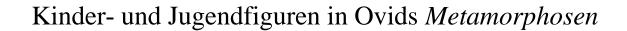
Universität Hamburg Fakultät für Geisteswissenschaften Institut für Griechische und Lateinische Philologie



Dissertation zur Erlangung des Grades des Doktors der Philosophie (Dr. phil.) an der Fakultät für Geisteswissenschaften der Universität Hamburg

vorgelegt von Julia Worlitzsch 2020

Gutachterinnen:

Prof. Dr. Claudia Schindler (Universität Hamburg)

Prof. Dr. Christiane Reitz (Universität Rostock)

Datum der Disputation: 19. 03. 2021

Julia Worlitzsch

Kinder- und Jugendfiguren in Ovids Metamorphosen

Inhaltsverzeichnis

VORW	ORT		1
1. EINLE	1. EINLEITUNG UND DISPOSITION DER ARBEIT 2. TENDENZEN DER FORSCHUNG		
2. TENDI			
3. TEXTA	AUSWAI	HL FÜR DIE D EFINITION UND A NALYSE VON	
KINDE	KINDER- UND JUGENDFIGUREN 4. EINZELUNTERSUCHUNGEN		
4. Einze			
4.1 Kı	NDER I	N AUSEINANDERSETZUNG MIT EINEM ERWACHSENEN	
	4.1.1	Phaethon (met. 1,747-2,400)	26
	4.1.2	Daedalus und Icarus (met. 8,183-235)	61
	4.1.3	Perdix (met. 8,236-259)	93
4.2 Au	JF DER	SCHWELLE ZUM ERWACHSENSEIN	
	4.2.1	Frühlingsgefühle – die "Flower Boys" Narziss, Hyacinthus und Adonis in den <i>Metamorphosen</i> und phänotypische Merkmale des Jugendalters (met. 3,338-510; met. 10,162-219;	
		met. 10,502-739)	102
		[Exkurs met. 15,199-236: Pythagoras über die Lebensalter]	102
	4.2.2	Narziss (met. 3,338-510)	133
	4.2.3	Arcas (met. 2,468-507)	175
ERSTE LIEBES	S- UND	Sexualitätserfahrungen	
	4.2.4	Hermaphroditus und Salmacis (met. 4,271-388)	181
	4.2.5	Iphis und Ianthe (met. 9,666-797)	209
5. Schlu	JSSBETI	RACHTUNG UND AUSBLICK	231
6. VERZEICHNIS DER ABGEKÜRZTEN LITERATUR			243

VORWORT

Bei der vorliegenden Arbeit handelt es sich um die leicht überarbeitete Fassung meiner Dissertationsschrift, die im September 2020 an der Fakultät für Geisteswissenschaften der Universität Hamburg eingereicht und am 19. März 2021 verteidigt wurde. Literatur, die nach September 2020 publiziert worden ist, wurde nur noch vereinzelt einbezogen.

Mein Dank gilt an erster Stelle meiner Erstbetreuerin Prof. Dr. Claudia Schindler (Universität Hamburg), die mir beständig mit Rat, Anregungen und Kritik zur Seite stand und mich so durch regelmäßige konstruktive Betreuungsgespräche auf diesem Weg unterstützt hat. Zudem danke ich ihr für das mir entgegengebrachte Vertrauen, langjährig als ihre Wissenschaftliche Mitarbeiterin tätig sein zu dürfen. Ebenso möchte ich meiner Zweitbetreuerin Prof. Dr. Christiane Reitz (Universität Rostock) meinen Dank aussprechen, welche die Arbeit von ihrer Entstehung bis zu ihrem Abschluss mit großem Einsatz begleitet hat. Prof. Dr. Werner Rieß (Universität Hamburg) danke ich für die Übernahme der Leitung der Prüfungskommission sowie den ein oder anderen gewinnbringenden Diskurs zum historischen Kindheitsbegriff.

