in *IT* gefolgt ist, und es ist „precisely Euripides' lack of clarification over the exact reason for Alcyone's laments which allows for the Ovidian intertext."[82] Diese doppelte Verflechtung des Peleus-

[78] Über den Status des Aeolus als Gottheit besteht Uneinigkeit, so wird er oft nur als „Herr" oder „König" der Winde bezeichnet, vgl. Murphy (1972), 66, und Bömer (1980), 353. Durchgehend als göttliche Gestalt dagegen bei Otis (1966), 233-61, und Reed (2024b), 500 und 502; ich schließe mich dieser Deutung an, denn zum einen besitzt Aeolus zweifellos göttliche Macht, zum anderen aber dient *Met.* 444-5 (*talibus Aeolidis dictis lacrimisque mouetur/sidereus coniunx*) zweifellos der Parallelisierung der göttlichen Abkunft beider Ehepartner, vgl. Reed (2024b), 502; bzw. spielt die „Teilnahmslosigkeit der Götter" eine wesentliche Rolle in der Episode, die besonders in der göttlichen Abkunft der Eheleute eine grausame Ironie findet, vgl. Otis (1966), 233.

[79] Vgl. Coo (2010), 101-2. Die diversen Überlieferungen des Mythos, die sich motivisch teilweise stark voneinander unterscheiden und in zwei Haupttraditionen zerfallen (eine auf Hesiod zurückgehende und eine, die Nikander überliefert), bieten überblicksmäßig Otis (1966), 232; Murphy (1972), 64-5; Fantham (1979), 331-4; Bömer (1980), 343-5; Forbes Irving (1990), 239; Coo (2010), 101-2, bes. 102, Anm. 49; und Reed (2024b), 497-8.

[80] Vgl. hierzu Fantham (1979), 333-4, und Forbes Irving (1990), 239. Dieser Tradition folgt Ovid nicht und überträgt diese Hybris stattdessen in einer alexandrinischen Fußnote auf Rhodope und Haemus, die Arachne in einem Winkel ihres Gewebes abbildet (6.87-9), vgl. Bömer (1976), 32.

[81] Zum Verhältnis des Narrativs von Cephalus und Procris zu dem von Ceyx und Alcyone vgl. Fantham (1979), 331-2 und 337. Zur Übertragung des konkreten Vergleichs mit Zeus und Hera, dort auch noch kombiniert mit geschwisterlichem Inzest, vgl. Anm. 80. Siehe auch Kapitel 8.1, bes. Anm. 35.

[82] Coo (2010), 102, die allerdings auch einräumt, dass es durchaus möglich ist, dass Euripides nur die hesiodische Version kannte (und die andere Tradition erst später entstanden ist), und auch diese als *tertium comparationis*

Mythos mit dem von Ceyx und Alcyone führt nun also „auf mancherlei Umwegen“[83] zur Vollendung der Mythen, die sich in *Met.* mit Beziehungen auseinandersetzen, deren Umfang und Ernsthaftigkeit mit dem Voranschreiten der *Met.* graduell zunehmen.[84]

Die „eigentliche“ Episode von Ceyx und Alcyone beginnt also nach dem Aufbruch des Peleus von Trachis zu Acastus und greift zurück auf die von Ceyx berichtete Geschichte seines Bruder Daedalion. Dessen Verwandlung und das spätere Auftreten des Wolfes seien nämlich ungünstige Prodigien gewesen, derentwegen Ceyx besorgt ist und den Rat eines apollonischen Orakels einholen will – allerdings muss er sich dafür nach Klaros begeben, denn der Räuber Phorbas versperrt zugleich den Weg nach Delphi, das nicht nur berühmter, sondern auch näher an Trachis und viel sicherer zu erreichen gewesen wäre.[85] Ehe er seine lange Reise antritt, informiert er allerdings noch seine Gattin Alcyone von seinem Beschluss, die auf diesen mit großer Bestürzung und Sorge reagiert und gleichsam ihre Reaktion auf seinen vormaligen Beschluss, dem trachinischen Wolf im Kampf zu begegnen, wiederholt; denn erneut versucht sie ihren Gatten *uerbisque et lacrimis* (11.387-8) umzustimmen, doch dieses Mal wird ihr Schluchzen deutlich ausführlicher geschildert[86] und ihre *uerba* werden in Figurenrede

---

für die klagenden Frauen besser geeignet ist, da deren Familien, um die sie weinen, ja nicht tot, sondern physisch von ihnen getrennt sind. Forbes Irving (1990), 239, wendet allerdings ein, dass bei Hesiod explizit beide Ehepartner verwandelt werden, während Euripides nur Alkyone erwähnt, was implizieren könnte, dass er einer anderen Tradition gefolgt ist. Ein interessantes Detail bespricht Coo (2010), 103, noch abschließend: Der Chor bei Eur. *IT* 1092 bezeichnet die Klage der Alkyone als εὐξύνετον ξυνετοῖς βοάν, woraus sich für Ovid eine raffinierte intertextuelle Deutung ergibt: „after reading *Met.* 11, we should return to the Euripidean lines and interpret them as a challenge – are we privileged enough to know which is the ‚true‘ version […]? In other words, do we know our Ovid?“ Grundsätzlich ist der Vergleich des Chors mit Vögeln insbesondere bei Euripides topisch (vgl. Kapitel 6.3., bes. Anm. 129), allerdings kann Coo (2010) m.E. sehr überzeugend zeigen, dass die Parallele hier über eine triviale Ebene hinausgehen dürfte.

[83] Bömer (1980), 344, der sich allerdings nur auf die „Umwege“ in *Met.* 11 selbst bezieht und darin eine „Spannung durch Verzögerung“ sieht. Die Verflechtung mit Eur. *IT* kann Bömer naturgemäß nicht meinen, denn er kann sie auch nicht kennen, da Lyndsay Coo (2010) ihren Beitrag erst drei Jahrzehnte später publiziert hat.

[84] Vgl. Fantham (1979), 331-2, die die Episode von Ceyx und Alcyone als den Gipfel einer längeren Serie von „Beziehungsgeschichten“ sieht: „from […] Pyramus and Thisbe through […] Cephalus and Procris, to […] Philemon and Baucis; but the longest and most tender of these love-stories is that of Ceyx and Alcyone.“ Vgl. dazu auch Otis (1966), 269-72. Ob die Episode von Ceyx und Alcyone nur die „longest […] of these love-stories“ oder die längste in den *Met.* überhaupt ist, hängt davon ab, ob man bereits ab 11.266 zu zählen beginnt oder erst bei 11.410; Griffin (1981), 147, wählt ersteren Zugang und sieht alles als eine durchgehende „saga of Ceyx“, die folglich mit 482 Versen „slightly longer than the Phaethon legend (432 verses […])“ ist; Otis (1966), 231, dagegen sieht sie getrennt: „it is, after the *Phaethon*, the longest single episode of the poem.“

[85] Die Erwähnung des sonst nicht genannten Phorbas dient ausschließlich der Motivation für Ceyx’ lange Reise, die Murphy (1972), 65, „specious“ findet, Bömer (1980), 349, allerdings verteidigen kann, da die Phlegyer, mit denen Phorbas der Wegelagerei frönt, „speziell als Gegner der Delphischen Orakels“ gut belegt sind.

[86] Ehe sie in Tränen ausbricht, erbleicht sie noch vor Angst: *buxoque simillimus ora/pallor obit* (11.417-8). Dieses Simile stellt sie in die Nähe von Thisbe, die den bereits toten Pyramus findet (4.134-5), wie Murphy (1972), 65, gut beobachtet; ebenso Fantham (1979), 336. Alcyone imitiert also schon die Reaktion auf den Fund des toten Geliebten, als sie nur erfährt, dass er sich auf eine Reise begibt, die für ihn tödlich enden könnte.

wiedergegeben, die inhaltlich und kompositorisch den *Heroides* in nichts nachsteht:[87] In ihrer emotionalen Aufregung beschuldigt Alcyone ihren Gatten, sie verlassen zu wollen, und fragt dabei, mit welchem Vergehen sie dieses Verhalten verdient habe. Besonders fürchtet sie dabei Ceyx' Absicht, den Seeweg zu bestreiten, denn bei einer Reise auf dem Landweg (die hier allerdings nicht möglich ist)[88] wäre sie nur ihrem *dolor* unterworfen, nicht aber ihrem *metus*, *curaeque timore carebunt* (11.426). Sie weiß nämlich, dass der Seeweg umso gefährlicher ist, da auf diesem die Winde toben, die sie als Tochter des Aeolus gut kennt – Ceyx solle als dessen Schwiegersohn indes nicht die Vermessenheit besitzen, zu glauben, ihm werde aufgrund dieses Verhältnisses eine besondere Gnade zuteil. An dieser Stelle warnt Alcyone Ceyx explizit vor möglicher Hybris (*neue tuum fallax animum fiducia tangat*, 11.430), die zu seinem Verderben führen könnte: Dieses Verhalten zusammen mit der Bezeichnung ihrer *querellae* als *piae* (11.420) unterstreicht, dass Ovid die Tradition des hochmütigen Paares nicht bloß ignoriert oder gar nicht gekannt hat – er kannte sie gut und hat sie (zwar implizit,[89] aber doch bemüht) ins Gegenteil verkehrt.[90] Alcyones ostentative *pietas* ihrem Gatten gegenüber wird am Ende ihrer Rede noch auf die Spitze getrieben, indem sie ihm vorschlägt, ihn auf seiner Reise zu begleiten (*me quoque tolle simul!*, 11.440), um sein Schicksal – gleich welches es am Ende auch sein mag – in jedem Fall mit ihm zu teilen, was allerdings Ceyx aus derselben Motivation – nämlich seiner eigenen *pietas* – zurückweist (*nec uult Alcyonen in partem adhibere pericli*, 11.447).[91] Zuletzt gelingt es Ceyx nur, Alcyone von der (vermeintlich)

[87] So v.a. Bömer (1980), 350: „Hier beginnt eine liebende Frau eine Klage, die sich in ihrer rhetorischen Form in nichts von den ovidischen Heroides unterscheidet", der auch einen konkreten Vergleich mit *Her.* 13 (Laodamia) zieht, den auch Otis (1966), 236-8, sehr ausführlich beschreibt. Bei Bömer (1980), 351, und Reed (2024b), 499, findet sich zudem ein Verweis auf den Monolog der Myrrha (10.320-55: „a distressed heroine-speech", Reed (2024b), 499), vgl. hierzu Kapitel 7.2. Das besondere elegische Moment der Rede der Alcyone betonen auch Murphy (1972), 65-6, und Fantham (1979), 336. Zum Zusammenfall der Elegie mit der Tragödie bes. in Ov. *Her.* vgl. Dangel (2009); und Curley (2013), 59-94; gewissermaßen ergibt sich diese generische *contaminatio* auch aus Ovids eigener Konzeption des Tragischen bzw. dessen Stoffen, vgl. den Anfang dieses Kapitels und Kapitel 1.3.1.

[88] Vgl. Bömer (1980), 351, der korrekt darauf hinweist, dass *at puto* eine Junktur aus der Liebesdichtung ist, die einen hypothetischen Einwand bedingt; so auch Knox (1986a), 61, der darin eine Formulierung sieht, die für ovidische Liebeselegie typisch ist; Murphy (1972), 65, vergleicht es mit dem prosaischen *at credo*, welches „introduces an imaginary interjection."

[89] Vgl. Fantham (1979), 334, die allerdings generell die Idee zurückweist, Ovid habe sich der hesiodischen Tradition bedient.

[90] Vgl. Otis (1966), 233, der zudem auf Alcyones spätere *pietas* gegenüber Iuno hinweist, deren griechischem Pendant sie sich in der hesiodischen Variante noch gleichgestellt hatte. So auch Griffin (1981), 152-3, der betont, dass in der Episode „the theme of *pietas* finds its fullest expression in the depiction of conjugal love."

[91] Diese Sorge angesichts einer Seefahrt „is a motif of elegy", wie Murphy (1972), 66, bemerkt, der zudem eine Parallele zu *Tr.* 1.3.81-2 zieht, wo Ovid „his own personal tragedy […] in terms of one of his poetic characters" darstelle. Zum Verhältnis von Ovids Verbannung zur Tragödie bzw. dessen eigener Darstellung als solcher vgl. Curley (2013), 217-35, bes. 233-5.

vorübergehenden Trennung zu überzeugen, indem er schwört, innerhalb kürzester Zeit (sc. zweier Monate) wieder zu ihr zurückzukehren, was er allerdings mit einer Bedingung versieht: *si me modo fata remittant* (11.453). In tragischer Ironie verweist Ceyx bereits darauf, dass die *fata* ihn eben gerade nicht zurückbringen werden.[92] Solchermaßen versöhnt lässt Alcyone ihren Gatten nun die Reise antreten – und das ohne ihre Gesellschaft. Bei der Verabschiedung indes wird Alcyone noch einmal beim Anblick des Schiffes vom *horror* ergriffen, bricht in Tränen aus und schließlich zusammen – *ueluti praesaga futuri* (11.457), was erneut ein unterschwelliges Bewusstsein für den tragischen Ausgang der Unternehmung schafft, von der trotzdem nicht abgesehen wird:[93] „The function of the parting scene […] is of course to prepare the tragedy to come. The winds and waves are, as Alcyone foresees, the chief threats […], the real third party […] in their drama."[94]

Und in der Tat wird Ceyx von seiner Ausfahrt nicht zurückkehren: Bereits vor oder bei der Hälfte des Hinweges gerät sein Schiff in einen schweren Seesturm, der das Schiff versenkt und keinen einzigen der Seeleute am Leben lässt. Der Sturm bildet einen epischen Höhepunkt der Erzählung, der gleichsam eine „Dichtung sui generis" darstellt, wie Bömer (1980), 345, bemerkt: Im Wesentlichen ist die gesamte Beschreibung im vollsten Sinne episch, hat jedoch zumindest eine Rezeption in der Tragödie gefunden, nämlich in Sen. *Ag.* 427-578 „in der auch bei Ovid beachteten Reihenfolge […], sehr viel ausführlicher und mit starker Überhöhung der traditionellen Motive."[95] Während der gesamten Seesturmszene tritt Ceyx in den Hintergrund

[92] Reed (2024b), 502-3: „What good is the vow with this proviso? It is as if he (strategically, cannily or mistakenly) had interpreted her fear as one of betrayal or abandonment rather than of death." Ich würde Ceyx an dieser Stelle weder ein listiges Motiv noch mangelnden Intellekt unterstellen (Alcyone ist in der Beschaffenheit ihrer Angst überdeutlich gewesen): Es ist Ovid, der Ceyx hier in tragischer Ironie sein eigenes Schicksal vorhersagen lässt. Aus der Natur der Sache kann Ceyx ohnehin keine definitive Zusage machen: Er kann nur sein bestes Bemühen schwören, sofern die Götter diesem gewogen sind, deren Macht er offensichtlich ernst nimmt (was der Schwur zeigt) – sein Schwur ist Zeichen seiner *pietas* (sowohl seiner Frau als auch den Göttern gegenüber), nicht seiner *fiducia.*

[93] Ähnlich auch Sol vor dem Aufbruch des Phaethon (*praesagaque luctus*, 2.124); die warnenden *praesagia linguae* der Krähe an den Raben (2.550); die *praesaga uerba* (3.514-5) des Tiresias, die Pentheus in den Wind schlägt, und die *uenturi praescia Manto* (6.157), die Niobe ignoriert, und ihr Ebenbild in der *uenturi praescia Themis* (9.418-9) findet, die den tragischen Untergang Thebens verkündet; die *praesaga pectora* der Myrrha (10.444) vor dem Inzest mit ihrem Vater. Besonders ähnlich aber die *praesagia mentis* des Pandion bei der Verabschiedung der Philomela (6.510). In sämtlichen Fällen deutet diese *praesagia* auf einen tragischen Ausgang der Episode dieser kommt nur dadurch zustande, dass die *prasagia* dennoch ignoriert wird.

[94] Otis (1966), 237-8.

[95] Bömer (1980), 346. Für eine ausführliche Analyse des Sturmes in Sen. *Ag.*, den der Charakter Eurybatus als Botenbericht vorträgt, vgl. Boyle (2019), 275-7 für Vorbildtexte (bes. 276 für die Rolle des Botenberichts), 288-90 für eine allgemeine Einführung und 290-328 für die vollständige Besprechung. Die Szene stellt den längsten Botenbericht in allen antiken Tragödien dar und ist dafür auch gelegentlich als unnötig lang und zumindest in Teilen für die Handlung irrelevant kritisiert worden, vgl. Boyle (2019), 289. Zur Positionierung dieses Sturms zwischen Tragödie und Epos vgl. die Ausführungen bei Schiesaro (2014), bes. 184-9; ebenso Baertschi (2010).

und wird erst am Ende wieder sichtbar: Seine letzten Gedanken und Worte gelten Alcyone (eine Figurenrede ist ihm allerdings hier nicht erlaubt), dann versinkt er im Meer. Kurz darauf expliziert Ovid, dass nicht nur Aeolus ungehemmt die Winde auf seinen Schwiegersohn loslässt, sondern auch Lucifer nur sein Gesicht bedeckt und dem Tod seines Sohnes nicht zusehen will – ihm aber auch nicht hilft (570-2).

Im „dritten Akt" kehrt der Fokus wieder nach Trachis zurück, wo Alcyone nichts vom Tod ihres Gatten weiß und in ihrer *pietas* weiterhin bei Iuno für ihn betet und auf seine Rückkehr hofft (*reditusque sibi promittit inanes*, 11.576). Diese jedoch fühlt sich von Alcyones vergeblichen Gebeten belästigt und hält außerdem deren *manus funestas* ihrer Altäre für unwürdig (11.583-4),[96] weswegen sie Iris beauftragt, diese solle Somnus den Auftrag erteilen, Alcyone im Traum über das Schicksal des Ceyx zu unterrichten, wozu diese sogleich aufbricht. Das Reich des Somnus, das Iris daraufhin besucht, hat starke Ähnlichkeiten zu klassischen Beschreibungen der Unterwelt,[97] was die Szene in ein Dreieck mit Iunos Katabasis in der Ino-Episode und Heras Entsendung der Iris in Eur. *Her.* stellt: Einmal schickt Hera Iris (Eur. *Her.*), einmal steigt sie selbst in die Unterwelt (Ov. *Met.* 4) und einmal schickt sie Iris in die „Unterwelt" (Ov. *Met.* 11), um eine andere Gottheit zu beauftragen, einer sterblichen Person einen Besuch abzustatten; ein wesentlicher Unterschied besteht hierbei darin, dass Iuno – anders das für Herakles bzw. Ino und Athamas der Fall gewesen ist[98] – Alcyone nicht mit Wahnsinn schlagen oder bestrafen will, sondern geradezu in umgekehrter Manier sie von ihrem „Wahn" befreien will, was erneut die Umkehrung des Verhältnisses zwischen Alcyone und Iuno gegenüber ihren Vorbildern in der Tradition Hesiods unterstreicht: Alcyone wird eben gerade *nicht* bestraft, weil sie sich Iuno gegenüber nicht durch Hybris, sondern *pietas* auszeichnet.[99] Iris jedenfalls folgt den Anweisungen Iunos, begibt sich zur Behausung des

[96] Vgl. dazu auch Kim (2015), 21: „Juno's only response to Alcyone's fervent prayers for her (now dead) husband's return is irritation at being bothered", was sich besonders unerwartet ausnimmt, denn man hätte von Iuno also Göttin der Ehe ewarten dürfen „to sympathize with loving spouses and a paradigm of companionate marriage."

[97] Vgl. Enzlberger (2020), 38-41; ebenso Bömer (1980), 399-400; und sehr ausführlich Griffin (1997), 234-8, und Reed (2024b), 517-8. Eine ähnliche Szene, in der Iris sich im Auftrag der Iuno zu Somnus begibt und die von Ov. *Met.* 11 beeinflusst ist, zeigt Statius *Theb.* 10.79-136, wie Griffin (1997), 236, hervorhebt; dieselbe wird von Williams (1972), xv-xvi sowie 44-9, ebenso mit der Unterwelt in Verbindung gebracht.

[98] Siehe zu Ino & Athamas bzw. der Parallele in Eur. *Her.* die Ausführungen in Kapitel 4.4.

[99] Otis (1966), 246, stellt in diesem Zusammenhang fest, dass der Sturm, der ja das eigentliche Unglück für das Ehepaar bedeutet, bei Ovid völlig ungerechtfertigt erscheint: „Knowing Virgil, we expect a theodicy of some sort. And this in fact is precisely what Ovid found in his sources […]: there […] the storm is divine punishment for Ceyx' impiety." In der Tat lässt sich diese „Strafe" bei Ovid schwerer erklären, da die Eheleute sich ja besonders durch ihre *pietas* auszeichnen. Demgegenüber stellt allerdings Fantham (1979), 335-6, fest: „in the evolving tradition of Hellenistic Romance, hardships did not need to be deserved, and the ordeals of lovers were introduced not as

Somnus und fordert ihn im Namen der Iuno auf, er solle einen Traum zu Alcyone schicken, der sie über den Untergang des Schiffes informiere, und betont dabei, dass Alcyone sich *Herculea Trachine* aufhalte – ein weiterer Wink auf Soph. *Trach.*, die im Zuge der Ceyx-Episode schon beinahe topisch geworden sind. Denn innerhalb der *Met.* wird mit keinem Wort erwähnt, dass Hercules sich zuletzt in Trachis aufgehalten habe.[100] Die einzigen Erwähnungen von Trachis erfolgen im Zusammenhang mit Ceyx – so auch alle Instanzen von *Trachinius* (als Adjektiv und als Substantiv), zuletzt von Ceyx' Schiff, das im Sturm als *Trachinia puppis* (11.502) gerade an der Stelle bezeichnet wird, wo es gleichsam in den Hades fährt (*Styx* und *Acheron* sind je zwei Verse entfernt):[101] So spricht auch Deianeira in ihrer programmatischen Eröffnung der *Trachinierinnen* davon, dass sie ihr Leben als unglücklich erkannt hat καὶ πρὶν εἰς Ἅιδου μολεῖν (Soph. *Trach.* 4).[102] Das Stück des Sophokles, das zuvor bereits die Peleus-Episode durchzogen hat, bleibt noch im Hintergrund präsent, selbst als der *Trachinius* Ceyx selbst weder gegenwärtig noch überhaupt am Leben ist. Somnus delegiert den Auftrag der Iris indes selbst weiter an seinen Sohn Morpheus, der sich aus bestimmten Gründen dafür besonders eignet:

excitat artificem simulatoremque figurae
Morphea: non illo quisquam sollertius alter
exprimit incessus uultumque sonumque loquendi;
adicit et uestes et consuetissima cuique
uerba; sed hic solos homines imitatur (Ov. *Met.* 11.634-8)

Er [sc. Somnus] weckt Morpheus, den Künstler und Nachsteller von
Figuren: Kein zweiter vermag kunstfertiger das Auftreten,
das Aussehen und den Klang der Stimme beim Sprechen auszudrücken;
er fügt auch jedem <Charakter> noch die Kleidung und die eigentümliche
Wortwahl hinzu; doch stellt dieser nur Menschen nach

moral consequences but as occasions for heroism and pathos." Es besteht ja auch gerade in der Tatsache des unverdienten Leids das tragische Moment, das den *Eleos* erwecken kann (vgl. Arist. *Poet.* 1453a5).