Zudem bin ich für vielfältige Gelegenheiten zum Austausch dankbar: Hier sei an erster Stelle das Hamburger Doktorandenkolloquium genannt, deren Teilnehmerinnen und Teilnehmer in kollegialer und wertschätzender Atmosphäre nicht nur das Vorstellen von Ideen ermöglicht, sondern auch durch vielfältige Impulse und kontroverse Diskussionen zum Gelingen dieser Arbeit beigetragen haben. Ebenso danken möchte ich einigen Mitpromovenden aus der Alten Geschichte, Romanistik und Theologie, die mit großem Interesse an Kinder- und Jugendfüguren bei Ovid immer wieder – nicht nur in der Mensa, sondern auch im übertragenen Sinne – für den nötigen Blick über den Tellerrand gesorgt haben. Meinen Dank aussprechen möchte ich darüber hinaus den Organisatoren und Gleichgesinnten der jährlichen Ovid-Workshops, die ein fruchtbares Podium für Erörterungen von ovidischen Besonderheiten boten. Auch danke ich den Teilnehmern der Aquilonia für deren Anregungen und Austausch. Herzlich danken möchte ich außerdem Prof. Dr. Markus Janka (LMU München), der mich im Sommer 2018 als Referentin zum Forschungsseminar "Verjüngte Antike" nach München eingeladen hat.

Es ist sicherlich untypisch, während der Promotionsphase massiv an Hirnmasse einbüßen zu müssen. In erster Linie möchte ich meiner Familie und meinen Freunden danken, dass sie mich durch derart gesundheitliche Widrigkeiten und generell durch alle Höhen und Tiefen während

der Entstehungszeit der Dissertation stets begleitet haben. Einen sicheren Freund erkennt man bekanntlich in unsicherer Sache – und ich schätze mich sehr glücklich, dass mich so viele *amici certi* besonders getragen und unterstützt haben! Meinen Schwiegereltern Monika und Volker Worlitzsch sowie meiner "Großfamilie" möchte ich ebenfalls für deren beständigen Rückhalt danken. Meine Familie und meine Freunde haben wesentlich zum Abschluss und Gelingen

dieser Arbeit beigetragen.

Schließlich möchte ich meinen Eltern Sabine und Uwe Winnacker danken, dass sie mir diesen Lebensweg geebnet haben, sowie – last but not least – meinem Mann Valentino Worlitzsch für seine immerwährende bedingungslose Unterstützung.

Gewidmet sei dieses Buch daher meinen Eltern, meinem Mann und unserem Sohn Antonio, der uns kindliche Wesenszüge aufs Schönste im Alltag erleben lässt.

Leipzig, im April 2022

Julia Worlitzsch

2

1. EINLEITUNG UND DISPOSITION DER ARBEIT

"Die europäische Phantasie ist ein weitgehend auf Ovid zentriertes Beziehungsgeflecht", beschreibt der Philosoph Hans Blumenberg¹ den enormen Einfluss Ovids auf die abendländische Geistesgeschichte.² Dass Ovids längstes Werk, die *Metamorphosen*, die in 15 Büchern und insgesamt etwa 12.000 Versen rund 250 mythologische Verwandlungssagen des klassischen Altertums versammeln, über die Jahrhunderte hinweg eine enorme Faszination ausübte, ist unbestritten.³ Die kontinuierliche Rezeption hatte Ovid sich in seinen Werken mehrfach selbstbewusst prophezeit⁴ und tatsächlich ist er im Feuilleton heutiger Tageszeitungen noch als "Magier der Moderne"⁵ oder "Bestsellerautor der Antike"⁶ in aller Munde, wenngleich insbesondere sein Potential, mit seinen Werken für Skandale zu sorgen, Ovids andauernde *fama* garantiert. Man glaubt, "es nicht mit den Abenteuern sagenhafter Götter und Heroen, sondern mit alltäglichen Erlebnissen neuzeitlicher Romanfiguren zu tun zu haben", konstatiert Niklas Holzberg, und betont so die Zeitlosigkeit der literarischen Figuren in Ovids Œuvre.

Insbesondere in den *Metamorphosen* zeigt Ovid ein ausgeprägtes Bewusstsein für die altersspezifischen Eigenheiten kindlicher und jugendlicher Charaktere. Dabei erweist sich der Mythos aufgrund seines vielschichtigen Deutungsspielraums⁹ als Medium, überzeitliche Phänomene¹⁰ und menschliche Grundsituationen¹¹ zu thematisieren. Diesen anthropologischen Wert spricht Ovid seinen *Metamorphosen* in den *Tristien* selbst zu, wenn er diese als *carmina*

[.]

¹ Blumenberg (1979), 383.

² Ähnlich Möller (2016), 100: "Wer die moderne europäische Kultur begreifen will, der kommt an Ovid nicht vorbei"

³ Z. B. Labate (1993), 49: "Ovidio, quell'inesauribile narratore di tutte le favole che non cessano di affascinarsi".

⁴ Z. B. bereits Ov. am. 1,15,41-42: ergo etiam cum me supremus adederit ignis, / vivam, parsque mei multa superstes erit. oder zum Ende der Metamorphosen: Iamque opus exegi, quod nec Iovis ira nec ignis / nec poterit ferrum nec edax abolere vetustas. (met. 15,871-872).

⁵ Fischl (2017).

⁶ von Flocken (2016).

⁷ Vgl. z. B. Schmoll (2017) und von Becker (2018).

⁸ Holzberg (1997), 12. Ähnlich Weeber (1999), 84: "Ovids Vorstellungen von Liebe und von der Beziehung zwischen den beiden Geschlechtern sind von geradezu erregender Modernität. Sie stehen dem heutigen Verständnis von Liebe und Partnerschaft, Sexualität und Geschlechter-Kampf" um vieles näher als das meiste Einschlägige, das in den zwei Jahrtausenden dazwischen gedacht und niedergeschrieben worden ist."

⁹ Dalfen (2001), 323; Wenzel (1998), 15-16; Hölkeskamp (2009), 10-11.

¹⁰ Vgl. auch Dalfen (2001), 323: "Mythen sind lebendig." und Wenzel (1998), 15.

¹¹ Hadorn (1984), 14: "Mythen sind in Geschichten kondensierte menschliche Erfahrungen, die überzeitlich wirksam bleiben"; in Anlehnung an Blumenberg (1979), 40.

mutatas hominum dicentia formas (trist. 1,7,13) und damit Verwandlungen von dezidiert Menschen beschreibt.¹²

Wir müssen in Betracht ziehen, dass Mythen mündlich tradiert wurden, in verschiedenen Versionen überliefert und uns oft nur fragmententarisch erhalten sind. ¹³ Aber es ist gewiss, dass Ovid auf diese Mythentraditionen zwar rekurriert, aber den Mythos modifiziert, ihn anders akzentuiert, verschiedenste Mythenstränge kombiniert und sein Material zu einer originellen Neugestaltung arrangiert. ¹⁴ Der Umgang Ovids mit den mythologischen Vorlagen ist so gleichzeitig auch ein höchst kreativer, da es ihm gelingt, "durch die Gewichtung bestimmter Einzelheiten des mythischen Geschehens vor der Folie des ansonsten anderweitig bekannten Mythos deutend [zu] gestalten". ¹⁵ Dennoch bleibt der ovidische Mythos stets deutungsoffen und regt kontinuierlich zu neuen Lesarten an. ¹⁶ Dies wird sich auch besonders in der Darstellung der Kinder- und Jugendfiguren nachvollziehen lassen. Es wird sich zeigen, dass Um- und Neudeutungen von Mythen in den *Metamorphosen* oft mit einem Fokus auf kindliche Protagonisten und einer Betonung kindlicher Verhaltensweisen einhergehen.