[100] So Murphy (1972), 75: „Trachis is called ‚Herculean' because it was the dwelling-place of Hercules in his last years." Das ist zwar objektiv zutreffend, in den *Met.* hat das aber nie explizit stattgefunden. Die Ausführungen bei Bömer (1980), 406, sind erhellend, führen aber am Punkt vorbei: Dass Ovid an die „trachinische Herakleia" gedacht habe, ist zwar als Doppelsinn denkbar; es ist aber unwahrscheinlich, dass er zugunsten eines solchen Anachronismus den tatsächlichen Wohnsitz der Alcyone verworfen haben soll. Zum Verhältnis von Herakleia zu Soph. *Trach.* und Eur. *Her.* vgl. auch Vickers (1995).

[101] Vgl. Enzlberger (2020), 28-33.

[102] Zu Deianeiras Erwähnung des Hades vgl. Longo (1968), 25; und Easterling (1982), 72.

Morpheus wird hier geradezu als Schauspieler eingeführt; er imitiert andere Menschen ganz so, als wäre er diese tatsächlich, und ist damit – wie auch seine Brüder – geradezu programmatisch für die *Met.* und recht wahrscheinlich auch Ovids eigene Erfindung, „strikingly connected to the title and theme of his poem […] – in a sense, the gods of dreams are actors […]. Their activity functions as yet another trope of metamorphosis, and one that connects metamorphosis to art."[103] In der Tat wird hier gleichsam die Schauspielerei zur Metamorphose im tatsächlichen Leben erhoben, und zwar zu einer, die zugleich Ausdrucksform der Kunst ist: Eine so eindeutige programmatische Verbindung von Ovids Meisterwerk mit dem Drama ist sonst nicht zu finden, nicht einmal im Theatersimile, das das tragische Setting des thebanischen Zyklus einläutet.[104] Dieser talentierte Schauspieler begibt sich nun auf Geheiß seines Vaters Somnus[105] nach Trachis, bleibt dort am Bett *coniugis miserae* (11.655) stehen, und mimt in seiner artistischen Funktion den tragischen Boten, der Alcyone die Kunde vom Tod ihres Gatten überbringt – und das in Gestalt des Gatten selbst.[106] Hat Ovid bereits Cephalus seine eigene Tragödie erzählen lassen und dadurch die besondere Psychagogie noch verstärkt,[107] so wiederholt er dies nun für Ceyx, allerdings unter Einführung einer zusätzlichen Ebene der Abstraktion, indem er Ceyx nun ganz explizit von einem Schauspieler darstellen lässt. Der tut nun, wie ihm geheißen, und hält seinen Botenbericht, der ganz typisch euripideisch mit einer Anrede der Alcyone und einer Kurzfassung des entstandenen Unheils beginnt:

haec ait: ‚agnoscis Ceyca, miserrima coniunx,
an mea mutata est facies nece? respice: nosces
inueniesque tuo pro coniuge coniugis umbram!' (Ov. *Met.* 11.658-60)

[103] Reed (2024b), 524. Zu den Göttern als Ovids eigener Erfindung vgl. auch Bömer (1980), 407-8.
[104] Ov. *Met.* 3.111-4, siehe auch Kapitel 4. Zur Bedeutung dieses Similes vgl. auch Vial (2009), 254-8, bes. 257.
[105] Morpheus handelt im Auftrag des Somnus; der im Auftrag der Iris; diese im Auftrag der Iuno; diese auf Bitten der Alcyone. Diese komplexe Auftragskette dient laut Otis (1966), 246-7, dazu, Somnus als weit entrückt darzustellen (er ist zwei Stationen von Alcyone „nach unten" und drei „nach oben" entfernt) und somit auch Alcyone klar vom Götterapparat zu scheiden: „The gods remain cold and indifferent."
[106] Ein „echter" Totengeist als Bote im Traum ist häufig im Epos anzutreffen (Patroklos in Hom *Il.* 23; Elpenor in Hom. *Od.* 11; Sychaeus in Verg. *Aen.* 1; Hector in Verg. *Aen.* 2) – die Implikation Ovids, dass diese, wenn sie im Traum erscheinen, stets vom (wohl von ihm selbst erfundenen) Morpheus gleichsam als Schauspieler dargestellt werden, „injiziert" das *generic enrichment* mit dem Drama geradezu in die Epen, die vor Ovid verfasst wurden: Vgl. Reed (2024b), 526-7, für die epischen Beispiele und weiterführende Literatur. Totengeister in der Tragödie sind in der Regel „real" und erscheinen nicht im Traum, bspw. Dareios in Aesch. *Pers.* oder Polydoros in Eur. *Hec.* (auch dessen Aussage in 54-5 bezieht sich nicht auf ein Traumgesicht, wie Gregory (1999), 49-50, zeigt).
[107] Siehe Kapitel 8.1., bes. Anm. 11 und 45; vgl. Segal (178), 177.

Er sprach: ‚Jammervolle Gattin, erkennst du Ceyx
oder ist mein Gesicht durch den Tod verändert? Siehe: Anstelle
deines Gatten wirst du dessen Totengeist erkennen und finden!'

Da Alcyone schläft, kann sie nach diesen eröffnenden Worten folgerichtig nicht reagieren und nach einem ausführlicheren Bericht verlangen, sodass Morpheus ohne entsprechende Aufforderung fortfährt.[108] Nachdem er ihr ausführlich von seinem Tod (bzw. dem des Ceyx) berichtet hat, unterstreicht er erneut, dass er selbst sein eigener Bote ist, der sein eigenes Schicksal erzählt (*ipse ego fata tibi praesens mea naufragus edo*, 11.668) und beendet seinen Bericht – so wie das bereits Onetor getan hat – ebenso mit einer Aufforderung, die aber zugleich die Psychagogie des Dramas reflektiert: *surge, age, da lacrimas lugubriaque indue nec me/indeploratum sub inania Tartara mitte!* (11.669-70) Da sein Körper auf halbem Weg zwischen Trachis und Klaros auf hoher See verschollen ist, kann er Alcyone nicht vernünftigerweise anweisen, ihn nicht *unbestattet* zu lassen – er muss dazu übergehen, ihn nicht *unbeweint* zu lassen;[109] zugleich aber reflektiert die Aufforderung auch, was Alcyone als Zuseherin im Theater tun sollte: Da Ceyx sein eigenes Schicksal berichtet und das unter Tränen tut (*fletu super ora profuso*, 11.657; *fletus quoque fundere ueros/uisus erat*, 11.672-3), muss das Publikum davon ebenso zu Tränen gerührt werden, was (wie am Ende des Berichts des Cephalus) die Forderung bei Hor. *AP* 101-3 evoziert – und erfolgreich umsetzt. Denn noch schlafend reagiert Alcyone bereits ebenfalls mit Tränen ihrerseits (*ingemit Alcyone; lacrimas mouet […] per somnum*, 11.674-5), ehe sie den schwindenden Ceyx (bzw. Morpheus) auffordert, bei ihr zu bleiben, wodurch sie schließlich aufwacht und noch vom Schlaf benommen Ceyx sucht. Ihren Ruf an Ceyx haben auch ihre Diener vernommen, die sogleich herbeieilen und sie im Vollzug evidenter Trauergesten vorfinden (11.681-2). Die erste Person, die sich ihrer annimmt und ihr zur Seite steht, ist – bezeichnenderweise für eine tragische Heroine – ihre Amme.[110] Und in der Tat beschreibt auch Otis (1966), 246-7, die Alcyone-Handlung nach der epischen Sturmszene so: „There is a definitive movement from anxious ignorance to tragic knowledge." – eine Anagnorisis im wahrsten Wortsinne. Dieses „tragische

[108] Vgl. Anm. 77 und Stevens (1971), 221: Dass die Unterbrechung fehlt, findet sich bei Euripides sonst nur bei *IA* 415.
[109] Zu den vielen intertextuellen Verästelungen dieser Szene bzw. dem Erscheinen von Traumgestalten in der antiken Literatur generell mit Bezug zu Ceyx und Alcyone, vgl. Fantham (1979), 337-41.
[110] Bömer (1980), 417: „Jede Frau dieser Kreise hatte als erste Helferin ihre alte τροφός, *nutrix*", wobei er besonders Semele, Philomela, Myrrha und Phaedra aufzählt (siehe zu diesen die Kapitel 4.2., 6.2., 7.2. und 7.3.).

Wissen“, das Alcyone durch den abschließenden Botenbericht erlangt hat, treibt sie zu einem erneuten *schetliasmos,*[111] in dem sie endlich den Traum und die Ereignisse seit ihren Gebeten zu Iuno rekapituliert und sich angesichts ihrer Umstände als im vollendeten Unglück wahrnimmt. Sie bezeichnet sich als *infelix* (11.692) und den toten Ceyx als *miserabilis* (692) bzw. *miserande* (704) und erinnert sich an ihren Fehler, dass sie Ceyx allein ziehen lassen habe, sodass sie nun getrennt von ihm sterben muss, obwohl sie diesen Ausgang bereits vorausgesehen (und dadurch befürchtet) hätte (*animo quod diuinante timebam*, 11.694).[112] Abschließend wünscht sie sich, dass zumindest sein Name neben ihren auf ihr Grab gesetzt werden soll, damit *si non/ossibus ossa meis, at nomen nomine tangam* (11.707), ehe sie ihren *schetliasmos* beenden muss, da ihr Pathos sie am weitersprechen hindert (*plura dolor prohibet*, 11.708).

An dieser Stelle könnte man die Tragödie für beendet halten, doch folgt ein „Epilog“: Am nächsten Morgen kehrt Alcyone zu der Stelle zurück, an der sie Ceyx zuletzt gesehen hat, als sie plötzlich einen Leichnam im Wasser treiben sieht, den sie zunächst bemitleidet, weil sie sich mit dessen Schicksal (bzw. dem einer etwaigen Gattin: *si qua est coniunx tibi*, 11.721) aufgrund ihres eigenen identifizieren kann. Dann aber folgt die zweite Anagnorisis: *erat coniunx! ‚ille est‘ exclamat* (11.725). Alcyone erkennt in der Leiche ihren toten Gemahl, springt ins Wasser und verwandelt sich noch während ihres Sprungs in eine *ales miserabilis* (11.733) und stößt in ihrer neuen Form als Eisvogel einen Schrei aus – denselben, den der Chor in Eur. *IT* 1089-93 besingt und der somit die Episode abschließt, die er in so raffiniertem intertextuellem Spiel an die vorangegangene angeschlossen hatte.[113] In ihrer Vogelgestalt gibt sie dem toten Ceyx mit ihrem Schnabel Küsse, woraufhin sich dieser ebenso *superis miserantibus* in einen Vogel verwandelt; doch *fatis obnoxius isdem/tunc quoque mansit amor* (11.742-3) und die beiden Eisvögel erhalten die eponymen halkyonischen Tage, während derer sie brüten können. Das Ende der beiden als zwei Tiere derselben Spezies, das ihnen zugleich eine eheliche Eintracht und *placidos dies* verleiht, wobei sie ihr vorheriges Wesen behalten und die göttliche Urheberschaft nicht näher erläutert wird, erinnert dabei stark an das Ende

[111] Vgl. Fantham (1979), 341.
[112] Diese Formulierung rezipiert *ueluti praesaga futuri/horruit* (11.457-8) beim Aufbruch des Ceyx, vgl. Anm. 93.
[113] Vgl. Coo (2010), 101-3, und Reed (2024b), 533.

von Cadmus und Harmonia, denen das gleiche – nur eben in Schlangengestalt – beschieden war, die als *placidi dracones* (4.603) weiterleben konnten.[114]

Doch nicht nur in der strukturellen Nähe zu Cadmus und Harmonia ist das Ende der Episode von Ceyx und Alcyone in höchstem Maße dramatisch: Schon in ihrer Rede nach dem Traumgesicht fallen bei Alcyone Eleos und Phobos zusammen, denn sie war all die Zeit über von Phobos für ihren Gatten erfüllt (*animo quod diuinante timebam*, 11.694) und empfindet sogleich Eleos, als sie von seinem (unverdienten)[115] Schicksal erfährt (*miserabilis*, 692*; miserande*, 704). Als sie am nächsten Morgen die Wasserleiche findet – aber noch nicht weiß, dass es tatsächlich Ceyx ist – bedauert sie diesen, weil sie sich mit seinem Schicksal identifizieren kann, was einen Zusammenfall der Erfordernisse bei Arist. *Poet.* 1453a4-6 darstellt, und im Zuge dieser heftigen Gefühlsregung bei ihr eine Katharsis ermöglicht. Ja, Alcyone kann sich zunächst in einer ganz allgemeinen Form mit dem Schicksal der Wasserleiche identifizieren, doch wird diese Identifikation sogar eine spezifische Identifikation, da sich herausstellen sollte, dass sie nicht nur ein Schicksal *wie* ihr eigenes damit bemitleidet, sondern *tatsächlich* ihr eigenes Schicksal, was (wie bei *Cadmus spectator*) eine Aufhebung des Fiktionalitätsvertrags bedeutet und dadurch umso stärkere Psychagogie bewirkt. Zugleich aber ist die Szene selbst theatralisch, denn es gibt (wie auch bei Cadmus und Harmonia) offensichtlich Publikum, das die Szene beobachtet und sich anschließend wundern kann, ob überhaupt auch Ceyx verwandelt wurde (*senserit hoc Ceyx, an uultum motibus undae/tollere sit uisus, populus dubitabat*, 11.739-40), wie das auch im Anschluss an das Ende des Actaeon gezeigt wurde, da *rumor in ambiguo est* (3.253), ob dieser sein Schicksal nun verdient hätte oder nicht.[116] So endet auch diese Episode, die von intertextuellen und metatheatralischen Verbindungen zum Drama durchzogen ist, letztlich doch noch in einem harmonischen Ehegefüge (wenngleich in verwandelter Gestalt), wie das auch bei Peleus und Thetis der Fall gewesen ist, obwohl die Handlung selbst den Charakteren schweres Pathos verschafft hat. Die Metamorphose, die in der Gestalt des Morpheus programmatisch mit der Schauspielkunst identifiziert wird, stellt sich am Ende als die Lösung heraus, die selbst einem

[114] Siehe hierzu Kapitel 4.5. Janan (2009), 218, bemerkt, dass „snakehood confer upon Cadmus and Harmonia a loving, passionate, complete concord that escaps both gods and humans“ und verbindet dieses Ende implizit mit dem von Ceyx und Alcyone, indem sie es als „halcyon outcome“ beschreibt.
[115] Vgl. Anm. 99.
[116] Zu Actaeon siehe Kapitel 4.1. Mit der Frage, ob und ggf. warum Ceyx noch verwandelt werden bzw. die Berührung durch die verwandelte Alcyone noch spüren konnte, befassen sich Otis (1966), 254-6, und Fantham (1979), 343-4.

so tragischen Schicksal wie dem von Ceyx und Alcyone noch Abhilfe schaffen kann – wenn sie durch einen *deus ex machina* erfolgt, denn erst ganz zuletzt greifen die Götter aktiv in die Handlung ein, die Ovid zuvor so geflissentlich aus derselben entfernt hatte.[117]

8.4. Dryope

Eine letzte Episode aus dem neunten Buch, die ebenso das tragische Ende einer Ehe beschreibt, ist die von Dryope, die in Figurenrede von deren Schwester Iole im Gespräch mit Alcmene nach dem Tod und der Apotheose des Hercules erzählt wird. Schon die Rahmenhandlung macht hierbei die Präsenz des Dramas im Allgemeinen und der Tragödie im Speziellen spürbar: Zuvor hatte Ovids Behandlung des Stoffes von Soph. *Trach.* geendet; in den aktuellen Umständen befinden sich Alcmene und Iole in der Situation von Eur. *Heracl.*; bevor Iole vom Schicksal ihrer Schwester berichtet, hatte Alcmene die Handlung von Plaut. *Amph.* nacherzählt;[118] und nachdem Iole geendet haben wird, wird die Verjüngung des Iolaus mit der Prophetie der Themis folgen, die endgültig das tragische Schicksal Thebens mit dem Zug der Sieben und dem nachfolgenden Krieg der Epigonen sowie letztlich dem Tod von deren Anführer Alcmaeon besiegeln wird.[119] In diese Serie tragischer Stoffe reiht sich nun Ioles Erzählung vom Schicksal ihrer Schwester Dryope ein: Anders als das bei Cephalus und Ceyx-Morpheus der Fall gewesen ist, erzählt Iole dabei nur bedingt von ihrem eigenen Schicksal, allerdings ist sie gleichfalls eine homodiegetische Erzählerin, die die Episode selbst bezeugt hat und dadurch wie Cephalus und Ceyx-Morpheus auch umso größeren Anteil daran nimmt, was sich auch in der psychagogischen Wirkung niederschlägt.[120]

---

[117] Der Auftritt des Morpheus ist für Alcyone nicht als göttliche Handlung zu erkennen und wie Otis (1966), 247, korrekt argumentiert, dient die lange Befehlskette auf der göttlichen Ebene gerade dazu, die Götter weiterhin „cold and indifferent" zu gestalten, vgl. Anm. 105. Überhaupt ist die Abwesenheit der Götter ein spezifisches Addendum (bzw. eigentlich eher ein „Subtrahendum") Ovids für die Episode, vgl. Otis (1966), 233: „The gods are neither naively accepted not symbolically transformed: they are mentioned only to be discounted. All this makes Ovid's *Ceyx and Alcyone* a quite new creation" (Kursivierung im Original).

[118] Einige Interpreten gehen dabei davon aus, dass Plautus sich bei der Komposition des *Amphitruo* zumindest in Teilen auf tatsächliche Tragödien gestützt habe, so bspw. Lefèvre (1982); Stärk (1982), bes. 289-303; und Schmidt (2003), bes. 87-90.

[119] Zu Hercules und Deianira siehe Kapitel 6.5; zu Eur. *Heracl.* und somit der Verjüngung des Iolaus sowie der Prophetie über das tragische Ende Thebens siehe Kapitel 5.2; die tragikomische Verwechslungsgeschichte von Plaut. *Amph.* verbindet Laigneau-Fontaine (2009), 169-72, mit der ersten Hälfte der Episode von Cephalus und Procris, siehe Kapitel 8.1, v.a. Anm. 31.

[120] Vgl. Segal (1978), 177; und Anm. 11 & 45.

Die Bearbeitung des Dryope-Stoffes ist bei Ovid einzigartig, denn dieser ist sonst nur im *argumentum* bei Ant. Lib. 32 für das erste Buch der *Heteroioumena* des Nikander belegt, allerdings weicht Ovid von dieser Version stark ab: So handelt es sich bei ihm nicht um eine ätiologische Erzählung für die Stiftung eines Heiligtums, sondern „a sentimental story of the separation of mother and child".[121] Diese Gestaltung schlägt sich vor allem in dem als völlig zufällig wahrgenommenen Schicksal der Dryope nieder, die „as a wholly innocent victim of divine concupiscence and sheer ill luck the subject of ‚perhaps the most arbitrary of the „innocent" metamorphoses'" wird.[122] Doch zunächst zum Anfang der Geschichte bei Ovid: Iole richtet das Wort an ihre „Schwiegermutter"[123] Alcmene, die bereits hier vom *dolor* erfüllt ist (9.325), der sich aus dem Schicksal ihrer Dienerin Galanthis ergibt, allerdings durch Ioles Erzählung noch verstärkt werden wird, denn diese stellt bereits eingangs fest, dass Alcmene bereits über das Schicksal einer Frau so betroffen sei, die nicht mit ihnen verwandt ist – wie viel größer wird erst der *dolor* werden, wenn das tragische Ende einer nahen Verwandten (in Ioles Fall ihrer Halbschwester) im Zentrum der Erzählung steht (*quid si tibi mira sororis/fata meae referam*, 9.327-8a)? Das Enjambement *fata meae referam* unterstreicht dabei Ioles starke persönliche Bindung zu den Ereignissen, denn schon die kleine Änderung von *meae* in *mea* bzw. *mei* würde die Geschichte als ihr eigenes Schicksal charakterisieren. Ehe sie mit der eigentlichen Erzählung beginnt, betont sie noch, dass *lacrimaeque dolorque/impediunt, prohibentque loqui* (9.328b-9) – eine Vorwegnahme der Reaktion, die sich am Schluss bei Sprecherin und Zuhörerin einstellt,[124] wie das auch am Ende von Alcyones zweitem *schetliasmos* der Fall sein wird,[125] denn Iole erzählt die Episode trotzdem bis zum Ende.

---

[121] Forbes Irving (1990), 64. Bömer (1977), 375, weist generell darauf hin, dass „die Unterschiede […] aber so erheblich [sind], daß Bedenken aufkommen konnten, ob Ovid Nikander überhaupt benutzt habe; daß er ihn gekannt hat, sollte jedoch keinem Zweifel unterliegen."