In seiner 1960 publizierten und wirkungsreichen *Geschichte der Kindheit* stellt Philippe Ariès die These auf, dass Kindheit als Zustand in der Antike nahezu nichtexistent gewesen sei und sich erst seit der Aufklärung ein allgemeines Bewusstsein für das Stadium der Kindheit zu entwickeln begonnen habe.¹⁷ Zuvor seien Kinder vielmehr als "hinsichtlich der Größe reduzierte Erwachsene" angesehen worden.¹⁸ Ähnlich polarisierend beschreibt der Psychohistoriker Lloyd De Mause den vermeintlich grauenvollen, einem Alptraum gleichenden Status des Kindes in der Vergangenheit.¹⁹ Neuere historisch-sozialgeschichtliche und archäologische Untersuchungen zum Status des Kindes in der Antike haben die genuin

-

¹² Vgl. Schmidt (1991), 12.

¹³ Barbanera (2013), 10: "In the *Metamorphoses* Ovid reshapes a narrative corpus inherited from centuries of literary tradition, with a dizzying cadence of images and meanings."

¹⁴ Möller (2016), 50: "Ovid wählt aus den vorhandenen Beständen, (de)kontextualisiert, setzt neue Akzente, erfindet und lotet das künstlerische Potential einer jeden Mythe einzeln aus."

¹⁵ Schubert (1992), 25.

¹⁶ Möller (2017): "Ovids Verwandlungssagen sind derart vielgestaltig, kreativ und grenzüberschreitend, dass sie konstant zu Neudeutungen einladen." Zum Deutungsreichtum der ovidischen Mythen in der Forschung vgl. auch Zajko (2009), 181-186.

¹⁷ Vgl. Ariès (1975), 51.

¹⁸ Ariès (1975), 92.

¹⁹ De Mause (1977), 12-111, bes. 12.

negativen Pauschalisierungen von Ariès und de Mause differenzierter zu betrachten und in gewissen Punkten zu revidieren gewusst.²⁰

In den literarischen Zeugnissen der Antike – und insbesondere in Ovids *Metamorphosen* – zeichnet sich ein Konzept von Kindheit und Jugend ab, das durchaus bestätigt, dass die Andersartigkeit des kindlichen Geistes und die sich von Erwachsenen unterscheidenden Verhaltensweisen wahrgenommen wurden. Denn auffällig viele Helden der *Metamorphosen* scheinen jüngeren Alters zu sein.

Ziel der vorliegenden Untersuchung ist es, das Motiv des Kindes bzw. Jugendlichen in Ovids *Metamorphosen* zu beleuchten und zu fragen, welche Konzepte von den Altersstadien Kindheit und Adoleszenz in den *Metamorphosen* manifest sind und wie Kindheit und Jugend in den *Metamorphosen* konstituiert und repräsentiert werden. Es sollen Verhaltensweisen von Kindern und Jugendlichen in Ovids *Metamorphosen* typologisch identifiziert werden. Was ist das Wesen der Kindheit, "außer seiner Fähigkeit, erwachsen zu werden?"²¹

Anschließend wird zunächst gefragt, welche Aussagen sich aus der Analyse und Interpretation einzelner *Metamorphosen*-Erzählungen hinsichtlich einer ovidischen Kindheitsvorstellung und Affinität zu jungen Charakteren treffen lassen.

Genereller wird dann der Frage nachgegangen, inwieweit nicht nur alterstypisches Handeln, sondern sogar Stadien der Adoleszenz, die Ariès als Erfindung der Moderne erachtet, in Ovids *Metamorphosen* bereits angelegt sind, und ob sich damit die Aktualität des Mythos als anthropologisch überzeitlich wirksame Kategorie auch hinsichtlich eines Kindheitsbildes bestätigen und als wesentliches Charakteristikum der ovidischen *Metamorphosen* ausweisen lässt.

Auf Grundlage der durch Einzeluntersuchungen generierten Analyse von konstitutiven Elementen der Kindlichkeit und Jugend wird es möglich sein, das Handeln der jungen Protagonisten in den *Metamorphosen* neu zu bewerten.

²⁰ Siehe Forschungsüberblick, bes. Rawson (2003); Dixon (2001); Wiedemann (1989); Eyben (1993); Moraw / Kieburg (2014).

²¹ Reschke-Fritzel (1980), 7.

2. TENDENZEN DER FORSCHUNG

KINDHEITSGESCHICHTLICHE FORSCHUNG IN DEN ALTERTUMSWISSENSCHAFTEN

Hans HERTER widmete sich bereits 1927 dem Motiv des Kindes und klassifizierte die Hinwendung zum Kind als spezifisches Phänomen des Hellenismus.²²

In den Altertumswissenschaften hat sich die Kindheitsforschung insbesondere seit den 1990er Jahren unter althistorisch-sozialwissenschaftlichem und kulturwissenschaftlichem Schwerpunkt als Forschungsgebiet etabliert.²³

Aus der Fülle an althistorischen Arbeiten sollen exemplarisch diejenigen vorgestellt werden, die sich in der altertumswissenschaftlichen Forschung als besonders einflussreich erwiesen haben und eine kulturwissenschaftliche Grundlage für die vorliegende Arbeit zu bieten vermögen. Neben rechtlichen, epigraphischen und ikonographischen Quellen werden in diesen Arbeiten des Öfteren auch literarische Aussagen (zumeist von Prosaautoren) zu einem Kindheitsbild der griechisch-römischen Antike zusammengetragen.

Beryl RAWSON liefert in ihrem Buch einen umfassenden Überblick über Kindheit in Rom und Italien. Sie weist nach, dass Kinder im spätrepublikanischen und frühkaiserzeitlichen römischen Italien als "in principle and often in practice, welcome and valued and visible in Roman society"²⁴ galten, und liefert damit einen wichtigen Beitrag²⁵ zur historischen Untersuchung der Entwicklung des Kindheitsbildes, indem sie in einer diachronen Betrachtung literarische Zeugnisse und Realien des ersten Jahrhunderts v. Chr. bis dritten Jahrhunderts n. Chr. anführt, um ein Kindheitsbild zu synthetisieren.

In der Auswertung ihrer Quellen erkennt Rawson eine Entwicklung zur zunehmenden Repräsentation und damit verbundenen Wertschätzung von Kindern ab der ersten Hälfte des ersten Jahrhunderts n. Chr. bis ins zweite Jahrhundert n. Chr. Rawson sieht einen Kausalzusammenhang zwischen dieser gesteigerten Anerkennung von Kindern und dem Prinzipat des Augustus, auf dessen *Ara pacis* bspw. bereits Kinder zu propagandistischen

²² Herter (1927). Besonders Herter (1988), 370: "Die innere Einstellung hat sich insofern entwickelt, als sich ein zwar nicht ganz unvorbereitetes, aber doch sehr intensiviertes Nahverhältnis zum Kinde zeigt, das man um seiner selbst willen beobachtet und bildlich wie poetisch mit Vorliebe darstellt. (…) Der Realismus der hell. Zeit mit seinem Hange zur Alltagswelt erfaßt das Kind nun endgültig in seiner körperlichen und seelischen Eigenart."

²³ Einen forschungsgeschichtlichen Überblick über die sozialgeschichtliche Kindheitsforschung der Altertumswissenschaften bieten Grubbs und Parkin (2013), 2-5 in ihrer Einführung in das 2013 erschienene *Oxford Handbook of Children and Education*, mit Verweis auf die online verfügbare Bibliographie zur antiken Kindheit des auf Kindheitsgeschichte spezialisierten Sozialhistorikers Ville Vuolanto (2015).

²⁴ Rawson (2003), 1.

²⁵ Shumka (2005); ähnlich Harlow (2005).