[122] Kenney (2024c), 249, mit einem Verweis auf Segal (1969), 38. Im Folgenden wird allerdings zu zeigen sein, dass die Schuldfrage der Dryope nicht so einfach zu beantworten und sie nicht daher auch nicht pauschal als „a wholly innocent victim" gelten kann, vgl. auch Schmitz (2015), 271.

[123] Iole wird als *nurus* der Alcmene bezeichnet (9.325), allerdings hatte sie Hercules tatsächlich nie geheiratet (das war nur eine Befürchtung der Deianira, die zugleich der leichtgläubige Grund für das tragische Ende ihrer Ehe war; siehe Kapitel 6.5 und 8.1), sondern wird eigentlich mit Hyllus verheiratet, von dem sie zu diesem Zeitpunkt in *Met.* 9 auch schwanger ist, was überhaupt erst den Anlass für Alcmenes Erzählung von ihrer eigenen Niederkunft mit Hercules bildet. Zur Problematik der Verwandtschaftsverhältnisse zwischen Soph. *Trach.* und Eur. *Heracl.* vgl. Easterling (1982), 10-11; Bömer (1977), 260-1; Kenney (2024c), 244-5.

[124] Segal (1969), 36: „It is related as a story of exceptional pathos. […] *Lacrimae* self-consciously sorround the story (328, 395)." Zudem mimt das kurze retardierende Moment auch das typische Zögern des Boten in der Tragödie, das üblicherweise dem eigentlichen Bericht vorausgeht, vgl. Anm. 57.

[125] *plura dolor prohibet, uerboque interuenit omni/plangor* (11.708-9); siehe Kapitel 8.3. Zum *schetliasmos* vgl. Fantham (1979), 336 & 341.

Dryope sei nun wie Iole die Tochter des Eurytus gewesen, allerdings von einer anderen Frau, deren einziges Kind sie war. Apollo habe Dryope einst vergewaltigt (*uimque dei passam Delphos Delonque tenentis*, 9.332), doch sei sie trotzdem später von Andraemon geheiratet worden – *et habetur coniuge felix* (9.333). Hier nun zeigt sich die fatale Junktur *coniuge felix*, die – wie nun schon oft gesehen – die Folge tragischer Entwicklungen ankündigt.[126] Nach diesem kurzen „Prolog", der der Vorstellung der Dryope und ihrer Hintergrundgeschichte sowie ihrer Qualifikation als tragischer Figur durch die Betonung ihrer μεγάλη εὐτυχία (vgl. Arist. *Poet.* 1453a10) dient, beginnt nun die spezifische Handlung: Dryope sei eines Tages mit ihrem kleinen Sohn zu einem See gekommen, um dort Blumen für Kranzgebinde als Opfergabe für die Nymphen zu sammeln – und begibt sich damit an einen *locus amoenus*, der sich schon zuvor in den *Met.* oft als Schauplatz für tragische *dénouements* erwiesen hat, zuletzt für Cephalus und Procris.[127] In ihrer arglosen Absicht, Blumen für Nymphen zu sammeln, liegt dabei mit Blick auf den Ausgang der Unternehmung (den Dryope nicht kennt; *fatorum nescia*, 9.336a) eines besonders tragische Ironie, wie Iole auch explizit betont (*quoque /indignere magis*, 336b-7): Denn gerade diese wird ihren Fehler überhaupt erst bedingen, der sodann für ihr eigenes tragisches Schicksal verantwortlich sein wird. Dryope begibt sich zu einem Lotusbaum und beginnt, dessen Blüten zu pflücken – und dasselbe war auch Iole gerade im Begriff zu tun, die (wie wir an dieser Stelle erstmals erfahren) ebenfalls anwesend war und die Ereignisse als Augenzeugin erlebt hat (*namque aderam*, 9.344); doch Iole bemerkte, dass von den Blüten Blut herabtropfte, denn in dem Baum lebte tatsächlich die Nymphe Lotis, die auf der Flucht vor Priapus in diesen verwandelt worden sei.[128] Diese Information erhält Iole von den *agrestes*, die offenbar ebenso anwesend waren – doch folgt die Anagnorisis zu spät (*referunt tardi nunc denique agrestes*, 9.346), denn *nescierat soror hoc* (9.349), aber die Handlung hatte sie bereits vollzogen (die damit eine Handlung ohne Wissen und mit späterer Erkenntnis ist, vgl. Arist. *Poet.* 1453b29-32 und Kapitel 1.1.4.d. Nr. 3).

[126] In diesem Fall allerdings ist sie sogar „doubly ironical in view of what had preceded (cf. 7.799-803) and what was to follow" (Kenney (2024c), 250), denn in der Tat handelt es sich um die erste Wiederaufnahme der Junktur nach dem Tod der Procris und die letzte Nennung vor der Myrrha-Episode.

[127] Vgl. Anm. 31. Zum *locus amoenus* als „the setting for calamity" (Kenney (2024c), 250) in Ov. *Met.* vgl. Segal (1969), 79, und spezifisch für Dryope 36-8 (allerdings behauptet Segal dort, dass Dryope selbst in einen Lotus verwandelt wird, was nicht der Fall ist; vgl. Bömer (1977), 375-6, und meine weiteren Ausführungen).

[128] Dies ist zweite Wiederholung des Apollo-und-Daphne-Stoffs nach Pan und Syrinx (1.689-712), vgl. die Ausführungen in Kapitel 1.3.2. Für Lotis war die Verwandlung in einen Baum eine Rettung, entsprechend ist von ihr jedenfalls kein Mitleid für die folgende Verwandlung der Dryope zu erwarten.

Zur Strafe für ihre Verletzung der verwandelten Lotis wird Dryope daraufhin selbst in einen Baum verwandelt: Die Verwandlung hat dabei besondere Ähnlichkeit zu der der Heliaden, der Schwestern des Phaethon, im zweiten Buch, denn als Dryope erschrocken (*perterrita*, 9.349) zurückweichen will, sind zunächst ihre Füße angewurzelt (*haeserunt radice pedes,* 9.351; *deriguisse pedes […] radice retenta est*, 2.348-9); Rinde überzieht sie von unten kommend (*premit inguina cortex*, 9.353; *complectitur inguina cortex*, 2.353b); sie sieht ihrer eigenen Verwandlung zu (*ut uidit*, 9.354a; *dumque ea mirantur*, 2.353a); und versucht, mit den Händen ihre Haare zu raufen, die sich in Laub verwandelt haben (*conata manu laniare capillos/fronde manum impleuit* 9.354b-5; *cum crinem manibus laniare pararate/auellit frondes*, 2.350-1).[129] Besonders das betrachtende Moment, das hierbei die Verwandlung begleitet,[130] schlägt sich sodann auch in der folgenden Beschreibung durch Iole nieder, die eben nicht bloß anwesend gewesen ist, sondern sich gleichsam als Zuseherin einer Tragödie beschreibt:

spectatrix aderam fati crudelis, opemque
non poteram tibi ferre, soror, quantumque ualebam,
[…] et fateor, uolui sub eodem cortice condi. (Ov. *Met.* 9.359-62)

Ich war dort als Zuseherin eines grausamen Schicksals und konnte
dir, Schwester, keine Hilfe leisten, so sehr ich mich auch mühte,
[…] und ich muss gestehen, ich wollte von derselben Rinde umschlossen werden.

Iole nennt sich selbst eine *spectatrix fati crudelis* (9.359), was mehr noch als ein bloßes ‚I could only stand and watch'[131] Iole als die Zuseherin eines grausamen Schicksals und damit der Tragödie an sich ausweist, denn dieses *fatum crudele* gleicht sich exakt der δυσδαίμονι μοίρᾳ

[129] Die Baumart, in die Dryope verwandelt wird, expliziert Ovid nicht, was zu einiger Spekulation geführt hat. In der älteren Forschung wurde angenommen, sie sei spiegelbildlich ebenfalls in einen Lotusbaum verwandelt worden (so bspw. Haupt/Ehwald (1966)[4], 70: „Verwandlung in denselben Baum"; Segal (1969), 36: „it is as a result of plucking a lotus-flower that Dryope is herself transformed into a lotus", vgl. Anm. 125), doch hat Bömer (1977), 376, die Problematik dabei erkannt, dass in diesem Fall Dryope ebenfalls in einen Lotusbaum verwandelt werde, obwohl dieser eigentlich zeitgleich die verwandelte Gestalt der Lotis ist, die Ovid überhaupt erst in die Geschichte eingebracht oder gar erfunden hat (bei Nikander/Ant. Lib. 32 kommt sie nicht vor). Daher hält Bömer, der auch erstmals die Parallele zu den Heliaden anführt, eine Verwandlung in eine Pappel für wahrscheinlicher, wie sie auch bei Nikander/Ant. Lib. 32 und für die Heliaden in *Met.* 2 belegt ist. Schon unkritisch dann Forbes Irving (1999), 264: „It is interesting that Dryope becomes not an oak (δρῦς) but a poplar."

[130] Auch dieses ist für die Heliaden von Bedeutung, mehr aber noch für die Gefährten des Diomedes, die durch die Betrachtung des Schicksals des Alcmon dasselbe Schicksal erleiden, vgl. Kapitel 3, Anm. 50.

[131] Kenney (2024c), 252.

an, die der Chor nach der Selbstblendung des Oidipous in Soph. *OT* 1302 beklagt.[132] Ebenso unterstreicht Iole durch ihre Reaktion Eleos und Phobos, die ihr aus der Betrachtung erwachsen: Sie will ihr aus Mitleid helfen, da sie ein unverdientes Schicksal erleidet, kann sich aber andererseits mit ihr identifizieren, was sogar so weit geht, dass sie ihr Schicksal teilen will.[133]

An dieser Stelle betreten Dryopes Mann Andraemon und ihr gemeinsamer Vater Eurytus die „Bühne" (*ecce uir Andraemon genitorque miserrimus adsunt*, 9.363), als Dryope mit Ausnahme ihres Gesichtes schon vollständig zum Baum geworden ist. Weinend richtet diese ihre *nouissima uerba* an die nun gesammelt anwesende Familie und bezieht sich gleich eingangs auf ihre eigene Schuldfrage:

si qua fides miseris, hoc me per numina iuro
non meruisse nefas. patior sine crimine poenam.
uiximus innocuae. (Ov. *Met.* 9.371-3)

Wenn man Leuten im Unglück Glauben schenken kann, schwöre ich bei den Göttern,
dass ich diesen Frevel nicht verdient habe. Ich erleide eine Strafe ohne Schuld,
schuldlos habe ich gelebt.

Dryope expliziert, dass sie sich selbst keines Unrechts schuldig gemacht habe und beschwört sogar die Götter, dass ihre Verwandlung ein *nefas* sei – dass also die Götter gleichsam dadurch gegen ihr eigenes Recht verstoßen hätten.[134] Ihr explizite Kritik an der Strafe (*patior sine crimine poenam*, 9.372) ruft dabei Pentheus in Erinnerung, der die Bevölkerung Thebens aufgefordert hat *essemus miseri sine crimine* (3.551) und letztlich in tragischer Ironie auch *miser sine crimine* geworden ist.[135] Ebenso erleidet nun Dryope ihre Strafe *sine crimine*, sondern eben lediglich durch einen aus Unwissenheit begangenen Fehler. Doch auch dafür

[132] Generell ist das schlimme Schicksal das zentrale Element der Tragödie, so finden sich ähnliche Formulierungen auch u.a. noch bei Aesch. *Pers.* 1030, *Sept.* 754-5, *Ag.* 1276; Soph. *OT* 1527, *Aj.* 980, *Trach.* 111; Eur. *HS* 840, *Phoen.* 1345, *IA* 1331. Ähnlich beklagt auch bei Seneca Octavia in *Oct.* 65 ihre *crudelis sors*; Oedipus in Sen. *Phoen.* 244 die *fata tristia*; Iason in *Med.* 341 die *dura fata*; Theseus in *Phaed.* 1271 die *dira fata*; dieselben Aegisthus in *Ag.* 230 und Octavia in *Oct*. 182; Deianira in *HO* 902 die *fata iniqua* und Hercules in *HO* 1177 das *turpe fatum*; Oedipus in *Oed.* 1046 die *fata impia*; und Thyestes in *Thy.* 933-4 das *saeuum fatum*.

[133] Vgl. die Erfordernisse für Eleos und Phobos bei Aristoteles (*Poet.* 1453a3-6), siehe Kapitel 1.1.3, bes. Anm. 56, und 1.1.4.c.

[134] Vgl. Kenney (2024c), 254.

[135] Vgl. zur Parallele mit Pentheus Bömer (1977), 388. Zu Pentheus siehe Kapitel 4.3. Freilich ist dessen Schuldigkeit graduell stärker als die der Dryope, geht sie doch auf ein Handeln in Akrasia und nicht aus Unwissenheit zurück.

nimmt sich die Strafe vergleichsweise hart und ungerecht aus: „One can hardly expect Dryope to be held responsible for not knowing which flowers are *only* flowers and which conceal metamorphized nymphs.“[136] Freilich kann man Dryope solches Wissen nicht abverlangen, denn selbst wenn sie mit der allgemeinen Mythentradition präzise vertraut wäre, könnte sie „hardly have been expected to be conversant with a story which the poet has either just made up or disinterred from some excessively obscure source.“[137] Doch ist es in den *Met.* allgemein nicht erforderlich, dass ein besonderes Maß an persönlicher Schuld auf sich geladen wird, um göttliche Strafe auf sich zu ziehen: Bald kann man stellvertretend für die Schuld einer anderen Gottheit bestraft werden (so Iuppiters Opfer Io, Callisto und Semele); bald genügt es, einfach nur zur falschen Zeit am falschen Ort zu sein – nämlich einem *locus amoenus*, wie es auch für Actaeon der Fall gewesen ist, für dessen Unglück ein *Fortunae crimen* (3.141) verantwortlich war. Und ein solches liegt auch hier vor.

Wenngleich jedoch Dryope eine persönliche Schuld für sich bestreitet, so zieht sie allerdings doch eine „Lehre“ aus ihrer Strafe: Sie weist ihre Verwandten an, dafür zu sorgen, dass ihr Sohn Amphissos ihren Fehler keinesfalls wiederholen dürfe und daher alles meiden solle, was sie zu ihrem geführt hat: *stagna tamen timeat, nec carpat ab arbore flores, et frutices omnes corpus putet esse dearum* (9.380-1). Hätte Dryope also auch selbst generell angenommen, *frutices omnes* seien ein *corpus dearum*, dann hätte sie auch ihren Fehler nicht begehen können – inwieweit man das in der Praxis (von ihr oder sonst jemandem) erwarten hätte können, ist aber fraglich.[138] In ihrem augenscheinlichen Missverständnis von *pietas* hat sie indes – in der Absicht, den Nymphen durch Blumenspenden zu gefallen – gerade eine Nymphe verletzt: Eine Peripetie, die sich aus Unwissenheit ergibt, und zugleich mit der

[136] Segal (1969), 38. Ähnlich argumentiert auch Janan (2009), 75, Anm. 39, dass Cadmus nur als schuldig an der Tötung der Schlange angesehen werden könnte, wenn er aus deren Größe ihren Status der Heiligkeit abzuleiten im Stande gewesen wäre (wie Glenn (1986) argumentiert), was aber nur möglich wäre, wenn er über die spezifischen „conventions that govern the *Metamorphoses*“ informiert gewesen wäre. Ähnlich wie Cadmus wird Dryope auch ohne Angabe der göttlichen Urheberschaft verwandelt – allerdings handelt es sich bei ihrer Verwandlung explizit um eine Strafe (was in den *Met.* sehr selten ist und nur 15-mal vorkommt, vgl. Solodow (1988), 169, Anm. 22), bei der des Cadmus jedoch nicht. Siehe auch Kapitel 4.5.

[137] Kenney (2024c), 252.

[138] Kenney (2024c), 254, hierzu korrekt: „a warning generally to the unwary: in the world of the *Metamorphoses* one must be perpetually on guard against the capricious operation of divine power.“ Die Warnung ist tatsächlich äußerst unpraktikabel: Um der „capricious operation of divine power“ zu entgehen, dürfte man – um ganz sicher zu sein – eigentlich gar nicht mehr handeln. Da das in der Praxis eigentlich nicht umsetzbar ist, erzeigt sich an diesem Ratschlag der Dryope das generelle Unvermögen der Menschen, göttliche Intervention selbst mit den besten Vorsätzen zu vermeiden. Vgl. dazu auch die Ausführungen bei Büttner (2003), 208, zur tragischen Figur (am Beispiel des Ödipus) „als Sinnbild der condicio humana, als Mensch schlechthin in all seiner Gebrechlichkeit in einer unbegreifbaren und absurden Welt“.

Anagnorisis ihre Hamartia enthüllt. Diese „Einsicht“ erlangt Dryope aber zu spät und kann sie nur noch warnend ihrem Sohn mitgeben.

Zuletzt verabschiedet sie sich noch von ihrer anwesenden Familie, ehe sie anmerkt *plura loqui nequeo* (9.388) und damit den Kreis schließt, den Iole zu Beginn mit *lacrimaeque dolorque/impediunt, prohibentque loqui* (9.328-9) eröffnet hat, und damit auch ein Vorbild für Alcyone liefert (*plura dolor prohibet*, 10.708). Zuletzt beendet auch Iole ihre Geschichte und bricht in Tränen aus (*Eurytidos lacrimas*, 9.395), wobei auch ihre Zuhörerin Alcmene weint (*flet et ipsa tamen*, 9.396), was präzise die Situation wiederholt, die auch am Ende der Erzählung des Cephalus vorgelegen ist: Diese unterstreicht hier wie dort die psychagogische Wirkung des Dramas, die sich bereits innerhalb von Ioles Erzählung anhand ihrer eigenen Reaktion auf die Beobachtung der Verwandlung gezeigt hat – ihre Übertragung nach außen ist zugleich ein Exempel dafür, wie eine Tragödie dieselbe Wirkung entfalten kann, ob man sie nun sehen kann oder sie ohne Inszenierung konsumieren muss, wie in Arist. *Poet.* 1450b15-9 gefordert. In dieser Hinsicht geht diese metatheatralische Reflexion der späteren Überlegung der Byblis voraus, ihre Bitte an Caunus sei nur deshalb ohne Erfolg geblieben, weil es an der Darstellung gefehlt habe – eine Bitte, die in völliger *discordia mentis* getätigt wird, wie der Erzähler kommentiert, und die daher nur das Produkt geistiger Umnachtung sein kann: Richtiger war zuvor die Psychagogie bei Cephalus und Iole.[139]

8.5. Zwischenfazit

In diesem Kapitel wurden vor allem Episoden behandelt, die von Ovid mit der Junktur *coniuge felix* eingeleitet werden, und auf ihre weiteren Gemeinsamkeiten untereinander, vor allem aber auf ihren Bezug zu dramatischen, i.e. insbesondere tragischen Stoffe untersucht: Diese haben sich bald auf intra-, bald auf intertextueller und auch auf metaliterarischer Ebenen gezeigt. Allen Episoden gemein ist dabei die anfängliche Betonung des ehelichen Glücks, das sich im Laufe der Narrative ins Gegenteil verkehrt – und dabei entweder in schwerem Leid enden kann oder aber durch die Einführung eines *deus ex machina* doch noch zu einem harmonischen Ehegefüge führen kann, wie das bei den beiden mittleren Episoden der Fall ist,

[139] Vgl. hierzu Kapitel 7.1., bes. Anm. 34.

die auf diegetischer Ebenen durch die Gestalt des Ceyx, auf intertextueller Ebene aber vor allem durch die Tragödien Soph. *Trach.*, Eur. *IT* und *Andr.* verbunden sind.

Die Unterstreichung des Eheglücks durch *coniuge felix* deutet dabei stets die „Fallhöhe" der Figuren an, die sich aus der Betonung ihrer μεγάλη εὐτυχία ergibt, wie das bspw. auch schon bei Cadmus und Niobe der Fall gewesen ist, dort aber noch zusätzlich verstärkt um die Erwähnung ihrer Nachkommenschaft – eine solche findet sich auch im Falle von Peleus und Dryope, nicht aber für die Ehepaare Cephalus und Procris bzw. Ceyx und Alcyone,[140] die sich auch darin von den anderen beiden Episoden unterscheiden, dass den Ehepartnern jeweils etwa ein gleichwertiger Aktionsrahmen gegeben wird, während bei Peleus und Dryope starke Überhänge zu ihren Gunsten gegenüber ihren Ehepartnern vorliegen, die jeweils überhaupt nur in der Schlussszene auftreten und entsprechend ihren Fähigkeiten ihre Ehepartner unterstützen: Thetis kann als Göttin ihre Rolle aus Eur. *Andr.* einnehmen und die für Peleus unlösbare Situation als *deus ex machina* auflösen und wieder Harmonie für seine rituelle Reinheit, seine Ehe und auch seine literarische Tradition herstellen. Andraemon hingegen kann als bloßer Mensch nichts weiter tun als seine Gattin zu beweinen und als Zuseher eines *fatum crudele* an diesem Anteil nehmen – und dies umso mehr, da für ihn auch kein Fiktionalitätsvertrag besteht, der ihm eine gewisse emotionale Distanz zum „Bühnengeschehen" erlauben würde.

Die Herausforderungen und Gefahren, denen die Ehen jeweils ausgesetzt sind und die ein „Lieblingsthema" Ovids darstellen, sind indes vielfältiger Natur und nicht immer zwingend direkt mit der Ehe bzw. der Beziehung an sich in Verbindung zu bringen: Besonders für Cephalus und Procris sind es allerdings geradezu ausschließlich ihre Beziehungsprobleme, die in beiden Fällen für einen tragischen Ausgang sorgen – beide zweifeln jeweils an der Treue ihres Partners und schaffen erst dadurch eine Situation, die in einer Trennung münden muss, deren erste nur zeitweilig ist und durch ein Schuldbekenntnis beendet werden kann; deren zweite aber im Tod der Procris ausgerechnet durch die Waffe besteht, die sie Cephalus nur schenken konnte, weil dieser zuvor an ihrer Treue gezweifelt hatte.