Zwecken repräsentiert seien und dessen auf Familie ausgerichtete Reichsideologie eine Wertschätzung des Nachwuchses impliziere. Dies ließe sich auch in den unter Augustus in die Wege geleiteten juristischen Sanktionen für Kinderlosigkeit nachweisen.²⁶

Obwohl Rawsons These der Entwicklung zu mehr Emotionalität gegenüber Kindern von einigen Forschern kritisch beurteilt wird,²⁷ versammelt sie eine Vielzahl von Quellen, die auf eine Sensibilisierung gegenüber Kindern in der augusteischen Zeit, in der auch Ovids *Metamorphosen* entstanden sind, schließen lassen.

Während Rawson insbesondere auf die politischen Implikationen der intensivierten Eltern-Kind-Beziehungen eingeht, konzentriert sich Annika BACKE-DAHMEN in ihrer sozialhistorischen Dissertation auf den anthropologischen und psychologischen Aussagewert der Quellen. Dazu wertet sie literarische, rechtliche und insbesondere archäologische Quellen der römischen Kaiserzeit aus und kommt zu dem Schluss, dass sich für das erste bis vierte Jh. n. Chr. ein differenziertes Bild von Kindern nachweisen lässt, deren von Erwachsenen divergierende Eigenschaften durchaus wahrgenommen wurden.²⁸

Die jüngst (2018) erschienene archäologische Publikation *Infancy and Earliest Childhood in the Roman World: "a fragment of time*" von Maureen CARROLL zeigt, dass das altertumswissenschaftliche Interesse am antiken Kinderbild nicht abreißt. Carrolls Monographie präsentiert archäologische Zeugnisse zu Säuglingen und sehr jungen Kindern und versucht so, Vorstellungen über Familien und Kinder in Rom durch (teils bio-)archäologische Untersuchungen zu Schwangerschaft, Geburt und Säuglingsalter und schließlich Bestattungsriten für Kinder zu komplettieren. In den archäologischen Zeugnissen des Bestattungskultes, die Carroll auch mit anderen medialen Darstellungen, besonders literarischen, abgleicht, erkennt sie eine emotionale Wertschätzung des Kindes in der Antike.

LITERATURWISSENSCHAFTLICHE STUDIEN ZUR KINDHEIT

Nicht gänzlich von diesen teils interdisziplinär vorgehenden Untersuchungen zu isolieren, aber unter der Maßgabe der Fiktionalität literarischer Texte dennoch grundsätzlich von diesem Gebiet abzusondern, sind vorwiegend literaturwissenschaftliche Studien zum Themenkomplex

7

²⁶ Dazu Czech-Schneider (2005): "Dass Kinder für den Fortbestand einer Gesellschaft eine conditio sine qua non darstellen, reflektieren zudem juristische Maßnahmen und die Einführung eines Geburtsregisters seit Augustus sowie dessen Ehegesetze."

²⁷ Etwa Czech-Schneider (2005): "Die These von einer Entwicklung zu mehr Emotionalität im Verhältnis zu Kindern im 2. Jahrhundert nach Christus ist meines Ermessens kritisch zu bewerten. Gerade die Beschäftigung mit dem Phänomen "Kindheit" zeigt die mögliche Verschiedenheit dieser Zeitspanne in synchroner und diachroner Betrachtung. Diese Historizität von "Kindheit" als Lebensphase impliziert unterschiedliche historiografische Konzeptionen."

²⁸ Backe-Dahmen (2006), 129.

der Kindheit, Jugend und Eltern-Kind-Beziehungen in der Antike. Ovid selbst betont in seinem Erstlingswerk, den *Amores*, dass ein Dichter historischer Wahrheit nicht verpflichtet sei und stellt damit ein abbildendes Verhältnis von Dichtung und Realität infrage (am. 3,12,40-41: *exit in inmensum fecunda licentia vatum*, / *obligat historica nec sua verba fide*). Dennoch muss davon ausgegangen werden, dass die Konstruktion von jungen Figuren in ihrer Eigenart vom zeitgenössischen Publikum Ovids als logisch und konzeptionell 'hinnehmbar' erachtet wurde. Deshalb kann die oben in aller Kürze gebotene Übersicht über die kulturwissenschaftliche Forschung eine Basis für die Einteilung von Attributen als kindlich bilden.

Gerade im Vergleich zu der Vielzahl an althistorischen, insbesondere sozialgeschichtlichen und kulturwissenschaftlichen Studien zum Status des Kindes in der römischen Gesellschaft ist die vorwiegend literarisch ausgerichtete Forschung zu Kinderfiguren in der Antike verhältnismäßig spärlich.

In der klassisch-philologischen Forschung hat man sich erst seit der Jahrtausendwende mit der Gestaltung und Rolle von Kindern und Jugendlichen in unterschiedlichsten Werken (überwiegend Dichtung) gründlicher beschäftigt: Annemarie Ambühl untersucht 2005 das Motiv des Kindes und jungen Helden im kallimacheischen Œuvre.²⁹ Die Distanz zu vermeintlichen Rückschlüssen von einer literarisch ausgerichteten Untersuchung auf die Sozialgeschichte macht sie programmatisch deutlich.³⁰

Der Kindlichkeit als literarisches Motiv widmet sich auch Gyburg RADKE in ihrer Publikation *Die Kindheit des Mythos.*³¹ Die für die hellenistische Dichtung typische Tendenz zur 'Verkindlichung', die dadurch zustande komme, dass der Fokus oft auf die Kindheit von Göttern und Helden gelegt werde, weist Radke an ausgewählten Beispielen nach und knüpft damit an Herters Beobachtungen an.

Mark GOLDEN befasst sich 2013 in seinem Aufsatz *Children in Latin Epic* mit Kinderfiguren in der lateinischen heroischen Epik.³² Golden sammelt überblicksartig basale Charakteristika junger Figuren (wie etwa auch terminologische Bezeichnungen) und benennt potentielle Funktionen der jungen Figuren innerhalb des Epos.³³ Der Fokus seiner Untersuchung liegt auf

²⁹ Ambühl (2005).

³⁰ Ambühl (2005), 4.

³¹ Radke (2007).

³² Golden (2013). Das *Oxford Handbook of Childhood and Education in the Classical World* setzt ansonsten eher einen historisch-sozialgeschichtlichen Fokus.

³³ Golden (2013), 251: "I will organize my discussion under four headlings: genre, sex and death, political overtones, and social change. (…) One theme will predominate: the range and variety of ways children are shown, even within this one genre, and the importance of context, literary no less than social, cultural and historical."

Ascanius aus Vergils *Aeneis* und Parthenopaeus aus Statius' *Thebais*. ³⁴ Insbesondere die Figur des Ascanius hat die Forschung in den vergangenen Jahren interessiert. ³⁵ Auch spätantike Kinderfiguren rücken in den Fokus der Forschung: So erschien 2015 eine Monographie zu *Children in Early Christian Narratives*. ³⁶

Die innerliterarischen Konzepte von Kindheit und Jugend sowie die Paradigmata, die sich aus fiktiver Literatur fassen lassen, sind, wie gesagt, weniger untersucht. Dies ist auch der Fall bei den *Metamorphosen* Ovids. Für die *Metamorphosen* Ovids – "gewissermaßen die mythographische Vulgata"³⁷ und einen der "Klassiker' der antiken Literatur – existiert bislang keine umfassende Studie zu Kinder- bzw. Jugendfiguren und Kindlichkeit. Dies ist insofern verwunderlich, als Ovid und insbesondere seine *Metamorphosen* zu einem der meistbeforschten Bereiche der Klassischen Philologie gehören: Sara MYERS prophezeit 1999 "an even greater increase in Ovidian scholarship".³⁸ Auch noch 2007 bescheinigt Ulrich SCHMITZER in einem Forschungsüberblick zu neueren Ovid-Publikationen der Ovidforschung eine ungebrochene Blüte.³⁹