Bei Peleus und Thetis besteht die tragische Situation bereits von vornherein aufgrund der Tötung des Phocus, doch es wird nicht expliziert, ob und ggf. welchen Einfluss die Tötung

[140] Diese sind „like other happy married couples in *Met.* […] evidently childless", Reed (2024b), 503.

auf die Ehe hatte: Zweifellos aber müssen Peleus und Thetis spätestens ab diesem Zeitpunkt in Trennung gelebt haben; einen Grund nennt Ovid dafür allerdings nicht. Das endliche Eingreifen der Thetis zugunsten ihres Gatten stellt allerdings die eheliche Harmonie wieder her und imitiert darin den Ausgang von Eur. *Andr.*, einer Tragödie deren zentrales Thema generell Ehen und Familienbande sowie deren Zerrüttung und Wiederherstellung sind (entsprechend wenig verwundert es auch, dass Ovid in die Episode noch die Geschichte von Daedalion und seiner Tochter Chione einfließen lässt, deren Schicksale den Familienfrieden von Daedalions Bruder Ceyx ins Wanken gebracht haben).

Und aus diesem Wanken ergeben sich auch die Herausforderungen für Ceyx und Alcyone, die Ovid entgegen ihrer ursprünglichen Konzeption bei Hesiod als schwere Frevler vielmehr durch ihre *pietas* ausgezeichnet hat: Und gerade aus dieser *pietas*, die an sich das Eheglück vollendet, entfaltet sich die Tragik, dass Ceyx im Dilemma zwischen seiner *pietas* gegenüber seiner Frau und seinem Bruder sich für letztere entscheidet und damit einen folgenschweren Fehler begeht (wie Althaea entscheidet auch er sich im Zweifel für die geschwisterliche *pietas* – anders als diese hätte aber die andere Entscheidung wohl tatsächlich zu einem anderen Ergebnis geführt, vgl. Kapitel 6.4). Dieser wird noch dadurch verstärkt, dass er in seiner *pietas* gegenüber Alcyone diese nicht auf seiner Fahrt mitnehmen will, was zu seinem Tod auf See und einer dauerhaften Trennung von Alcyone führt, deren *praesaga mens* bzw. *animus diuinans* diesen Ausgang sogar vorausgesehen hätte – aber ignoriert wurde. Zuletzt kann nur die Metamorphose in Eisvögel durch einen *deus ex machina* die Ehepartner wieder zusammenführen, die in diesem Schicksal Cadmus und Harmonia imitieren, die nur durch die dramatische Psychagogie, mittels derer Alcyone vom Ende ihres Gemahls erfahren hat, überhaupt ermöglicht wurde.

Die Ehe von Dryope und Andraemon nimmt zuletzt ein tragisches Ende, ohne dass sie jemals einer Gefahr von innen ausgesetzt gewesen wäre: Dryope wird aufgrund eines im Unwissen begangenen Fehler gleichsam „schuldlos schuldig“ und dafür mit einer Verwandlung in einen Baum bestraft, was das Ende ihres Lebens als Mensch und somit auch ihrer Ehe bedeutet. Sie selbst reflektiert darin noch über die Frage nach ihrer Schuld, die sie jedoch gänzlich von sich weist – nur um dann in tragischer Ironie eine Anweisung zu erteilen, die ihren Fehler verhindert hätte, wenn sie diese selbst von vornherein beherzigt hätte; damit aber

eigentlich wiederum nur die Unmöglichkeit betont, in einer unverständlichen Welt seinem tragischen Schicksal zu entgehen.

Was allen Episoden gemein ist, ist ein Fokus auf die Betonung der Psychagogie des Dramas bzw. eine Implementierung des tragischen Botenberichts: Cephalus erzählt seine eigene Geschichte und durch seine Darbietung und sein Weinen löst er ein solches auch bei seinem Publikum aus. Ähnlich auch die Situation der Iole, die von der Tragödie ihrer Schwester Dryope berichtet, und deren Episode mit einem gemeinschaftlichen Weinen von Vortragender und Publikum endet. In den Episoden von Peleus sowie Ceyx und Alcyone ist es jeweils ein Bericht des Ceyx (bzw. des Morpheus als Ceyx), der diesen Effekt erzielt und er tut dies einmal, indem er vom Schicksal seines Bruders berichtet (wie Iole), einmal, indem er sein eigenes und damit das seiner Gattin berichtet (wie Cephalus – mit dem Unterschied, dass bei Cephalus am Ende die Ehefrau tot ist, bei Ceyx-Morpheus allerdings Ceyx selbst).

Gestützt werden diese Episoden zudem von metatheatralischen Momenten wie bspw. der Einführung des Morpheus (einer sonst unbekannten Gottheit und wohl Erfindung Ovids), der zugleich als Schauspieler präsentiert wird und in dieser Funktion auch in die Rolle des Ceyx schlüpft, in der einen typisch euripideischen Botenbericht liefert. Ähnlich auch die Selbstbeschreibung der Iole als *spectatrix fati crudelis*, die bei der Betrachtung eines unverdienten Schicksals einer Person, mit der sie sich identifizieren kann und will (sie selbst ist Dryopes Schicksal ja nur um ein Haar entgangen), von Mitleid und Furcht ergriffen wird und sich damit selbst zum Publikum einer Tragödie stilisiert. In der Übertragung der psychagogischen Wirkung durch die bloße Erzählung reflektiert sie auch den Gedanken, dass eine Inszenierung für eine Entfaltung einer solchen Wirkung zwar hilfreich, aber nicht zwingend erforderlich ist.

9. Synthese und Ausblick

Zum Abschluss dieser Arbeit ist es freilich erforderlich, aus den gewonnenen Erkenntnissen noch ein Resümee zu ziehen bzw. den Versuch zu unternehmen, eine implizite tragische Poetik Ovids aus den dramatischen bzw. tragischen Gestaltungen in den *Met.* zu induzieren. Darüber hinaus soll am Ende noch kurz dargestellt werden, was dieser Arbeit verwehrt geblieben ist bzw. worin sicher noch Ergänzungen möglich sein werden.

9.1. Tragisches Design in den *Met.* – eine implizite Poetik?

Zunächst soll der Fokus dem Versuch einer Synthese der Konzepte gelten, die in dieser Schrift erarbeitet worden sind. Dabei möchte ich auf insgesamt fünf solcher Motive und Komplexe noch einmal genauer eingehen: Die ersten vier wiederholen sich textlich immanent in den *Metamorphosen* Ovids ständig, das fünfte hingegen stellt eine reine Abstraktion dar:

1. Der Umgang mit der Schuldfrage in den *Met.*, insbesondere anhand der Begriffe *error*, *crimen* und *scelus* bzw. *nefas*, aber auch in einem allgemeineren Sinn.
2. Das Konzept des Konflikts von *pudor* und *amor*, das inhärent auch mit dem Widerstreit zwischen bzw. dem Zusammenfall von *pietas* und *scelus* verwoben ist und damit auch die Positionierung zur tragischen Schuld weiterführt. Daraus ergibt sich in der Regel ein Schuldigwerden in der emotionalen Disposition der aristotelischen Akrasia, die letzten Endes dafür verantwortlich ist, dass es zum tragischen Ende kommt, obwohl ein Absehen von der entsprechenden Handlung im Raum gestanden hätte.
3. Die Darstellung tragischer Ironie in den *Met.*, wie sie vor allem programmatisch durch die explizite Verwendung des *dictum Solonis* (in diversen Formulierungen) immer wieder vorkommt. Zu diesem tritt auch die gelegentliche Explikation von Handlungen als eindeutige Peripetie, die bereits den Ausgang des Narrativs andeutet.
4. Das in Kapitel 8 behandelte Motiv *coniuge felix*, das stets auf die Präsenz tragischer Gestaltung hinweist.
5. Abschließend die Bedeutung von Sicht und Blindheit und daraus sich ergebend von Wissen und Nichtwissen bzw. Verhüllung und Enthüllung für tragisches Design in den *Metamorphosen.*

9.1.1 Tragische Schuld: *error – crimen – scelus*

Die wohl wesentlichste und konziseste Behandlung der Qualifikation dieser drei Begriffe in den *Met.* findet sich im Narrativ von Actaeon, dem das Trikolon gleichsam programmatisch vorangestellt ist: Dort allerdings erhält das *crimen* die einschränkende Bedeutung, dass es sich ja nur um ein *Fortunae crimen* handle – wodurch es in die Nähe des *error* gerückt und somit zugleich in Opposition zum *scelus* gestellt wird. Im Laufe der Episode stellt sich heraus, dass Actaeon im Endeffekt eine Metabasis ins Unglück erfährt, weil er lediglich zur falschen Zeit am falschen Ort gewesen ist – ohne dabei aber irgendeine persönliche Schuld auf sich zu laden, was von Ovid als *error* qualifiziert würde: Im aristotelischen Sinne hätte sich Actaeons Schicksal aus einem Atychema ergeben, allerdings nicht aus einer Hamartia.

Der *error* lässt sich aber sonst noch für etliche weitere tragische Figuren in den *Met.* nachweisen: So fallen diesem neben Actaeon auch noch Phaethon (2.39 & 79), Pentheus (3.714), Ino und Athamas (4.502), Cadmus (4.566), Procris (7.746 & 857), Althaea (8.473) und Picus (14.364) anheim. Anders als bei Actaeon, der verhältnismäßig schuldlos ins Unglück stürzt, haben diese anderen Figuren einen etwas größeren Anteil an ihrem Unglück, der von einem bloßen Irrtum (wie bei Procris im zweiten Fall) über die (auch mehrfache) Missachtung einer Warnung (Phaethon und Pentheus) bis hin zu einem kombinierten Auftreten mit dem *scelus* (Ino & Athamas sowie Althaea) reichen kann: In jedem Fall aber geraten die Figuren aus entschuldbaren Umständen ins Unglück. Der *error* ist in Ovids *Met.* zwar ein hinreichender Grund für ein tragisches *dénouement*, räumt aber den Figuren stets allenfalls eine Teilschuld ein. In dieser Hinsicht ist er eng verwoben mit dem *peccare,* das insbesondere für das Gestehen einer solchen (Teil-)Schuld gebraucht wird, so prominent von Pentheus (3.718), Cephalus (7.748) und Midas (11.134) – das kann zwar zur Rettung führen, muss es aber nicht; denn in den *Met.* gibt es stets die Ebene der Götter, deren Lust an Bestrafung allein ihrer Willkür unterworfen ist.

Dem *error* am anderen Ende des Spektrums gegenübergestellt ist dagegen das *scelus*, das in der Regel eine vorsätzliche Tat bezeichnet, die ein schweres Vergehen und die damit einhergehende Schuldhaftigkeit bezeichnet. Während dieses für Actaeon explizit ausgeschlossen wird, machen sich insbesondere die „euripideischen“ Heroinen eines solchen schuldig, der zwar zunächst im Mord an Kindern oder Vätern besteht (schon für Ino (4.303),

aber dann vor allem für Procne (6.635), Medea (7.396),[1] die Peliaden (7.340), Scylla (8.111), Althaea (8.484)), dann aber besonders im Begehr inzestuöser Verbindungen (Byblis (9.506), Myrrha (10.322)), die insbesondere im Fall der Myrrha vom Erzähler Orpheus als noch größeres Vergehen als der Mord an Verwandten qualifiziert wird (10.314-5). So tritt das *scelus* auch häufig gemeinsam mit dem *nefas* (8.483; 9.550; 10.322) auf und ist nicht immer scharf von diesem zu unterscheiden. Jedenfalls aber handelt sich dabei stets um eine im Gegensatz zum *error* tendenziell unentschuldbare Tat, die sich in der Regel nicht aus Unwissenheit (nur bei den Peliaden, dort aber über die vorsätzliche Täuschung durch Medea), sondern aus der Akrasia der Figuren ergibt, die – obwohl sie die Schlechtigkeit der Tat erkennen – sie trotzdem begehen müssen (oder – wie Byblis – das zumindest ernstlich versuchen).

Zwischen diesen beiden Extremen steht bei Ovid nun das *crimen*, das je nach Bedeutung jeweils in Kombination mit entweder *error* oder *scelus* auftreten, oder aber jeweils als klarer Gegenpol dienen kann. Letzterer Fall ergibt sich bspw. bei Pentheus, der *miser sine crimine* wird, da seine Theomachie letztlich als *error* qualifiziert wird; ein Zusammenfall von *crimen* und *scelus* findet sich etwa auch in den jeweiligen Beleidigungen, die Iuno durch die „Seitensprünge“ ihres Gatten mit Callisto und Semele erfährt. Umgekehrt steht das *crimen* gelegentlich auch dem *error* näher, so bspw. in der Täuschung der Procris durch Cephalus (7.719 & 748). Im Allgemeinen werden damit Taten bezeichnet, die – wie im eigentlichen Wortsinn angelegt – tadelnswert sind, also jedenfalls mehr als ein bloßes aristotelisches Atychema darstellen.

Grundsätzlich erstreckt sich bei Ovid aber in tragischen Settings das Bedeutungsfeld der Trias *error* – *crimen* – *scelus* auf das der aristotelischen Hamartia, für die es feinere Abstimmungen vornimmt: Dabei kann aber auch immer noch ein bloßes Atychema hinzutreten, denn bei Ovid kann auch ein tragisches Ende finden, wer lediglich den willkürlichen Zorn einer Gottheit auf sich zieht (bspw. Io, Actaeon und Dryope) oder aber wen die Götter prinzipiell verlassen haben (Ceyx und Alcyone[2]), wobei es deren Gutdünken

[1] Der Kindsmord wird dort als *impius* bezeichnet, was sich nur sekundär mit dem *scelus* als Gegenpol zur *pietas* in den *Met.* in Verbindung bringen lässt, siehe dazu 9.1.2. Bei Scylla findet nur ein metaphorischer bzw. intertextueller Vatermord statt.

[2] Dazu bemerkt schon Fantham (1979), 335-6, dass es sich dabei um eine Entwicklung einer spezifisch hellenistischen Tradition handelt, dass ein Sturz ins Unglück nicht zwingend aus einer persönlichen Schuld der Protagonist:innen resultieren muss.

überlassen ist, wem sie Hilfe angedeihen lassen und wem nicht (so hilft Midas sein Schuldeingeständnis gegenüber Bacchus, Pentheus aber nicht).

Am stärksten aber zeigt sich die Nähe zum Drama aber auf metagenerischer Ebene: Denn wenngleich Handlungen häufig als *error*, *crimen* oder *scelus* (bzw. *nefas*) qualifiziert werden, so imitiert Ovid die Eigenschaft des Dramas, die Entscheidung über die Schuldhaftigkeit der Figuren letztlich dem Publikum zu überlassen und die Möglichkeit, eine auktoriale Einschätzung vorzunehmen, die er im Epos grundsätzlich hätte, nicht zu nützen. Wird hingegen doch die Gerechtigkeit eines Schicksals oder die moralische Qualifikation einer Handlung beurteilt, so geschieht das in der Regel durch andere Figuren in den *Met.* (bspw. Dryope, die ihr eigenes Schicksal innerhalb der Erzählung der Iole unverdient nennt, oder Orpheus, der den Inzest der Myrrha verurteilt) – oder Ovid lässt auch dort die Personen quasi als Publikum darüber streiten (etwa bei Phaethon und Actaeon) und reflektiert somit in der Diegese eine solche Reaktion.

9.1.2 Tragischer Konflikt: *pudor* – *amor* und *pietas* – *scelus*

Der Konflikt zwischen *pudor* und *amor* begegnet erstmals im Fall Iuppiters im ersten Buch, nimmt sich dort aber noch verhältnismäßig komisch aus und dient auch dazu, den König der Götter in eine Karikatur einer tragischen Heroine zu verwandeln – aber selbst als Karikatur verhält er sich akkurat, denn er entschließt sich erst, dem *pudor* nachzugeben, doch ist dieses Unterfangen nicht von Dauer. Für die „echten" tragischen Frauenfiguren, die mit diesen beiden Polen hadern und sich damit auf die Phaidra aus Eur. *HS* zurückführen lassen, nimmt sich das Dilemma allerdings wesentlich weniger amüsant aus und steht in der Regel auch immer in einem Verhältnis zur Dichotomie zwischen *pietas* und *scelus*.

Dies beginnt mit Medea (7.19-20), setzt sich fort über Procris (7.751-2), Scylla (8.62-71), Byblis (9.515) und Myrrha (10.333) und kulminiert letztlich in der Beschreibung des ursprünglichen Dilemmas wieder bei Phaedra (15.500-5). In der Regel sind die Figuren dabei von der Liebe (*amor*) zu einem Mann ergriffen, doch gibt es für sie jeweils Vorbehalte (*pudor*), die gegen eine Verbindung mit diesem sprechen, die sich üblicherweise in einer Form der *pietas* manifestiert: So wollen etwa Medea und Scylla dem neu angekommenen griechischen Prinzen bzw. König helfen, weil sie sich in ihn verliebt haben, hadern aber mit der *pietas*

gegenüber ihren Vätern und ihrer Heimat. Bei Byblis und Myrrha manifestiert sich der Konflikt in der inzestuösen Liebe zu einem Verwandten (dem Bruder bei Byblis; bei Myrrha dem Vater), von der sie der *pudor* zwar zunächst abhält; aber insbesondere die Erwägung der *pietas* treibt sie dazu, doch dem *amor* nachzugeben und somit dem *scelus* anheimzufallen, das sich auch für Medea und Scylla am Ende aus der Entscheidung für den *amor* ergibt. Doch bei Byblis und Myrrha fällt das *scelus* nicht nur mit dem *amor* zusammen, sondern zugleich auch mit der *pietas.*

Dieses Motiv ergibt sich zudem auch noch für andere Figuren, in deren Narrativen *amor* und *pudor* wenn überhaupt, so allenfalls eine untergeordnete Rolle spielen: *facto pius et sceleratus eodem* sind Alcmaeon (9.408), der dadurch ein *alter Orestes* wird; und Agenor, der Vater des Cadmus, der sich mit der Verbannung seines Sohnes für diese Einschätzung qualifiziert und damit die tragischen Vorgänge in Theben in Gang setzt, die auf der anderen Seite eben durch Alcmaeon beendet werden, wodurch die Identität von *pietas* und *scelus* Ovids Theben gleichsam einrahmt. Einen ähnlichen Konflikt wie Alcmaeon, der sich zwischen der *pietas* zu seinem Vater und seiner Mutter entscheiden muss, durchleben auch Procne und Althaea, in denen jeweils ihre Rolle als Mutter und Schwester in Konflikt geraten: Für Procne, die dadurch ihren endgültigen Fall von der Griechin zur Barbarin besiegelt, gilt *scelus est pietas in coniuge Tereo* (6.635); Althaea dagegen hat lediglich die Wahl zwischen zwei Optionen, die beide zugleich *pietas* und *scelus* sind, ehe sie sich schließlich doch für ihre Rolle als Schwester und damit den Rachemord an ihrem Sohn entscheidet.

Die tragischen Figuren in den *Met.*, die dabei mit dem Konflikt zwischen bzw. Zusammenfall von *pietas* und *scelus* konfrontiert werden, handeln im Endeffekt stets in einer Form der Akrasia, in der sie sich bewusst für ein *scelus* entscheiden, sich dessen aber aufgrund ihres θυμός nicht erwehren können, wodurch sie im Endeffekt Ebenbilder der Medeia aus Eur. *Med.* werden. Diese Akrasia entwickelt sich in den *Met.* in der Regel graduell und geht zunächst von einem rationalen Ansatz aus, der sich allerdings schnell zu *ardor* oder *ira* steigert (je nachdem, ob ein Konflikt der Kategorie *pudor-amor* vorliegt oder ein rächender) und sich letztlich zum *furor* auswächst, dem sich jede verständige Argumentation letztlich unterordnen muss. Dadurch gelingt es Ovid auch häufig, die Grenzen der argumentativen Rhetorik aufzuzeigen, wenn er bspw. den inneren Konflikt seiner Figuren in langen Auto-Suasorien darstellt, in denen diese sich mit rationalen Argumenten zu überzeugen suchen, aber aufgrund

ihrer emotionalen Disposition dazu außer Stande sind, was bezeichnenderweise im ersten Monolog der Medea konzise mit *uideo meliora proboque/deteriora sequor* (7.20-1) ausgedrückt wird.

9.1.3 Das *dictum Solonis*: Tragische Ironie

Gelegentlich kündigt Ovid das tragische *dénouement* einer Episode an, indem er schon ganz zu Beginn die Fallhöhe seiner Protagonist:innen betont. Am prominentesten ist das bei Cadmus der Fall, wo mit *sed scilicet ultima semper/exspectanda dies hominis dicique beatus/ante obitum nemo supremaque funera debet* (3.135-7) die eröffnenden Worte von Soph. *Trach.* (1-5) geradezu wörtlich zitiert werden. Doch nicht nur für Cadmus verwendet Ovid einen so sentenzenhaften Einstieg in sein Narrativ, sondern u.a. auch noch für Callisto (2.416), Niobe (6.155-6), Peleus (11.266-8) und Anius (13.646). Bei Callisto erfolgt die Ankündigung rein aus der Fokalisierung des Erzählers Ovid und bildet den Abschluss ihres „Prologs“: Erst im Anschluss wird sich Callistos Glück trüben. Die Fokalisierung ist im Fall des Peleus ident, allerdings ist hier die Benennung seines großen Glücks direkt mit der Ursache der einzigen Trübung verbunden (*et cui si demas iugulati crimina Phoci/omnia contigerant*, 11.267-8).

Bei Niobe wird die Ankündigung zwar ebenso vom äußeren Erzähler getätigt, allerdings bereits durch *si non sibi uisa fuisset* (6.156) auf die Figur selbst bezogen, deren tragischer Fehler gerade darin besteht, sich selbst vor ihrem Tod als glücklich zu sehen. Bei Cadmus hat die Sentenz dann metaleptischen Charakter, denn Ovid spricht die Figur direkt an (*poteras iam, Cadme, uideri/exilio felix*, 3.131-2), und Anius zitiert sie dann vollendet in Figurenrede, indem er sie der Erzählung seines eigenen Unglücks voranstellt (*tanta homines rerum inconstantia uersat*, 13.646). So wird der tragische Gedanke, den Deianeira in Soph. *Trach.* auf sich selbst bezieht, auch in den *Met.* gelegentlich gebraucht, um tragische Entwicklungen anzukündigen: Diese allerdings versucht mit diesem Zitat eigentlich das Gegenteil auszudrücken – nämlich dass sie bereits wisse, dass sie sich im vollendeten Unglück befinde, was sich allerdings als Trugschluss erweisen und noch schlimmeres Unheil über sie kommen sollte.

Diese tragische Ironie wird von Ovid ebenso gelegentlich in den *Met.* implementiert, bspw. wenn Byblis sich bereits aufgrund ihrer Liebe zu ihrem Bruder Caunus als *infelix* (9.544)

bezeichnet, allerdings im Zuge ihrer Bestrebungen, *felix* zu werden, in noch größeres Unglück gerät, ehe sie am Ende ihres Narrativs auch auktorial als *infelix* qualifiziert wird (9.632). In ihrem Fall vereinigt sich die Metabasis dabei mit ihrer Peripetie, die von Ovid gelegentlich geradezu definitionsgemäß expliziert wird, so bspw. für Philomela, deren inständige Bitten an ihren Vater Pandion, sie mit Tereus nach Thrakien fahren zu lassen, mit *perque suam contraque suam petit ipsa salutem* (6.477) kommentiert werden; oder auch Cephalus, der bei der Rückschau auf seine Versuche, die vermeintliche Treulosigkeit seiner Gattin Procris zu beweisen, diese gleich doppelt als Peripetie qualifiziert (*quae, quod doleam, statuo*, 7.720 ; *in mea pugno/uulnera*, 738-9).

In beiden dieser Fälle ist die tragische Ironie dabei noch mit einer auch diegetisch vorhandenen Voraussicht auf den Ausgang der Geschichte verbunden, die jedoch nicht beherzigt wurde – bei Philomela sind es die *praesagia mentis* (6.510) ihres Vaters Pandion, bei Cephalus hingegen die *prouida mens* (7.712) der Aurora. Dies ist ein besonders häufiges und vor allem zuverlässiges Zeichen für das tragische Ende eines Narrativs in den *Met.*, denn ein solches ereignet sich jedes einzelne Mal, wenn eine solche Vorahnung so explizit betont wird: So findet sich dieses Zeichen bei Sol vor dem Aufbruch seines Sohns Phaethon mit dem Sonnenwagen (*praesagaque luctus*, 2.124); in den *praesagia linguae* der Krähe an den Raben, der Apollo von der Untreue der Coronis berichten will (2.550); in den *praesaga uerba* (3.514-5) des Tiresias, die Pentheus verspottet, und ebenso in der *uenturi praescia Manto* (6.157) als Doppelung ihres Vaters, die ihrerseits eine dem Pentheus vergleichbare Reaktion durch Niobe erfährt und ein Ebenbild in der *uenturi praescia Themis* (9.418-9) hat, die die noch fehlenden Tragödien im thebanischen Zyklus voraussagt; ebenso in den *praesaga pectora* der Myrrha (10.444), die sie vor dem Vollzug des Inzests mit ihrem Vater warnen; und zu guter Letzt bei Alcyone, die *ueluti praesaga futuri* beim Abschied des Ceyx vor Angst zusammenbricht.

Mit diesen Mitteln gelingt es Ovid, tragische Entwicklungen schon zu Beginn eines Narrativs als solche anzukündigen und dadurch eine tragische Ironie zu erzeugen, für die er nicht einmal auf die Vorkenntnisse seines Publikums angewiesen ist,[3] sondern sie ganz natürlich im *Mythos* anlegen kann.

[3] Wenn diesem, wie von Antiphanes überspitzt ausgedrückt (vgl. Einleitung, Anm. 37), bereits die Erwähnung eines Namens genügt, um den Handlungsverlauf vorhersagen zu können, nimmt sich aufgrund der Erwartungshaltung des Publikums jede aus Unwissenheit getätigte Handlung einer Figur automatisch als tragische Ironie aus.

9.1.4 Ehe und Tragödie: *coniuge felix*

Ovid als *tenerorum lusor amorum* hat grundsätzlich ein erkennbares Interesse, diverse poetische Genera ins Erotische zu biegen oder zumindest Stoffe und Motive der Liebesdichtung dort zu verorten, so stellt er unter anderem in *Tr.* 2.381 fest, dass auch die Tragödie *materiam semper amoris habet*. In der Tat drehen sich auch in den *Met.* viele tragisch gestaltete Stoffe zumindest in Teilen um den *amor*, ja, er ist in Opposition zum *pudor* oft ein wesentliches Merkmal seines tragischen Designs (vgl. oben 9.1.2). Dabei behandelt er insbesondere häufig die tragischen Entwicklungen diverser mythologischer Ehen, die in vielen Fällen – aber nicht zwingend – mit der Junktur *coniuge felix* markiert werden.

Das erste Mal wird diese im Zusammenhang mit Cephalus und Procris verwendet (6.681), die dann allerdings zugunsten des Archetyps der tragischen Ehe zunächst aus dem Blickfeld verschwinden: Medea und Iason. Auch Medea hofft in ihrem anfänglichen Monolog darauf, durch Iason *coniuge felix* (7.60) zu werden: Das wird sie auch für einige Zeit sein, doch liegt eine gewisse Ironie darin, dass die durch Euripides bekannte Medeia gerade aufgrund der Umstände des Zerbrechens ihrer Ehe berühmt geworden ist und so auch in ihrer Abschlussrede an Iason diesem noch verkündet, wie er sterben und dabei πικρὰς τελευτὰς τῶν ἐμῶν γάμων ἰδών (Eur. *Med.* 1388) sein wird. Nach diesem langen Medea-Intermezzo kehrt Ovid wieder zu Cephalus und Procris zurück, wo sich deren erstes (buchstäbliches) Ehedrama ereignet; doch auch zum Auftakt des zweiten wird die Junktur wiederholt (7.799) und dieses Mal endet die Ehe tatsächlich tragisch mit dem Tod der Procris.

Die Funktion, zumindest die Nähe einer tragischen Handlung zu markieren, hat die Junktur dann bei Myrrha (10.422), die damit ihre eigene Tragödie einleitet, da sie durch die Seligpreisung der Ehe ihrer Mutter zugleich ihrer Amme die Gefühle für ihren Vater gesteht. Ebenso findet sich *coniuge felix* in der Einleitung des Narrativs von Peleus in Trachis, wo damit dessen Fallhöhe ausgedrückt wird (11.266), und sich eine Handlung entspinnt, deren Ende in Eur. *Andr.* einen wichtigen Vorbildtext hat, in dem durch das Eingreifen von Peleus' Gattin Thetis als *deus ex machina* am Ende eine harmonische Ehe wiederhergestellt wird, während sich die Tragödie selbst gerade durch zerrüttete Familienverhältnisse ausgezeichnet hat. Die tragische Fallhöhe der Protagonistin wird mit *coniuge felix* auch im Fall der Dryope betont (9.333), deren Ehe durch ihre urplötzliche Verwandlung in einen Baum ein jähes Ende findet – und ein Beispiel für die Frage nach tragischer Schuldhaftigkeit ist, die sie selbst für sich in

Figurenrede verneint (vgl. 9.1.1). Zuletzt ist auch Egeria *coniuge felix* (15.482), zumindest bis ihr Gatte Numa stirbt – danach ist sie untröstlich und kann auch im tragischen Schicksal des Hippolytus keinen Trost finden, sodass sie letztlich wie Byblis in ihre eigenen Tränen zerfließt.

Aber auch von Instanzen des expliziten *coniuge felix* abgesehen findet sich die Ehe in den *Met.* oft als Setting für tragisches *dénouement*: Wenn es nicht gerade in den Götterburlesken zwischen Iuppiter und Iuno ist, die sich für die von Iuno verhassten *paelices* weniger komödiantisch als vielmehr echt tragisch ausnehmen (Io, Callisto), so erweisen sich die Ehen von Ino und Athamas, Tereus und Procne sowie Ceyx und Alcyone letzten Endes ebenso als tragisch, wobei Ino und Athamas miteinander ins Unglück geraten, Tereus und Procne einander gegenseitig ins Unglück stürzen, und Ceyx und Alcyone unabhängig voneinander zunächst getrennt einen Sturz ins Unglück erleiden, dann aber am Ende miteinander durch eine gemeinsame Metamorphose wieder in quasi-eheliches Glück zurückfinden.

9.1.5 Sicht, Wissen, Enthüllung und das Metatheater

Zuletzt ist in Ovids *Metamorphosen* die Betonung des Sehens und daraus sich ergebend die Frage nach dem Wissen oder Unwissen der handelnden Figuren von entscheidender Bedeutung für die Gestaltung dramatischer Episoden. Eine besondere Wichtigkeit kommt diesem Faktor dabei für das schon topisch inhärent tragische thebanische Narrativ zu, das mit dem Simile einer Theaterbühne und der Erklärung des Cadmus zum *spectator* dieses Konzept dem gesamten Zyklus programmatisch voranstellt: In diesem wird es Actaeon sein, der sein tragisches Schicksal erleidet, weil er Diana im Bade gesehen hat; Semele, weil sie sich wünscht, Iuppiter in seiner vollen göttlichen Pracht zu sehen; Narcissus, als er seine Schönheit im Teich erblickt und „sich selbst erkennt“; Pentheus, der auf den Cithaeron steigt, um dort die bacchischen Orgien selbst zu sehen; Ino und Athamas, die durch den Anblick der Tisiphone in bacchischen *furor* geraten und ihre eigenen Kinder töten; und zuletzt wiederum der *spectator* Cadmus, der Theben verlässt, als er *luctu serieque malorum/uictus et ostentis, quae plurima uiderat* (4.564-5) ist, nachdem er den Tragödien seiner Kinder und Enkel beiwohnen musste, die zu Beginn des Narrativs noch die Krönung seines Glücks gewesen sind (3.134).

Doch auch abseits des thebanischen Zyklus findet sich das Thema des Sehens, so bspw. bezeichnenderweise im Falle des Sonnengottes, der, obwohl er sich in der mythologischen

Vulgata besonders durch seine All-Sicht auszeichnet, in den *Met.* gerade dadurch zur tragischen Figur wird, dass er diesem Anspruch eben nicht gerecht wird. Als Sol kann er, der die ganze Welt erblickt, nicht voraussehen, welchen Gebrauch sein Sohn Phaethon vom zugesicherten Wunsch machen würde, und muss daher diesem dabei zusehen, wie er in sein eigenes Verderben läuft und dabei noch fast das der ganzen Welt herbeiführt. Umgekehrt erweist ihm gerade die All-Sicht einen Bärendienst, da er die Liebschaft zwischen Mars und Venus erblickt und diese bei Vulcanus anzeigt, der die Affäre letztlich allen Göttern als *spectaculum* vorführt – dafür muss Sol die Rache der Venus hinnehmen, die am Ende dazu führt, dass die unschuldige persische Prinzessin Leucothoe von ihrem Vater getötet wird und Sol nicht mehr rechtzeitig als *deus ex machina* eingreifen kann, um sie zu retten. Und ebenso ist es die Beobachtung des „*adulterium*“ der Coronis durch den Raben sowie dessen Anzeige bei Apollo, die Coronis, Apollo und auch den Raben selbst ins Unglück stürzt, der zuvor schon von der Krähe gewarnt wurde, da auch diese von Minerva für ihre Anzeige einer Beobachtung bestraft worden war – und zwar die des neugierigen Spähens der Töchter des Erechtheus.

Neben diesen größeren Instanzen, in denen das Sehen stets einen handlungsbestimmenden Einfluss auf die Narrative hat, gibt es noch viele deutlich kleinteiligere Verweise auf den Bereich des Sehens und Erkennens, die hier jedoch im Einzelnen noch einmal alle anzuführen den Rahmen sprengen würde (und auch nicht wirklich dem Anspruch eines Fazits gerecht wird). Jedenfalls aber geizt Ovid nicht mit expliziten Verweisen auf die Bereiche des Sehens und Erkennens, ja, sogar des eingehenden Betrachtens (gelegentlich sogar eines so benannten *spectaculum*, bspw. 3.246 bei Actaeon), die allesamt den dramatischen Bearbeitungen seiner Stoffe eine metatheatralische Dimension verleihen, indem sie zusätzlich auf das Schauen im Theater verweisen.

9.2. Ausblick

Wiewohl es in dieser Arbeit weitgehend gelungen sein dürfte, eine Gesamtdarstellung tragischer Konzepte, Einflüsse und Gestaltungen in den *Met.* zu zeigen, so sind vor allem der Form der Arbeit – nämlich der literaturwissenschaftlichen Analyse in Form einer Monografie – einige Ausarbeitungen zum Opfer gefallen: Es ist etwa bedauerlich, dass es mir im Rahmen der Arbeit nicht möglich gewesen ist, bspw. näher auf die Episoden zu Pyramus & Thisbe oder die Gefährten des Diomedes einzugehen, und ich mich daher auf einige Erwähnungen in den

Fußnoten beschränken musste, da sich diese im Gefüge der Gesamtanalyse nicht passend unterbringen ließen.

Ebenso bedürfte die „tragische Fußnote“, von der Ovid gelegentlich Gebrauch macht, zweifellos ebenso einer ausführlicheren Darstellung, die sich in der vorliegenden Arbeit tatsächlich nur auf eine buchstäbliche Fußnote beschränken musste, nämlich Kapitel 6, Anm. 68. In dieser übergeht Ovid bewusst die bekannten Tragödienstoffe aus etablierten attischen Tragödien und gibt deren Inhalt nur gerafft (jeweils vier Verse) wieder, während er zum einen anderen Episoden im Leben der Protagonist:innen dieser Tragödien mehr Aufmerksamkeit zukommen lässt; zum anderen aber das *modello-codice* dieser Tragödien in Bearbeitungen anderer Mythenstoffe einfließen lässt und damit sowohl das *modello-codice* als auch das *modello-esemplare* derselben verwandelt. Besonders stark zeigt sich dies bei Medea, worauf ich auch im sechsten Kapitel eingehen konnte, aber auch für Aiax und Philoctetes wäre eine entsprechende Untersuchung wohl bereichernd. Insbesondere aber für Dido, die ja keine attische Tragödienfigur ist, sondern deren tragisches Wesen sich nur sekundär aus der tragischen Gestaltung durch Vergil im vierten Buch der *Aeneis* ergibt – möglicherweise ließe sich daran zeigen, wie bereits Ovid dieses *generic enrichment* bei Vergil wahrgenommen und rezipiert hat.

Insgesamt sind diese „Versäumnisse“ wohl dem Charakter, aber auch dem Umfang dieser Arbeit geschuldet, die als Dissertation nur eine überschaubare Länge haben kann – ein eigener Stellenkommentar der gesamten *Met.* mit einem spezifischen Fokus auf tragisches Design wäre hier wohl noch ein weiteres Desiderat.

Bibliografie

ADAMS (1990): James N. Adams. *The Latin Sexual Vocabulary.* Baltimore, MD.

ADKINS (1966): Arthur W. H. Adkins. ‚Aristotle and the Best Kind of Tragedy.' *CQ* 16/1 (1966). 78-102.

AHL (1985): Frederick Ahl. *Metaformations: Soundplay and Wordplay in Ovid and other Classical Poets*. Ithaca, NY. 1985.

VON ALBRECHT (1963): Michael von Albrecht. *Die Parenthese in Ovids Metamorphosen und ihre dichterische Funktion*. Würzburg. 1963.

VON ALBRECHT (1981): Michael von Albrecht. *Ovid: Metamorphosen*. München. 1981.

VON ALBRECHT (2014): Michael von Albrecht. ‚Seneca's Language and Style.' In: DAMSCHEN/HEIL (2014). 699-744.

D'ALESSIO (2005): Giovan Battista D'Alessio. ‚The Megalai Ehoiai: A Survey of the Fragments.' In: HUNTER (2005). 176-216.

ÁLVAREZ MORAN/IGLESIAS MONTIEL (2006): María Alvarez Morán & Rosa Iglesias Montiel. ‚Hécuba, „mater orba" (Ov. „Met." XIII 399-575).' In: CALDERÓN DORDA et al. (2006). 35-50.

ANDERSON (1977): Graham Anderson. ‚Lucian and the Authorship of „De Saltatione".' *GRBS* 18/3 (1977). 275-286.

ANDERSON (1972): William S. Anderson. *Ovid's Metamorphoses: Books 6 - 10*. Oklahoma. 1972.

ANDERSON (1997): William S. Anderson. *Ovid's Metamorphoses: Books 1 - 5*. Oklahoma. 1997.

ANDERSON (1998): William S. Anderson. ‚Review: FABRE-SERRIS (1997)'. *Gnomon* 70/6 (1998). 557-559.

ANTONOPOULOS (2021): Andreas P. Antonopoulos. ‚Introduction: What Is Satyr Drama?' In: ANTONOPOULOS et al. (2021). 1-38.

ANTONOPOULOS et al. (2021): Andreas P. Antonopoulos, Menelaos M. Christopoulos & George W. M. Harrison [Hgg.]. *Reconstructing Satyr Drama*. Berlin/Boston. 2021.

AUGOUSTAKIS (2020): Antony Augoustakis. ‚Scylla's lament in the Ciris and the Latin literary tradition.' In: FRANKLINOS/FULKERSON (2020). 24-36.

AUHAGEN (1999): Ulrike Auhagen. *Der Monolog bei Ovid*. Tübingen. 1999.

AUHAGEN (2007): Ulrike Auhagen. ‚Rhetoric and Ovid.' In: DOMINIK/HALL (2007). 413-424.

AUSTIN (1977): Roland G. Austin. *P. Vergili Maronis Aeneidos liber sextvs*. Oxford. 1977.

BAERTSCHI (2010): Anette M. Baertschi. ‚Drama and Epic Narrative: The Test Case of Messenger Speech in Seneca's *Agamemnon.*' In: GILDENHARD/REVERMANN (2010). 247-268.

BARBU et al. (1976): Nicolae I. Barbu, Eugen Dobroiu & Mihail Nasta [Hgg.]. *Acta Conventus omnium gentium Ovidianis studiis fovendis („Ovidianum")*. Bukarest. 1976.

BARCHIESI (2008): Alessandro Barchiesi. ‚Concili degli dèi e immaginazione politica nelle „Metamorfosi" di Ovidio.' *MD* 61 (2008). 116-145.

BARCHIESI (2024a): Alessandro Barchiesi [Hg.]. *A commentary on Ovid's Metamorphoses. Vol. 1: General Introduction and Books 1-6*. Cambridge. 2024.

BARCHIESI (2024a1): Alessandro Barchiesi. ‚Commentary on Book 1.' In: BARCHIESI (2024a). 53-154.

BARCHIESI (2024a2): Alessandro Barchiesi. ‚Commentary on Book 2.' In: BARCHIESI (2024a). 155-231.

BARCHIESI (2024a3): Alessandro Barchiesi. ‚Commentary on Book 3.' In: BARCHIESI (2024a). 232-349.

BARCHIESI (2024b): Alessandro Barchiesi [Hg.]. *A commentary on Ovid's Metamorphoses. Vol. 2: Books 7-12*. Cambridge. 2024.

BARCHIESI (2024c): Alessandro Barchiesi [Hg.]. *A commentary on Ovid's Metamorphoses. Vol. 3: Books 13-15 and Indices*. Cambridge. 2024.

BARCHIESI/HARDIE (2010): Alessandro Barchiesi & Philipp Hardie. ‚The Ovidian career model: Ovid, Gallus, Apuleius, Boccaccio.' In: HARDIE/MOORE (2010). 59-88.

BARRETT (1964): William S. Barrett. *Euripides: Hippolytos*. Oxford. 1964.

BATTISTELLA (2011): Chiara Battistella (2011). ‚Genere e intertestualità in Ovidio: Qualche riflessione su *Met*. 13.771-5; *Her*. 14.45-50; *Ibis* 153-8.' *Dictynna* 8. (2011). (nicht paginiert).

BAUMBACH (2013): Manuel Baumbach [Hg.]. *Innovation aus Tradition: literaturwissenschaftliche Perspektiven der Vergilforschung*. Trier. 2013.

BEACHAM (1991): Richard C. Beacham. *The Roman Theatre and Its Audience.* London. 1991.

BELFIORE (1983a): Elizabeth Belfiore. ‚Plato's Greatest Accusation against Poetry'. *CJPh* Supplementary Vol. 9 (1983). 39-62.

BELFIORE (1983b): Elizabeth Belfiore. ‚Aristotle's Concept of Praxis in the Poetics.' *CJ* 79/2 (1983). 110-124.

BESSONE (1997): Federica Bessone. *P. Ouidii Nasonis Heroidum Epistula XII: Medea Iasoni.* Florenz. 1997.

BIBAUW (1969): Jacqueline Bibauw [Hg.]. *Hommages à Marcel Renard. 2: Histoire, histoire des religions, épigraphie*. Brüssel. 1969

BIEHL (1989): Werner Biehl. *Euripides: Troades*. Heidelberg. 1989.

BIELER (1894): Johannes Bieler. *Über die Echtheit der Lucianischen Schrift De Saltatione.* Dissertation. Halle/Saale. 1894.

BIGGS (1966): Penelope Biggs. ‚The Disease Theme in Sophocles.' *CPh* 61/4 (1966). 223-235.

BINROTH-BANK (1994): Christine Binroth-Bank. *Medea in den Metamorphosen Ovids: Untersuchungen zur ovidischen Erzähl- und Darstellungsweise*. Frankfurt. 1994.

BÖMER (1969): Franz Bömer. *P. Ovidius Naso, Metamorphosen: Kommentar. Buch I - III*. Heidelberg. 1969.

BÖMER (1972): Franz Bömer. *P. Ovidius Naso, Metamorphosen: Kommentar. Buch IV - V*. Heidelberg. 1972.

BÖMER (1976): Franz Bömer. *P. Ovidius Naso, Metamorphosen: Kommentar. Buch VI - VII*. Heidelberg. 1976.

BÖMER (1977): Franz Bömer. *P. Ovidius Naso, Metamorphosen: Kommentar. Buch VIII - IX*. Heidelberg. 1977.

BÖMER (1980): Franz Bömer. *P. Ovidius Naso, Metamorphosen: Kommentar. Buch X - XI*. 1980. Heidelberg. 1980.

BÖMER (1982): Franz Bömer. *P. Ovidius Naso, Metamorphosen: Kommentar. Buch XII - XIII*. Heidelberg. 1982.

BÖMER (1986): Franz Bömer. *P. Ovidius Naso, Metamorphosen: Kommentar. Buch XIV - XV*. Heidelberg. 1986.

BORSZÁK (1984): István Borszák. *Q. Horati Flacci Opera*. Leipzig. 1984.

BÖTTCHER (2023): Eltje K. Böttcher. *Ovids Weltgedicht der "Metamorphosen."* Berlin/Boston. 2023.

BOYD (2002): Barbara W. Boyd [Hg.]. *Brill's companion to Ovid*. Leiden. 2002.

BOYLE (2006): Anthony J. Boyle. *An introduction to Roman tragedy*. London. 2006.

BOYLE (2011): Anthony J. Boyle. *Seneca: Oedipus. Edited with Introduction, Translation and Commentary*. Oxford. 2011.

BOYLE (2019): Anthony J. Boyle. *Agamemnon*. Oxford. 2019.

BRECKE (2024): Iris Brecke. *Ovid's Terence: Tradition and Allusion in the Love Elegies and Beyond*. Berlin/Boston. 2024.

BREITENBACH (1958): Hermann Breitenbach. *Publius Ovidius Naso: Metamorphosen. Epos in 15 Büchern.* Zürich. 1958.

BRINK (1963): Charles O. Brink. *Horace on poetry. 1: Prolegomena to the literary epistles*. Cambridge. 1963.

BRINK (1971): Charles O. Brink. *Horace on poetry. 2: The „Ars poetica".* Cambridge. 1971.

BURIAN (1997): Peter Burian. ‚Myth into *muthos*: the shaping of tragic plot.' In: EASTERLING (1997). 178-208.

BUTCHER (1961): Samuel H. Butcher. *Aristotle: Poetics. Text and Translation. With an introduction by Francis Fergusson.* New York. 1961.

BÜTTNER (2003): Stefan Büttner. ‚Sophokles' Modernität? Subjektivität und Tragik in der Sophokleischen *Elektra*.' In: GEYER/SCHMITZ-EMANS (2003). 205-228.

BÜTTNER (2017): Stefan Büttner. „„Kunst als Nachahmung der Natur“? – Zu einem Grundbegriff der antiken Literaturtheorie.‘ In: KAUS/GÜNTHER (2017). 149-84.

BYWATER (1909): Ingram Bywater. *Aristotle on the Art of Poetry.* Oxford. 1909.

CALDERON DORDA et al. (2006): Esteban Calderón Dorda, Alicia Morales Ortiz & Mariano Valverde Sanchez [Hgg.]. *Koinòs Lógos: Homenaje al profesor José García López*. Murcia. 2006.

CAMERON (2004): Alan Cameron. *Greek Mythography in the Roman World*. Oxford. 2004.

CARRARA (2021): Laura Carrara. ‚Distinguishing Satyric from Tragic Fragments: Methodological Tools and Practical Results.‘ In: ANTONOPOULOS et al. (2021). 253-282.

CARTER (1902): Jesse B. Carter. *Epitheta deorum quae apud poetas Latinos leguntur.* Leipzig. 1902.

CASANOVA-ROBIN (2003): Hélène Casanova-Robin. *Diane et Actéon. Éclats et reflets d'un mythe à la Renaissance et à l'âge baroque*. Paris. 2003.

CASANOVA-ROBIN (2009): Hélène Casanova-Robin. ‚Canacé, une héroine tragique?‘ In: JOUTEUR (2009). 53-66.

CAZZANIGA (1951): Ignazio Cazzaniga. *La saga di Itis nella tradizione letteraria e mitografica greco-romana*. 2 Bdd. Varese. 1951.

CHENEY (1997): Patrick Cheney. *Marlowe’s Counterfeit Profession: Ovid, Spenser, Counter-Nationhood.* Toronto. 1997.

CHENEY (2002): Patrick Cheney. „Jog on, jog on‘: European career paths.‘ In: CHENEY/DE ARMAS (2002). 3-23.

CHENEY/DE ARMAS (2002): Patrick Cheney & Frederick A. de Armas [Hgg.]. *European Literary Careers: The Author from Antiquity to the Renaissance.* Toronto. 2002.

CIAPPI (1998): Maurizio Ciappi. ‚Contaminazioni fra tradizioni letterarie affini di ascendenza tragica nel racconto ovidiano del mito di Procne e Filomela (*Met*. VI 587-666).‘ *Maia* 50 (1998). 433-463.

CLARKE (1991): John R. Clarke. *The Houses of Roman Italy, 100 B.C.-A.D. 250: Ritual, Space, and Decoration*. California. 1991.

CLASSEN (1981): C. Joachim Classen. ‚Liebeskummer - eine Ovidinterpretation (Met. 9,450 - 665). *A&A* 27/1 (1981). 163-178.

CLAUSS/JOHNSTON (1997): James C. Clauss & Sarah I. Johnston [Hgg.]. *Medea*. *Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy, and Art.* Princeton, NJ. 1997.

COLLARD (1991): Christopher Collard. *Euripides: Hecuba.* Warminster. 1991.

COLLARD/CROPP (2008). Christopher Collard & Martin Cropp. *Fragments*. Cambridge, MA. 2008.

CONTE (1981): Gian Biagio Conte, David West, Tony Woodman, Maurizio Bettini. ‚A proposito dei modelli in letteratura.' *MD* 6 (1981). 147-160.

COO (2010): Lyndsay Coo. ‚The speech of Onetor (Ovid *Met.* 11.346-381) and its Tragic Model (Euripides *IT* 236-339).' *SIFC* 103 (2010). 86-106.

COSTA (1973): Charles D. N. Costa. *Seneca: Medea.* Oxford. 1973.

COUSLAND/HUME (2009): J. Robert C. Cousland & James Hume [Hgg.]. *The Play of Texts and Fragments: Essays in Honour of Martin Cropp.* Leiden. 2009.

CURLEY (2003): Dan Curley. ‚Ovid's Tereus: Theater and Metatheater'. In: SOMMERSTEIN (2003). 163-197.

CURLEY (2013): Dan Curley. *Tragedy in Ovid. Theater, Metatheater and the Transformation of a Genre.* Cambridge. 2013.

CURRIE (1981): H. Mac L. Currie. ‚Ovid and the Roman Stage.' In: *ANRW* 2.31.4. 2701-42.

CURTIS (2017): Lauren Curtis. ‚Ovid's Io and the Aetiology of Lament.' *Phoenix* 71/3 (2017). 301-320.

DAMSCHEN/HEIL (2014): Gregor Damschen & Andreas Heil [Hgg.]. *Brill's Companion to Seneca, Philosopher and Dramatist.* Leiden. 2014.

DANEK (1992): Georg Danek. ‚Zur Prologrede der Aphrodite im Hippolytos des Euripides.' *WS* 105 (1992). 19-37.

DANGEL (2009): Jacqueline Dangel. ‚Tragédie et élégie en interface dans l'œuvre ovidienne: essai sur les frontières génériques.' In: JOUTEUR (2009). 21-40.

DAVIES (1991): Malcolm Davies. *Sophocles: Trachiniae*. Oxford. 1991.

DEPEW/OBBINK (2000): Mary Depew & Dirk Obbink [Hgg.]. *Matrices of Genre: Authors, Canons, and Society.* Cambridge, MA. 2000.

DIESNER (1959): Hans Joachim Diesner. ‚Die Gestalt des Tyrannen Polykrates bei Herodot.' *AAntHung* 7 (1959). 211-219.

DIGGLE (1970): James Diggle. *Euripides: Phaethon. Edited with Prolegomena and Commentary.* Cambridge. 1970.

DIXON (2015): Dustin W. Dixon. *Myth-making in Greek and Roman comedy.* Dissertation. Boston. 2015.

DOLANSKY (2018): Fanny Dolansky. ‚Togam virilem sumere: Coming of Age in the Roman World.' In: EDMONDSON/KEITH (2018). 47-70.

DOMINIK/HALL (2007): William Dominik & Jon Hall [Hgg.]. *A Companion to Roman Rhetoric.* Oxford. 2007.

DRAPER (2015): Kenneth Draper. *Generic identity, transgression, and disguise in Horace's Odes*. Dissertation. Indiana. 2015.

DRUMOND (2008): Greice Drumond. ‚A ópsis na poesia drmática segundo a Poética de Aristóteles.' *Anais de Filosofia Classica* 2 (2008). 60-72.

DUPONT-ROC (1980): Roselyne Dupont-Roc. *Aristote: La poétique.* Paris. 1980.

EASTERLING (1982): Patricia E. Easterling. *Sophocles: Trachiniae*. Cambridge. 1982.

EASTERLING (1997): Patricia E. Easterling. *The Cambridge Companion to Greek Tragedy.* Cambridge. 1997.

EDMONDSON (2018): Jonathan Edmondson. ‚Public Dress and Social Control in Late Republican and Early Imperial.' In: EDMONDSON/KEITH (2018). 21-46.

EDMONDSON/KEITH (2018): Jonathan Edmondson & Alison Keith [Hgg.]. *Roman Dress and the Fabrics of Roman Culture*. Toronto. 2018.

EICHELBURG (2001): Jessica R. Eichelburg. *Racine's definition of the heroine and the use of Euripides*. Dissertation. New York. 2001.

ELSE (1957): Gerald F. Else. *Aristotle's poetics: The argument.* Leiden. 1957.

ENZLBERGER (2020): Laurenz Enzlberger. *Der Seesturm als ‚Höllenfahrt' im nachvergilischen Epos.* Diplomarbeit. Wien. 2020.

ENZLBERGER (2025): Laurenz Enzlberger. ‚Divine Emancipation: Io and Isis in Ovid's *Metamorphoses* (1.583-747 & 9.666-797).' In: ŠTERBENC-ERKER (2025). (im Erscheinen)

FABRE-SERRIS (1995): Jacqueline Fabre-Serris. *Mythe et poésie dans les Métamorphoses d'Ovide: Fonctions et significations de la mythologie dans la Rome augustéenne*. Paris. 1995.

FAIRCLOUGH (1926): Henry Rushton Fairclough. *Satires. Epistles. The art of poetry*. Cambridge, MA. 1926.

FANTAZZI (1976): Charles Fantazzi. ‚The Revindication of *Roman Myth* in the Pomona-Vertumnus-Tale.' In: BARBU et al. (1976). 283-293.

FANTHAM (1979): Elaine Fantham. ‚Ovid's Ceyx and Alcyone: The Metamorphosis of a Myth.' *Phoenix* 33/4 (1979). 330-345.

FANTHAM (1983): Elaine Fantham. ‚Sexual Comedy in Ovid's Fasti: Sources and Motivation.' *HSPh* 87 (1983). 185-216.

FANTHAM (1989): Elaine Fantham. ‚Review: GLENN (1986).' *CW* 82/5 (1989). 387-388.

FANTHAM (2004): Elaine Fantham. ‚Mater dolorosa.' *Hermathena* 177-8 (2004). 113-124.

FANTHAM (2005): Elaine Fantham. ‚Roman Tragedy.' In: HARRISON (2005). 116-129.

FANTHAM (2009): Elaine Fantham. ‚Rhetoric and Ovid's Poetry.' In: KNOX (2009). 26-44.

FARRELL (2003): Joseph Farrell. ‚Classical Genre in Theory and Practice.' *New Literary History* 34/3 (2003). 383-408.

FEDDERN (2013): Stefan Feddern. *Die Suasorien des Älteren Seneca. Einleitung, Text und Kommentar.* Berlin/Boston. 2013.

FELDHERR (1997): Andrew Feldherr. ‚Metamorphosis and Sacrifice in Ovid's Theban Narrative'. *MD* 38 (1997). 25-55.

FELDHERR (2004): Andrew Feldherr. ‚Reconciling Niobe.' *Hermathena* 177-8 (2004). 125-146.

FINKMANN/REITZ (2019): Simone Finkmann & Christiane Reitz [Hgg.]. *Structures of Epic Poetry*. Berlin/Boston. 2019.

FISHER (1992): Nick R. E. Fisher. *Hybris: A Study in the Values of Honour and Shame in Ancient Greece*. Warminster. 1992.

FITZGERALD (2008): John T. Fitzgerald. *Passions and moral progress in Greco-Roman thought*. London. 2008.

FORBES IRVING (1990): Paul M. C. Forbes Irving. *Metamorphosis in Greek myths*. Oxford. 1990.

FRÄNKEL (1945): Hermann Fränkel. *Ovid: A Poet between two Worlds*. California. 1945.

FRANKLINOS/FULKERSON (2020): Tristan E. Franklinos & Laurel Fulkerson [Hgg.]. *Constructing Authors and Readers in the Appendices Vergiliana, Tibulliana, and Ouidiana*. Oxford. 2020.

FRECAUT/PORTE (1985): Jean Marc Frécaut & Danielle Porte [Hgg.]. *Journées Ovidiennes de Parménie: Actes du colloque sur Ovide.* Brüssel. 1985.

FRIEDRICH (1963): Wolf-Hartmut Friedrich. ‚Sophokles, Aristoteles und Lessing.' *Euphorion* 57 (1963). 4-27.

FRISK (1960): Hjalmar Frisk. *Griechisches etymologisches Wörterbuch.* Heidelberg. 1960.

FUHRMANN (1976): Manfred Fuhrmann. *Aristoteles: Poetik*. München. 1976.

FULKERSON (2020): Laurel Fulkerson. ‚Trapped between Scylla and Ciris: Some Thoughts on Poetic Structure.' *Dictynna* 17 (2020). (nicht paginiert).

GAKOPOULOU (2020): Kostantina Gakopoulou. ‚Io and Promtheus: The male and the female in *Prometheus Bound.*' *Euphrosyne* 48 (2020). 267-279.

GALINSKY (1975): G. Karl Galinsky. *Ovid's Metamorphoses: An Introduction to the basic Aspects*. Oxford. 1975.

GANTZ (1993): Timothy Gantz. *Early Greek Myth: A Guide to literary and artistic Sources.* 2 Bdd. Baltimore. 1993.

GEITNER (2021): Philipp Geitner. *Anachronismus und Aktualisierung in Ovids ‚Metamorphosen': Eine Ästhetik uneigentlicher Zeitlichkeit*. Berlin/Boston. 2021.

GEYER/SCHMITZ-EMANS (2003): Paul Geyer & Monika Schmitz-Emans [Hgg.]. *Proteus im Spiegel: Kritische Theorie des Subjekts im 20. Jahrhundert.* Wiesbaden. 2003.

GIBERT (1997): John C. Gibert. ‚Euripides' Hippolytus plays: Which came first?' *CQ* 47/1 (1997). 85-97.

GIGON (1981): Olof Gigon. *Aristoteles: Poetik.* Stuttgart. 1981.

GILDENHARD/REVERMANN (2010): Ingo Gildenhard & Martin Revermann [Hgg.]. *Beyond the Fifth Century. Interactions with Greek Tragedy from the Fourth Century BCE to the Middle Ages.* Berlin/New York, NY. 2010.

GILDENHARD/ZISSOS (1999): Ingo Gildenhard & Andrew Zissos. ‚Somatic Economies: Tragic bodies and poetic design in Ovid's Metamorphoses.' In: HARDIE et al. (1999). 162-181.

GILDENHARD/ZISSOS (2000): Ingo Gildenhard & Andrew Zissos. ‚Ovid's Narcissus (*Met*. 3.339-510): Echoes of Oedipus.' *AJPh* 121/1 (2000). 129-147.

GILDENHARD/ZISSOS (2007): Ingo Gildenhard & Andrew Zissos. ‚Barbarian variations: Tereus, Procne and Philomela in Ovid (*Met*. 6.412-674) and Beyond.' *Dictynna* 4 (2007). 1-25.

GILDERSLEEVE (1885). Basil L. Gildersleeve. *Pindar: Olympian and Pythian Odes. With an Introductory Essay, Notes, and Indexes*. London. 1885.

GLENN (1986): Edgar M. Glenn. *The Metamorphoses: Ovid's Roman Games*. Lanham, MD. 1986.

GÖRANSSON (1995): Tryggve Göransson. *Albinus, Alcinous, Arius Didymus*. Göteborg. 1995.

GREGORY (1999): Justina Gregory. *Euripides: Hecuba. Introduction, Text, and Commentary*. Atlanta, GA. 1999.

GRIFFIN (1981): Alan H. F. Griffin. ‚The Ceyx Legend in Ovid ‚Metamorphoses' Book XI'. *CQ* 31/1 (1981). 147-154.

GRIFFIN (1997): Alan H. F. Griffin. *A commentary on Ovid Metamorphes Book XI*. Dublin. 1997.

GUDEMAN (1934): Alfred Gudeman. *Aristoteles: Περὶ Ποιητικῆς.* Berlin/Leipzig. 1934.

GUITTARD (2007): Charles Guittard. *Carmen et prophéties à Rome*. Turnhout. 2007.

GUITTARD (2011): Charles Guittard. ‚Carmen, Carmenta, Canens (Ovide „Métamorphoses" XIV 320-440): Canens est-elle une invention ovidienne?' *Journées Ovide, Métamorphoses, organisées à Paris Ouest Nanterre* (2011). 1-9.

HALL (2013): Edith Hall. ‚Pantomime: Visualising Myth in the Roman Empire.' In: HARRISON/LIAPIS (2013). 451-476.

HALLIWELL (1984): Stephen Halliwell. ‚Plato and Aristotle on the Denial of Tragedy.' *PCPS* 30 (1984). 49-71.

HALLIWELL (1988): Stephen Halliwell. *Republic 10*. Warminster. 1988.

HAMMOND (2001): Nicholas G. L. Hammond. *Aristotle: Poetics.* Copenhagen. 2001.

HARDIE (2010): Alex Hardie. ‚Canens: Ovid *Metamorphoses* 14.320-434.' *SIFC* 8 (2010). 11-67.

HARDIE (1988): Philipp Hardie. ‚Lucretius and the Delusions of Narcissus.' *MD* 20/21 (1988). 71-89.

HARDIE (2002): Philipp Hardie. *Ovid's Poetics of Illusion*. Cambridge. 2002.

HARDIE (2019): Philipp Hardie. ‚Virgil and Tragedy.' In: MARTINDALE (2019). 326-342.

HARDIE (2024a): Philipp Hardie. ‚Commentary on Book 13.' In: BARCHIESI (2024c). 3-144.

HARDIE (2024b): Philipp Hardie. ‚Commentary on Book 14.' In: BARCHIESI (2024c). 125-240.

HARDIE (2024c): Philipp Hardie. ‚Commentary on Book 15.' In: BARCHIESI (2024c). 241-375.

HARDIE et al. (1999): Philipp Hardie, Alessandro Barchiesi & Stephen Hinds [Hgg.]. *Ovidian Transformations: Essays on Ovid's Metamorphoses and its Reception*. Cambridge. 1999.

HARDIE/MOORE (2010): Philipp Hardie & Helen Moore [Hgg.]. *Classical Literary Careers and Their Reception.* Cambridge. 2010.

HARRISON (2005): Stephen J. Harrison. *A Companion to Latin Literature*. Malden, MA. 2005.

HARRISON (2007): Stephen J. Harrison. *Generic Enrichment in Vergil & Horace*. Oxford. 2007.

HARRISON (2021): George W. M. Harrison. ‚Lowering the Curtain: (Modest) Satyrs on Stage in the Roman Empire.' In: ANTONOPOULOS et al. (2021). 765-798.

HARRISON/LIAPIS (2013): George W. M. Harrison & Vayos Liapis [Hgg.]. *Performance in Greek and Roman Theatre.* Leiden. 2013.

HARTIGAN (1987): Karelisa Hartigan. ‚Euripidean Madness: Herakles and Orestes.' *G&R* 34/2 (1987). 126-135.

HAUPT/EHWALD (1966): Moritz Haupt & Rudolf Ehwald. *Metamorphosen. 2, Buch VIII – XV*. 5. Auflage. Frankfurt. 1966.

HEERINK/MANUWALD (2014): Mark Heerink & Gesine Manuwald [Hgg.]. *Brill's companion to Valerius Flaccus*. Leiden. 2014.

HEIL (2023): Andreas Heil. ‚„To boldly go where no woman has gone before": Argias metaphorische Katabasis im zwölften Buch von Statius' Thebais.' In: SCHWAMEIS/SÖLLRADL (2023). 137-180.

HEINZE (1919): Richard Heinze. *Ovids elegische Erzählung*. Leipzig. 1919.

HEINZE (1997): Theodor Heinze. *Der XII. Heroidenbrief: Medea an Jason; mit einer Beilage: Die Fragmente der Tragödie „Medea"*. Leiden/New York, NY. 1997.

HEJDUK (2020): Julia Hejduk. *The God of Rome: Jupiter in Augustan Poetry*. Oxford. 2020.

HERESCU (1958): Nicolae I. Herescu [Hg.]. *Ovidiana: Recherches sur Ovide*. Paris. 1958.

HERMAN (2007): David Herman. *The Cambridge Companion To Narrative*. Cambridge. 2007.

HERTER (1958): Hans Herter. ‚Ovids Verhältnis zur bildenden Kunst.' In: HERESCU (1958). 49-74.

HIGHAM (1958): Thomas F. Higham. ‚Ovid and Rhetoric.' In: HERESCU (1958). 32-48.

HILL (1992): Donald E. Hill. *Metamorphoses. Books V - VIII*. Warminster. 1992.

HINDS (1987): Stephen Hinds. *The metamorphosis of Persephone: Ovid and the self-conscious muse*. Cambridge. 1987.

HINDS (1993): Stephen Hinds. ‚Medea in Ovid: Scenes from the Life of an Intertextual Heroine.' *MD* 30 (1993). 9-47.

HINDS (1998): Stephen Hinds. *Allusion and intertext: Dynamics of Appropriation in Roman Poetry*. Cambridge. 1998.

HINDS (2011): Stephen Hinds. ‚Seneca's Ovidian *loci*.' *SIFC* 9 (2011). 5-63.

HÖFFE (2009): Otfried Höffe. *Aristoteles: Poetik.* Berlin/Boston. 2009.

HOLLIS (1970): Adrian S. Hollis. *Ovid:* Metamorphoses *Book VIII.* Oxford. 1970.

HOLLIS (2007): Adrian S. Hollis. *Fragments of Roman poetry: ca. 60 BC - AD 20*. Oxford. 2007.

HOLMBERG (1998): Ingrid E. Holmberg. ‚Μῆτις and Gender in Apollonius Rhodius' Argonautica.' *TAPhA* 128 (1998). 135-159.

HOLZBERG (1997): Niklas Holzberg. *Ovid: Dichter und Werk.* München. 1997.

HOLZBERG (2013): Niklas Holzberg. ‚Ovid: Textspektrum, Interpretationsaspekte, Fortwirken.' *Der Altsprachliche Unterricht* 56 (2013). 1-11.

HOLZBERG (2024): Niklas Holzberg. *Epistulae Heroidum/Briefe mythischer Frauen (Lateinisch/Deutsch).* Berlin/Boston. 2024

HOPKINSON (2000): Neill Hopkinson. *Metamorphoses: Book XIII*. Cambridge. 2000.

HORNBLOWER (2015): Simon Hornblower. *Lykophron: Alexandra. Greek text, translation, commentary, and introduction*. Oxford. 2015.

HORNBLOWER (2018): Simon Hornblower. *Lykophron's Alexandra, Rome, and the Hellenistic world*. Oxford. 2018.

HOSE (2022): Martin Hose. *Aristoteles: Poetik. Einleitung, Text, Übersetzung und Kommentar. Mit einem Anhang: Texte zur aristotelischen Literaturtheorie*. Berlin/Boston. 2022.

HOWATSON (2011): Margaret C. Howatson. *The Oxford Companion to Classical Literature*. 3. Auflage. Oxford. 2011.

HUBBARD (2006): Thomas K. Hubbard. ‚History's first child molester: Euripides' Chrysippus and the marginalization of pederasty in Athenian democratic discourse.' *BICS* 49 (2006). 223-244.

HUNTER (2005): Richard Hunter [Hg.]. *The Hesiodic Catalogue of Women: Constructions and Reconstructions*. Cambridge. 2005.

HUTCHINSON (2004): Gregory O. Hutchinson. ‚Euripides' Other „Hippolytus".' *ZPE* 149 (2004). 15-28.

INGLEHEART (2006): Jennifer Ingleheart. ‚What the Poet Saw: Ovid, the Error and the Theme of Sight in Tristia 2.' *MD* 56 (2006). 63-86.

INGLEHEART (2010): Jennifer Ingleheart. *A commentary on Ovid, Tristia Book 2*. Oxford. 2010.

JACOBSON (1974): Howard Jacobson. *Ovid's Heroides*. Princeton, NJ. 1974.

JAHN (2007): Manfred Jahn. ‚Focalization.' In: HERMAN (2007). 94-108.

JANAN (2004): Micaela Janan. ‚The Snake Sheds Its Skin: Pentheus (Re)Imagines Thebes.' *CPh* 99/2 (2004). 130-146.

JANAN (2009): Micaela Janan. *Reflections in a Serpent's Eye. Thebes in Ovid's Metamorphoses.* Oxford. 2009.

JANKA (1999): Markus Janka. ‚Von Zeus und Aigisth zu Jupiter, Augustus und Lykaon (Interpretation von Ov. met. 1, 163-252).' *Hermes* 127/3 (1999). 345-355.

JANKA (2013): Markus Janka. ‚Dreiecksbeziehungen zwischen Texten: Vergils komplexe „Odyssee"rezeption als Scharnier zwischen Homer und Ovid.' In: BAUMBACH (2013). 59-95.

JANKO (1992): Richard Janko. ‚From Catharsis to Aristotelian Mean.' In: RORTY (1992). 341-58.

JANNACCONE (1953): Silvia Jannaccone. *La letteratura greco-latina delle Metamorfosi*. Messina. 1953.

JENDZA (2020): Craig Jendza. *Paracomedy: Appropriations of Comedy in Greek Tragedy.* Oxford. 2020.

JOCELYN (1967): Henry D. Jocelyn. *The tragedies of Ennius: The fragments*. Cambridge. 1967.

JOHNSTON (2015): David Johnston [Hg.]. *The Cambrige Companion to Roman Law.* Cambridge. 2015.

JOLIVET (2009): Jean-Christophe Jolivet. ‚Quelques remarques sur la péripétie et la reconnaissance dans l'œuvre ovidienne.' In: JOUTEUR (2009). 41-52.

DE JONG (2014): Irene J. F. De Jong. *Narratology and Classics: A Practical Guide*. Oxford. 2014.

DE JONG (2020): Irene J. F. De Jong. ‚Metalepsis and the Apostrophe of Heroes in Pindar.' In: MATZNER/TRIMBLE (2020). 79-97.

JOPLIN (1984). Patricia Kleindienst Joplin. ‚The Voice of the Shuttle is Ours.' *Stanford Literature Review* 1 (1984). 25-53.

JOUTEUR (2009): Isabelle Jouteur [Hg.]. *La théâtralité de l'œuvre Ovidienne*. Nancy. 2009.

JOYCE (2015): Hetty E. Joyce. ‚Picturing Rape and Revenge in Ovid's Myth of Philomela.' In: ROSE/POE (2015). 305-349.

KAMERBEEK (1944): Jan C. Kamerbeek. *Euripides' Andromache. Van inleiding en aantekeningen voorzien.* Leiden. 1944.

KAMERBEEK (1970): Jan C. Kamerbeek. *The plays of Sophocles. Commentaries 2: The Trachiniae*. 2. Auflage. Leiden. 1970.

KANNICHT (1969): Richard Kannicht. *Euripides: Helena. Kommentar*. Heidelberg. 1969.

KAPPL (2015): Brigitte Kappl. ‚Hamartia und Error – Das Konzept tragischer Verfehlung bei Aristoteles und seinen Kommentatoren im Cinquecento.' In: TOEPFER/RADKE-UHLMANN (2015). 47-76.

KATZ (1999): Phyllis B. Katz. ‚Io in the „Prometheus Bound": A Coming of Age Paradigm fort he Athenian Community.' *Brucknell Review* 43/1 (1999). 129-147.

KAUS/GÜNTHER (2017): Rainer J. Kaus & Harmut Günther [Hgg.]. *Was ist Literatur?* Berlin. 2017.

KEITH (1988): Alison Keith. *The play of fictions: Studies in Ovid, "Metamorphoses" 2.531-835*. Dissertation. Michigan. 1988.

KEITH (1999): Alison Keith. ‚Versions of Epic Masculinity in Ovid's *Metamorphoses*.' In: HARDIE et al. (1999). 214-239.

KEITH (2002): Alison Keith. ‚Sources and Genres in Ovid's Metamorphoses.' In: BOYD (2002). 235-269.

KEITH (2014): Alison Keith. ‚Ovid and Valerius Flaccus.' In: HEERINK/MANUWALD (2014). 269-289.

KENNEY (2008): Edward J. Kenney. „‚Est Deus in Nobis…": Medea Meets her Maker'. In: PAPANGHELIS/RENGAKOS (2008). 363-385.

KENNEY (2024a): Edward J. Kenney. ‚Commentary on Book 7. Revised by J. Ziesel' In: BARCHIESI (2024b). 29-124.

KENNEY (2024b): Edward J. Kenney. ‚Commentary on Book 8. Revised by A. Barchiesi' In: BARCHIESI (2024b). 125-212.

KENNEY (2024c): Edward J. Kenney. ‚Commentary on Book 9. Revised by A. Barchiesi' In: BARCHIESI (2024b). 213-302.

KERN (2015): Manfred Kern. ‚Dido oder Über die Wiedergeburt des Tragischen.' In: TOEPFER/RADKE-UHLMANN (2015). 77-102.

KIEßLING/HEINZE (1914): Adolf Kießling. *Q. Horatius Flaccus. 3, Briefe. Besorgt von Richard Heinze*. 4. Auflage. Berlin. 1914.

KIM (2015): Young-Eun Kim. *A Commentary on Ovid's Ceyx and Alcyone Narrative (Met. XI.410-748)*. Diplomarbeit. Durham, NC. 2015.

KNAACK (1886): Georg Knaack. *Quaestiones Phaethonteae*. Frankfurt. 1886.

KNOX (1986a): Peter E. Knox. *Ovid's Metamorphoses and the traditions of Augustan poetry*. Cambridge. 1986.

KNOX (1986b): Peter E. Knox. ‚Ovid's „Medea" and the Authenticity of „Heroides" 12.' *HSPh* 90 (1986). 207-223.

KNOX (1990): Peter E. Knox. ‚Scylla's Nurse.' *Mnemosyne* 43/1-2 (1990). 158-159.

KNOX (1995): Peter E. Knox. *Heroides: Select epistles*. Cambridge. 1995.

KNOX (2009): Peter E. Knox [Hg.]. *A Companion to Ovid.* Chichester. 2009.

KOKKOS (2021): Alexis Kokkos. *Exploring Art for Perspective Transformation*. Leiden. 2021.

KOTLIŃSKA-TOMA (2014): Agnieszka Kotlińska-Toma. *Hellenistic Tragedy: Texts, Translations, Critical Survey.* London. 2014.

KOVACS (2018): David Kovacs. *Euripides: Troades*. Oxford. 2018.

KRANZ (1933): Walther Kranz. *Stasimon: Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragödie.* Berlin. 1933.

KRAUS (2022): Roman Kraus. *Zwischen Opfer, Heldin und Furor: Medea bei Valerius Flaccus und Ovid*. Dissertation. Graz. 2022.

KREUZ (2023): Gottfried Kreuz. ‚Das Epos auf der Bühne? Zu dramatischen Zügen der *Thebais* des Statius'. In: SCHWAMEIS/SÖLLRADL (2023). 119-136.

KROLL (1924): Wilhelm Kroll. *Studien zum Verständnis der römischen Literatur*. Heidelberg. 1924.

LABATE (1975): Mario Labate. ‚Amore coniugale e amore ‚elegiaco' nell'episodio di Cefalo e Procri (Ov. Met. 7,661-865).' *ASNP* 5/1 (1975). 103-128.

LACY (1990): Lamar R. Lacy. ‚Aktaion and a lost ‚Bath of Artemis'.' *JHS* 110 (1990). 26-42.

LADA-RICHARDS (2007): Ismene Lada-Richards. *Silent eloquence: Lucian and pantomime dancing.* London. 2007.

LADA-RICHARDS (2013): Ismene Lada-Richards. ‚*Mutata corpora*: Ovid's Changing Forms and the Metamorphic Bodies of Pantomime Dancing.' *TAPhA* 143/1 (2013). 105-152.

LADA-RICHARDS (2016): Ismene Lada-Richards. ‚Dancing Trees: Ovid's *Metamorphoses* and the Imprint of Pantomime Dancing.' *AJPh* 137/1 (2016). 131-169.

LAFAYE (1904): Georges Lafaye. *Les métamorphoses d'Ovide et leurs modèles grecs*. Paris. 1904.

LAIGNEAU-FONTAINE (2009): Sylvie Laigneau-Fontaine. ‚Procris et Céphale dans les *Métamorphoses*: Un épisode épique entre tragédie et comédie.' in: JOUTEUR (2009). 157-172.

LANZA (1987): Diego Lanza. *Aristotele: Poetica. Testo greco a fronte.* Mailand. 1987.

LARMOUR (1990): David H. J. Larmour. ‚Tragic „contaminatio" in Ovid's „Metamorphoses": Procne and Medea; Philomela and Iphigeneia (6. 424-674); Scylla and Phaedra (8. 19-151).' *ICS* 15/1 (1990). 131-141.

LAROSA (2014): Beatrice Larosa. ‚Conjugal fidelity and mythical parallels in Ovid's exile poetry. Continuity and evolution of literary models.' *Latomus* 73/2 (2014). 368-384.

LEACH (1974): Eleanor W. Leach. ‚Ekphrasis and the theme of artistic failure in Ovid's Metamorphoses.' *Ramus* 3/2. (1974). 102-142.

LEE (1976): Kevin H. Lee. *Euripides: Troades*. Hampshire. 1976.

LEE (1982): Kevin H. Lee. ‚The Iris-Lyssa Scene in Euripides' Heracles.' *Antichthon* 16 (1982). 44-53.

LEFEVRE (1982): Eckard Lefèvre. *Maccus vortit barbare: Vom tragischen Amphitryon zum tragikomischen Amphitruo.* Mainz. 1982.

LESKY (1966): Albin Lesky. *Gesammelte Schriften: Aufsätze und Reden zu antiker und deutscher Dichtung und Kultur. Veröffentlicht zum siebzigsten Geburtstag Albin Leskys*. Bern. 1966.

LESSA/DA SILVA (2014): Fábio da Souza Lessa & Bruna Moraes da Silva. ‚The feminine beautiful death beyond childbirth: A study on the heroines of Euripides.' *Phoînix (Brasil)* 20/1 (2014). 59-80.

LEWIS (2015): Andrew Lewis. ‚Slavery, Family, and Status.' In: JOHNSTON (2015). 151-174.

LEYRA (2013): Irene Pajón Leyra. ‚The Aristotelian corpus and the Rhodian tradition: New light from Posidonius on the transmission of Aristotle's works.' *CQ* 63/2 (2013). 723-733.

LIGHTFOOT (1999): Jane L. Lightfoot. *Parthenius of Nicaea: The poetical fragments and the Erōtika pathēmata*. Oxford. 1999.

LINDSAY (1997): Hugh Lindsay. ‚Strabo on Apellicon's library.' *RhM* 140/3 (1997). 290-298.

LINGENBERG (2003): Wilfried Lingenberg. *Das erste Buch der Heroidenbriefe: Echtheitskritische Untersuchungen*. Paderborn. 2003.

LITTLEWOOD (2006): R. Joy Littlewood. *A commentary on Ovid: „Fasti" Book VI*. Oxford. 2006.

LIVELEY (2011): Genevieve Liveley. *Ovid's Metamorphoses: A reader's guide*. London. 2011.

LONGO (1968): Oddone Longo. *Commento linguistico alle Trachinie di Sofocle*. Padua. 1968.

LORAUX (1987): Nicole Loraux. *Tragic ways of killing a woman*. Cambridge, MA. 1987.

LUCAS (1968): Donald W. Lucas. *Aristotle: Poetics*. Oxford. 1968.

LUCK (1969): Georg Luck. ‚König Midas und die orphischen Mysterien.' In: BIBAUW (1969). 470-477.

LUCK (2005): Georg Luck. ‚Review: Tarrant (2004).' *ExClass* 9. 2005. 249-271.

LUDWIG (1965): Walther Ludwig. *Struktur und Einheit von Ovids Metamorphosen*. Berlin. 1965.

MANIOTI (2016a): Nikoletta Manioti [Hg.]. *Family in Flavian Epic*. Leiden. 2016.

MANIOTI (2016b): Nikoletta Manioti. ‚Becoming Sisters: Antigone and Argia in Statius' Thebaid.' In: MANIOTI (2016a). 122-142.

MANUWALD (2013): Gesine Manuwald. ‚Medea: Transformations of a Greek Figure in Latin Literature.' *G&R* 60/1 (2013). 114-135.

MARCH (1987): Jenny March. *The creative poet: Studies on the treatment of myths in Greek poetry*. London. 1987.

MARCH (2000): Jenny March. ‚Vases and Tragic Drama: Euripides' Medea and Sophocles' lost Tereus'. In: RUTTER/SPARKES (2000). 119-139.

MARCH (2003): Jenny March. ‚Sophocles' *Tereus* and Euripides' *Medea*'. In: SOMMERSTEIN (2003). 139-161.

MARKS (2024). Raymond Marks. *Transgressive Heroism: Gender, Genre, and Ovid in Valerius Flaccus' ‚Argonautica'*. Berlin/Boston. 2024.

MARTINDALE (2019): Charles Martindale [Hg.]. *The Cambridge Companion to Virgil*. Cambridge. 2019.

MARTORANA (2023): Simona Martorana. ‚*Neque … sine numine uincis*: Thetis, Medusa and (Literary) Creation in Ovid's Metamorphoses.' In: PAPROCKI et al. (2023). 181-204.

MASCOLI (2002): Patrizia Mascoli. ‚Un nobile galloromano: Apollinare il Vecchio.' *AFLB* 45 (2002). 183-197.

MASTRONARDE (2002): Donald J. Mastronarde. *Euripides: Medea*. Cambridge. 2002.

MATZNER/TRIMBLE (2020): Sebastian Matzner & Gail Trimble [Hgg.]. *Metalepsis: Ancient Texts, New Perspectives*. Oxford. 2020.

MCCUTCHEON (2015): Robert W. McCutcheon. ‚Silent Reading in Antiquity and the Future History of the Book.' *Book History* 18/1 (2015). 1-32.

MCGINN (1998): Thomas A. J. McGinn. *Prostitution, sexuality, and the law in ancient Rome*. Oxford. 1998.

MCKEOWN (1979): James C. McKeown. ‚Augustan Elegy And Mime.' *PCPS* 25 (1979). 71-84.

MCKEOWN (1989): James C. McKeown. *Ovid: Amores. Text, Prolegomena, and Commentary in Four Volumes. 2: A Commentary on Book One.* Leeds. 1989.

McNamara (2010): Joanne McNamara. ‚The Frustration of Pentheus: Narrative Momentum in Ovid's Metamorphoses, 3.511-731.' *CQ* 60/1 (2010). 173-193.

Michalopulos (2001): Andreas Micholpoulos. *Ancient etymologies in Ovid's Metamorphoses: A commented lexicon*. Leeds. 2001.

Michelini (2009): Anne N. Michelini. ‚The „Packed-Full" Drama In Late Euripides: Phoenissae.' In: Cousland/Hume (2009). 169-181.

Miller (2009): John F. Miller. *Apollo, Augustus, and the poets*. Cambridge. 2009.

Milo (2023): Daniela Milo. ‚Suggestions and Themes in Thetis' rhesis in Euripides' Andromache.' In: Paprocki et al. (2023). 87-106.

Mineur (1984): Wilhelmus H. Mineur. *Callimachus, Hymn to Delos: Introduction and commentary*. Leiden. 1984.

Mirković (2004): Miroslava Mirković. ‚Der Vater und die Patrizier: qui patrem ciere possent.' *Klio* 86/1 (2004). 83-100.

Moles (1984): John L. Moles. ‚Aristotle and Dido's *Hamartia*.' *G&R* 31/1 (1984). 48-54.

Moles (1987): John L. Moles. ‚The Tragedy and Guilt of Dido.' In: Whitby et al. (1987). 153-161.

Monreal (2023): Ruth Monreal. *Aeneas als Held und Erzähler: Zur narrativen Gestaltung von Vergils Aeneis*. Göttingen. 2023.

Morgan (2022): Harry Morgan. *Music, Politics and Society in Ancient Rome*. Cambridge. 2022.

Morrison (1992): James V. Morrison. ‚Literary Reference and Generic Transgression in Ovid „Amores" 1.7: Lover, Poet, and Furor.' *Latomus* 51/3 (1992). 571-589.

Most (2000): Glenn W. Most. ‚Generating Genre: The Idea of the Tragic.' In: Depew/Obbink (2000). 15-35.

Müller (1893): Lucian Müller. *Satiren und Episteln des Horaz. Mit Anmerkungen. Teil 2: Episteln.* Wien/Leipzig. 1893.

Munteanu (2012): Dana LaCourse Munteanu. *Tragic Pathos: Pity and Fear in Greek philosophy and tragedy.* Cambridge. 2012.

MURPHY (1972): Gavin M. H. Murphy. *Metamorphoses: Book XI*. *Edited with introduction and commentary.* Oxford. 1972.

NAGLE (1988a): Betty R. Nagle. ‚A Trio of Love-Triangles in Ovid „Metamorphoses".' *Arethusa* 21/1 (1988). 75-98.

NAGLE (1988b): Betty R. Nagle. ‚Review: GLENN (1986).' *CJ* 83/4 (1988). 339-340.

NEWLANDS (1997): Carole E. Newlands. ‚The Metamorphosis of Ovid's Medea.' In: CLAUSS/JOHNSTON (1997). 192-222.

NIKOLAIDIS (1985): Anastasios G. Nikolaidis. ‚Some Observations on Ovid's Lost *Medea*.' *Latomus* 44/2 (1985). 377-387.

NIKOLOPOULOS (2004): Anastasios D. Nikolopoulos. *Ovidius Polytropos: Metanarrative in Ovid's ‚Metamorphoses.'* Hildesheim. 2004.

NUGENT (2008): S. Georgia Nugent. ‚Passion and progress in Ovid's *Metamorphoses*' in: FITZGERALD (2008). 153-174.

NUSSBAUM (2001): Martha C. Nussbaum. *The Fragility of Goodness: Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy.* Cambridge. 2001.

NYUSZTAY (2002): Iván Nyusztay. *Myth, Telos, Identity: The Tragic Schema in Greek and Shakespearean Drama.* Leiden. 2002.

O'BRYHIM (2008): Shawn O'Bryhim. ‚Myrrha's ‚Wedding' (Ov. Met. 10. 446-70).' *CQ* 58/1 (2008). 190-195.

O'HARA (2007): James J. O'Hara. *Inconsistency in Roman Epic: Studies in Catullus, Lucretius, Vergil, Ovid and Lucan*. Cambridge. 2007.

O'ROURKE (2022): Donncha O'Rourke. ‚*Akrasia* and Agency in Ovid's *Tristia.*' In: WILLIAMS/VOLK (2022). 267-86.

OBERLINNER (2022): Maria Anna Oberlinner. *Intertextualität und Parodie in Ovids „Remedia amoris"*. Tübingen. 2022.

OFFERMANN (1968): Helmut Offermann. *Monologe im antiken Epos*. Dissertation. München. 1968.

ORTEGA (1958): Alfonso Ortega. *Die Reden in Ovids Metamorphosen*. Dissertation. Freiburg. 1958.

ORTEGA (1970): Alfonso Ortega. ‚Die Tragödie der Pandionstöchter in Ovids Metamorphosen (6. 424-678)'. In: WIMMEL (1970). 215-223.

OTIS (1966): Brooks Otis. *Ovid as an Epic Poet*. Cambridge. 1966.

PAGE (1934): Deny L. Page. *Actors' Interpolations in Greek Tragedy.* Oxford. 1934.

PAGE (1938): Denys L. Page. *Euripides: Medea*. Oxford. 1938.

PANOUSSI (2009): Vassiliki Panoussi. *Greek Tragedy in Vergil's „Aeneid": Ritual, Empire, and Intertext*. Cambridge. 2009.

PAPAIOANNOU/MARINIS (2021): Sophia Papaioannou & Agis Marinis [Hgg.]. *Elements of Tragedy in Flavian Epic.* Trends in Classics Vol. 103. Berlin/Boston. 2021.

PAPANGHELIS/RENGAKOS (2008): Theodore D. Papanghelis & Antonios Rengakos [Hgg.]. *Brill's companion to Apollonius Rhodius*. 2. Auflage. Leiden. 2008.

PAPROCKI et al. (2023): Maciej Paprocki, Gary P. Vos & David J. Wright [Hgg.]. *The Staying Power of Thetis: Allusion, Interaction, and Reception from Homer to the 21st Century.* Berlin/Boston. 2023.

PARKES (2021): Ruth Parkes. ‚Finding the Tragic in the Epics of Statius.' In: PAPAIOANNOU/MARINIS (2021). 107-128.

PASCHALIS (2002): Michael Paschalis. ‚Review: MICHALOPOULOS (2002).' *BMCR* 2002.10.09.

PASCHALIS (2015): Sergios Paschalis. *Tragic palimpsests: The reception of Euripides in Ovid's Metamorphoses*. Dissertation. Cambridge, MA. 2015.

PAVLOCK (2009): Barbara Pavlock. *The Image of the Poet in Ovid's Metamorphoses.* Madison, WI. 2009.

PFISTER (1977): Manfred Pfister. *Das Drama: Theorie und Analyse*. München. 1977.

PICKARD-CAMBRIDGE (1970): Arthur W. Pickard-Cambridge. *Dithyramb, Tragedy and Comedy.* 2. Auflage (überarbeitet von Thomas B. L. Webster). Oxford. 1970.

POHLENZ (1956): Max Pohlenz. ‚Furcht und Mitleid? Ein Nachwort.' *Hermes* 84/1 (1956). 49-74.

PORTER (2008): John R. Porter. ‚*Mulier es, Audacter Iuras*: Plautus, *Amphitruo* 831-6 and the adulteress' deceptive oath.' *Scholia* 17/1 (2008). 49-69.

RAPP (2009): Christof Rapp. ‚Aristoteles über das Wesen und die Wirkung der Tragödie.' In: HÖFFE (2009). 87-104.

REED (2024a): Joseph D. Reed. ‚Commentary on Book 10.' In: BARCHIESI (2024b). 309-436.

REED (2024b): Joseph D. Reed. ‚Commentary on Book 11.' In: BARCHIESI (2024b). 437-542.

REED (2024c): Joseph D. Reed. ‚Commentary on Book 12.' In: BARCHIESI (2024b). 543-632.

REGGI (1995a): Giancarlo Reggi [Hg.]. *Aspetti della poesia epica latina: atti del Corso d'aggiornamento per docenti di latino e greco del Canton Ticino*. Lugano. 1995.

REGGI (1995b): Giancarlo Reggi ‚Le Argonautiche nelle Metamorfosi di Ovidio: Studio su fonti, modelli e possibilità d'uso didattico' In: REGGI (1995a). 109-141.

REHM (1994): Rush Rehm. *Marriage to Death: The Conflation of Wedding and Funeral Rituals in Greek Tragedy*. Princeton, NJ. 1994.

REINHOLDT/WOHLMAYR (2012): Claus Reinholdt & Wolfgang Wohlmayr [Hgg.]. *Klassische und frühägäische Archäologie: Akten des 13. Österreichischen Archäologentages.* Wien. 2012.

REITZ (2019): Christiane Reitz. ‚Divine council scenes in ancient epic.' In: FINKMANN/REITZ (2019). 719-746.

RICHARDSON (1992): Lawrence Richardson. *A new topographical dictionary of ancient Rome.* Baltimore, MD. 1992.

RICHMOND (2003): John A. Richmond. ‚Review: LINGENBERG (2003).' *BMCR* 2003.08.17.

RILEY (2008): Kathleen Riley. *The Reception and Performance of Euripides' Herakles: Reasoning Madness*. Oxford. 2008.

ROBERTSON (1910): Donald S. Robertson. ‚The authenticity and date of Lucian „de saltatione".' *PCPS* 85 (1910). 5-26.

DA ROCHA PEREIRA (2001): Maria Helena da Rocha Pereira. ‚*Lexis* e *opsis* na tragédia grega.' *Ágora*. Suplemento Vol. 2 (2001). 9-25.

ROISMAN (1999): Hanna M. Roisman. ‚The veiled Hippolytus and Phaedra - Reconsideration of „Hippolytus Veiled“ (Euripides).‘ *Hermes* 127/4 (1999). 397-409.

RORTY (1992): Amélie Oksenberg Rorty. *Essays on Aristotle's Poetics.* Princeton, NJ. 1992.

ROSATI (2005): Gianpiero Rosati. ‚Review: LINGENBERG (2003).‘ *Gnomon* 77/2 (2005). 114-20.

ROSATI (2021): Gianpiero Rosati. *Narcissus and Pygmalion: Illusion and Spectacle in Ovid's Metamorphoses*. Oxford. 2021.

ROSATI (2024a): Gianpero Rosati. ‚Commentary on Book 4.‘ In: BARCHIESI (2024a). 355-471.

ROSATI (2024b): Gianpero Rosati. ‚Commentary on Book 5.‘ In: BARCHIESI (2024a). 472-596.

ROSATI (2024c): Gianpero Rosati. ‚Commentary on Book 6.‘ In: BARCHIESI (2024a). 597-715.

ROSE/POE (2015): Marice Rose & Alison C. Poe [Hgg.]. *Receptions of Antiquity, Constructions of Gender in European Art, 1300-1600*. *Metaforms Vol. 3*. Leiden. 2015.

ROSS (1975): David O. Ross. *Backgrounds to Augustan poetry: Gallus, elegy and Rome*. Cambridge. 1975.

ROSTAGNI (1930): Augusto Rostagni. *Arte poetica di Orazio*. Turin. 1930.

RUDD (1989): Niall Rudd. *Horace. Epistles book II and Epistle to the Pisones („Ars poetica").* Cambridge. 1989.

RÜHL (2011): Manfred Rühl. *Journalistik und Journalismen im Wandel: Eine kommunikationswissenschaftliche Perspektive*. Wiesbaden. 2011.

RUTTER/SPARKES (2000): Keith Rutter & Brian Sparkes [Hgg.]. *Word and Image In Ancient Greece*. Edinburgh. 2000.

SABOT (1985): Augustin Sabot. ‚Heur et malheur d'un amour conjugal: Céphale et Procris (Ovide, *Métamorphoses*, VII, 661-862).‘ In: FRÉCAUT/PORTE (1985). 212-235.

SCHADEWALDT (1955): Wolfgang Schadewaldt. ‚Furcht und Mitleid? Zur Deutung des Aristotelischen Tragödiensatzes.‘ *Hermes* 83/2 (1955). 129-171.

SCHIERL (2006): Petra Schierl. *Die Tragödien des Pacuvius: Ein Kommentar zu den Fragmenten mit Einleitung, Text und Übersetzung.* Berlin/New York, NY. 2006.

SCHIESARO (2008): Alessandro Schiesaro. ‚Furthest Voices in Virgil's Dido.' *SIFC* 100 (2008). 60-245.

SCHIESARO (2014): Alessandro Schiesaro. ‚Seneca's Agamemnon: The Entropy of Tragedy.' *Pallas* 95 (2014). 179-191.

SCHMIDT (2003): Ernst A. Schmidt. ‚Die Tragikomödie „Amphitruo" des Plautus als Tragödie und Komödie.' *MH* 60/2 (2003). 80-104.

SCHMITT (2008): Arbogast Schmitt. *Aristoteles: Werke in deutscher Übersetzung. Band 5: Poetik.* Berlin. 2008.

SCHMITZ (2015): Christine Schmitz. ‚Tragisches Design: Myrrhas inzestuöse Leidenschaft in Orpheus' Erzählung (Ov. *met.* 10,298-502).' In: TOEPFER/RADKE-UHLMANN (2015). 245-284.

SCHMITZER (1990): Ulrich Schmitzer. *Zeitgeschichte in Ovids Metamorphosen: Mythologische Dichtung unter politischem Anspruch*. Stuttgart. 1990.

SCHRIER (1980): Omert J. Schrier. ‚A Simple View of *Peripeteia.*' *Mnemosyne* 33/1 (1980). 96-118.

SCHROEDER (2004): Jeanne L. Schroeder. *The Triumph of Venus: The Erotics of the Market.* Berkeley, CA. 2004.

SCHUBERT (2014): Werner Schubert. ‚Seneca the Dramatist.' In: DAMSCHEN/HEIL (2014). 73-93.

SCHWAMEIS/SÖLLRADL (2023): Christoph Schwameis & Bernhard Söllradl [Hgg.]. *Gattungstheorie und Dichtungspraxis in neronisch-flavischer Epik*. Berlin/Boston. 2023.

SCODEL (1996): Ruth Scodel. Δόμων ἄγαλμα: Virgin Sacrifice and Aesthetic Object. *TAPhA* 126. (1974). 111-128.

SEGAL (1969): Charles Segal. *Landscape in Ovid's Metamorphoses: A study in the transformations of a literary symbol*. Wiesbaden. 1969.

SEGAL (1978): Charles Segal. ‚Ovid's Cephalus and Procris: Myth and Tragedy.' *GB* 7 (1978). 175-205.

SEGAL (1982): Charles Segal. *Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae: Expanded Edition*. Princeton, NJ. 1982.

SEGAL (1999): Charles Segal. ‚Ovid's Meleager and the Greeks: Trials of Gender and Genre.' *HSPh* 99 (1999). 301-340.

SEIDLER (2023): Sophie Seidler. ‚Cato amator: Generic hybridity, monstrous transgressions, and elegiac emasculation in Lucan's Libyan tale (Bellum civile 9).' In: SCHWAMEIS/SÖLLRADL (2023). 69-90.

SHARROCK (1994): Allison Sharrock. ‚Ovid and the Politics of Reading.' *MD* 33 (1994). 97-122.

SHARROCK (2019): Allison Sharrock. ‚Ovid's *Metamorphoses*: the naughty boy of the Graeco-Roman epic tradition.' In: FINKMANN/REITZ (2019). 275-316.

SIFAKIS (2013): Grigoris M. Sifakis. ‚The misunderstanding of *Opsis* in Aristotle's *Poetics.*' In: HARRISON/LIAPIS (2013). 45-61.

SISTAKOU (2016): Elena Sistakou. *Tragic failures: Alexandrian responses to tragedy and the tragic*. Berlin/Boston. 2016.

SLATER (1998): Niall W. Slater. ‚Passion and Petrifaction: The Gaze in Apuleius.' *CP* 93/1 (1998). 18-48.

SMITH (1990). R. Alden Smith. ‚Ov. *Met.* 10.475: An Instance of „Meta-Allusion".' *Gymnasium* 97/5 (1990). 458-460.

SOLODOW (1988): Joseph B. Solodow. *The World of Ovid's Metamorphoses*. Chapel Hill, NC. 1988.

SOMMERSTEIN (2003): Alan H. Sommerstein [Hg.]. *Shards from Kolonos: Studies in Sophoclean fragments*. Bari. 2003.

SOMMERSTEIN et al. (2006): Alan H. Sommerstein, David Fitzpatrick & Thomas H. Talboy [Hgg.]. *Sophocles: Selected fragmentary plays.* Vol. 1. Oxford. 2006.

SQUIRE (2010). Michael Squire. ‚Texts on the Tables: The „Tabulae Iliacae" in their Hellenistic literary Context.' *JHS* 130 (2010). 76-96.

STAMATOPOULOU (2012): Zoe Stamatopoulou. ‚Weaving Titans for Athena: Euripides and the Panathenaic Peplos.' *CQ* 62 (2012). 72-80.

STÄRK (1982): Ekkehard Stärk. ‚Die Geschichte des Amphitryonstoffes vor Plautus.' *RhM* 125/3 (1982). 275-303.

STAW/ROSS (1987): Barry M. Staw & Jerry Ross. ‚Behavior in escalation situations: Antecedents, prototypes, and solutions.' *Research in Organizational Behavior* 9 (1987). 39-78.

STEIGER (1900): Hugo Steiger. ‚Warum schrieb Euripides seine *Troerinnen*?' *Philologus* 59 (1900). 362-399.

ŠTERBENC-ERKER (2025): Darja Šterbenc-Erker. *Narrator's Voice and Society. Approaches to the Intersectionality of Gender, Social Category, and Ethnicity in Ancient Texts.* Baltimore, MD. 2025.

STEVENS (1971): Philipp T. Stevens. *Euripides: Andromache*. Oxford. 1971.

STINTON (1975): Thomas C. W. Stinton. ‚*Hamartia* in Aristotle and Greek tragedy.' CQ 25 (1975). 221-254.

STÜTZ (2012): Magdalena Stütz. ‚Zur Religionspolitik des Augustus: Apollo und apollinische Symbolik.' In: REINHOLDT/WOHLMAYR (2012). 183-192.

SYKUTRIS (1937): Ioannis Sykutris. *Ἀριστοτέλους Περὶ Ποιητικῆς*. Athen. 1937.

SZAIF (2012): Jan Szaif. *Gut des Menschen: Untersuchungen zur Problematik und Entwicklung der Glücksethik bei Aristoteles und in der Tradition des Peripatos*. Berlin/Boston. 2012.

TARÁN/GUTAS (2012): Leonardo Tarán & Dimitri Gutas. *Aristotle: Poetics. Editio maior of the Greek text with historical introductions and philological commentaries*. Leiden. 2012.

TARRANT (1985): Harold A. S. Tarrant. ‚Alcinous, Albinus, Nigrinus.' *Antichthon* 19 (1985). 87-95.

TARRANT (1978): Richard J. Tarrant. ‚Senecan Drama and Ist Antecedents.' *HSPh* 82 (1978). 213-263.

TARRANT (2004): Richard J. Tarrant. *P. Ouidi Nasonis Metamorphoses.* Oxford. 2004.

THALMANN (1993): William G. Thalmann. ‚Euripides and Aeschylus: The Case of the „Hekabe".' *ClAnt* 12/1 (1993). 126-159.

THOMPSON (1912): Edward M. Thompson. *An Introduction to Greek and Latin Paleography*. Cambridge. 1912.

THORSEN (2014): Thea S. Thorsen. *Ovid's early poetry: From his single „Heroides“ to his „Remedia amoris“*. Cambridge. 2014.

TIMPANARO (1994): Sebastiano Timpanaro. *Nuovi contributi di filologia e storia della lingua latina*. Bologna. 1994.

TOEPFER/RADKE-UHLMANN (2015): Regina Toepfer & Gyburg Radke-Uhlmann [Hgg.]. *Tragik vor der Moderne: Literaturwissenschaftliche Analysen*. Studien zu Literatur und Erkenntnis, Bd. 6. Heidelberg. 2015.

TORRANCE (2013): Isabelle Torrance. *Metapoetry in Euripides*. Oxford. 2013.

TRONCHET (1998): Gilles Tronchet. *La métamorphose à l'œuvre: recherches sur la poétique d'Ovide dans les Métamorphoses.* Louvain. 1998.

TSITSIOU-CHELIDONI (2003): Chrysanthe Tsitsiou-Chelidoni. *Ovid, Metamorphosen Buch VIII: Narrative Technik und literarischer Kontext*. Frankfurt. 2003.

TURNER (1959): Paul Turner. ‚The Reverse of Vahlen.' *CQ* 9/2 (1959). 207-215.

UHLIG (2021): Anna Uhlig. ‚Satyrs in Drag: Transvestism in Ion's *Omphale* and Elsewhere.' In: ANTONOPOULOS et al. (2021). 455-476.

URBAN (1968): Richard T. Urban. ‚Ovid's Midas: A Case of Poetic Schizophrenia.' *CJ* 64/2 (1968). 70-73.

VAHLEN (1914): Johannes Vahlen. *Beiträge zu Aristoteles' Poetik.* Leipzig. 1914.

VAN DER VEEN (1993): J. E. van der Veen. *The Significant and the Insignificant: Five Studies in Herodotus' View of History.* Amsterdam Studies in Classical Philology, Bd. 6. Leiden. 1993.

VENINI (1952). Paola Venini. ‚L'Ecuba di Euripide e Ovidio.' *RIL* 85 (1952). 364-77.

VERSNEL (1977): Hendrik S. Versnel. ‚Polycrates and his Ring: Two neglected Aspects.' *Studi Storico-Religiosi* 1/1 (1977). 17-46.

VESSEY (1969): David W. T. C. Vessey. ‚Notes On Ovid, Heroides 9.' *CQ* 19/2 (1969). 349-361.

VIAL (2009): Hélène Vial. ‚Comparaisons, metaphors et images théâtrales chez Ovide: la complexité générique portée sur la scene poétique.' In: JOUTEUR (2009). 249-264.

VICKERS (1995): Michael Vickers. ‚*Heracles lacedaemonius*: The political dimensions of Sophocles *Trachiniae* and Euripides *Heracles*.' *DHA* 21/2 (1995). 41-69.

VINJE (2021): Hilde Vinje. ‚The Beauty of Failure: Hamartia in Aristotle's Poetics.' *CQ* 71/2 (2021). 582-600.

VISSER (2006): Edzard Visser. ‚Lykaon.' In: *Der Neue Pauly Online*. Leiden. 2006.

WALSH (1990): George B. Walsh. ‚Surprised by Self: Audible Thought in Hellenistic Poetry.' *CPh* 85/1 (1990). 1-21.

WHEELER (1999): Stephen M. Wheeler. *A Discourse of Wonders. Audience and Performance in Ovid's Metamorphoses.* Philadelphia, PA. 1999.

WHEELER (2000): Stephen M. Wheeler. *Narrative dynamics in Ovid's „Metamorphoses."* Tübingen. 2000.

WHITBY et al. (1987): Michael Whitby, Mary Whitby & Philipp Hardie [Hgg.]. *Homo Viator: Classical Essays for John Bramble.* Chicago. 1987.

WICKHAM (1891): Edward C. Wickham. *Q. Horati Flacci Opera Omnia. Volume II: The Satires, Epistles and De Arte Poetica*. Oxford. 1891.

WILAMOWITZ (1875): Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff. *Analecta Euripidea*. Berlin. 1875.

WILAMOWITZ (1880): Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff. *Aus Kydathen*. Berlin. 1880.

WILAMOWITZ (1906): Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff. *Griechische Tragödien*. Frankfurt. 1906.

WILKINSON (1955): L. Patrick Wilkinson. *Ovid Recalled.* Cambridge. 1955.

WILKINSON (1958): L. Patrick Wilkinson. ‚The World of the Metamorphoses.' In: HERESCU (1958). 231-244.

WILLIAMS (1992): Gareth D. Williams. ‚Ovid's Canace: Dramatic irony in *Heroides* 11.' *CQ* 42/1 (1992). 201-209.

WILLIAMS (2022): Gareth D. Williams. ‚The End(s) of Reason in Tomis: Philosophical Traces, Erasures, and Error in Ovid's Exilic Poetry.' In: WILLIAMS/VOLK (2022). 308-332.

WILLIAMS (2013): Hamish G. D. Williams. ‚Shattering tradition: A rejection of analysis by genre in Horace's *Ars Poetica.*' *Akroterion* 58/1 (2013). 61-77.

WILLIAMS (1972): Robert D. Williams. *P. Papini Stati Thebaidos liber decimus*. Leiden. 1972.

WILLIAMS/VOLK (2022): Gareth D. Williams & Katherina Volk [Hgg.]. *Philosophy in Ovid, Ovid as Philosopher.* Oxford. 2022.

WIMMEL (1970): Walter Wimmel [Hg.]. *Forschungen zur Römischen Literatur*. *Festschrift zum 60. Geburtstag von Karl Büchner.* Wiesbaden. 1970.

WINKLER/ZEITLIN (1990): John J. Winkler & Froma I. Zeitlin [Hgg.]. *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in Ist Social Context.* Princeton, NJ. 1990.

WISE (1982): Valerie Wise. ‚Ovid's Medea and the magic of language.' *Ramus* 11/1 (1982). 16-25.

WISEMAN (1994): Timothy P. Wiseman. *Historiography and imagination: Eight essays on Roman culture*. Exeter. 1994.

WRIGHT (2019): Matthew Wright. *The lost plays of Greek tragedy. Vol. 2: Aeschylus, Sophocles and Euripides*. London. 2019.

YOON (2012): Florence Yoon. *The use of anonymous characters in Greek tragedy: The shaping of heroes*. Leiden. 2012.

ZEITLIN (1988): Froma I. Zeitlin. ‚La politique d'Éros: Féminin et masculin dans les Suppliantes d'Eschyle.' *Métis* 3/1 (1988). 231-59.

ZEITLIN (1990): Froma I. Zeitlin. ‚Thebes: Theater of Self and Society in Athenian Drama.' In: WINKLER/ZEITLIN (1990). 130-167.

ZIOGAS (2016). Ioannis Ziogas. ‚Orpheus and the law: The story of Myrrha in Ovid's Metamorphoses.' *Law in Context* 34/1 (2016). 24-41.