Die Anzahl der Publikationen zu dem Dichter und insbesondere zu seinem Hauptwerk, den *Metamorphosen*, ist schier unüberblickbar.⁴⁰ Dementsprechend vielbehandelt sind auch einzelne – bisweilen sehr populäre – Mythen, die für diese Untersuchung relevant sind, z. B. Phaethon, Daedalus und Icarus und Narziss. Verschiedene Publikationen zu Ovid tangieren zwar das Thema der Kinder- und Jugendfiguren, jedoch wurde der Aspekt der Kindlichkeit bislang meistens nicht oder allenfalls am Rande behandelt. So werden viele der als jung zu definierenden Charaktere immer wieder in Einführungen und Überblickswerken⁴¹ thematisiert, ohne dass – entsprechend der Zielsetzung eines Überblicks – detailliertere Analysen der kindlichen Wesensart vorliegen.

Bislang hat also keine ausführliche Untersuchung Kinder und Jugendliche in ihrer alterstypischen Eigenart in den Fokus gerückt, sodass der Forschungsüberblick

³⁴ Zu den Heldenknaben bereits ein Kapitel bei Schetter (1960). Es ist überraschend, dass auf die grundlegenden Überlegungen, die Schetter angestellt hat, in der Forschung kaum weiter eingegangen wird; einen sehr prouktiven Zugang, der jedoch für meine Frage nicht weiterführt, bietet Ambühl (2005).

³⁵ Rogerson (2005); Petrini (1997). Petrini befasst sich mit jungen Figuren in der *Aeneis* generell.

³⁶ Betsworth (2015).

³⁷ Janka (2017), 140, Fn. 6.

³⁸ Myers (1999), 201.

³⁹ Schmitzer (2007).

⁴⁰ Eine umfassende Bibliographie zu Ovids *Metamorphosen* bietet Hofmann (1981), die Forschungsliteratur bis 1979 erfasst und an die Holzberg (2016) anknüpft.

⁴¹ Während Galinsky (1975) besonders auf das Schicksal des jungen Narziss eingeht, verorten Holzberg (2007) und Fantham (2004) die meisten der jungen Figuren allgemein im Kontext der *Metamorphosen*.

dementsprechend nur grobe Strömungen⁴² der *Metamorphosen*-Forschung darstellen kann, die für die Studie der Kinder- und Jugendfiguren relevant sind und die vorliegende Arbeit im wissenschaftlichen Diskurs verorten.

Neben den literaturwissenschaftlichen motivgeschichtlichen Arbeiten bieten insbesondere antike Mythen, darunter auch oft in der Ausgestaltung der ovidischen Metamorphosen, Anlass zur psychologischen Ausdeutung. Sigmund Freuds psychoanalytische Theorien haben auch die Beschäftigung mit bestimmten Mythologemen aus der griechisch-römischen Antike unter psychoanalytischem Schwerpunkt angeregt und nachhaltig beeinflusst. 43 Psychoanalytische Interpretationen der Metamorphosen bzw. einzelner Erzählungen florieren – insbesondere für den Mythos von Narziss - seit den 2000er Jahren. 44 Mit diesen Untersuchungen ist ein Schwerpunkt benannt, der die Ovid-Forschung in den letzten Jahrzehnten prägt, und der auch Relevanz für die vorliegende Untersuchung hat, da sich das kindliche Wesen der Charaktere besonders in ihrer spezifischen psychologischen Konstitution fassen lässt. Dass dabei die philologische Texterschließung gegenüber einer eher assoziativen psychologischen Analyse generell tendenziell in den Hintergrund rückt, lässt sich auch für die dezidiert auf die Metamorphosen ausgerichtete Forschung beobachten, zumal beispielsweise der Freudsche Begriff des ,Narzissmus' mit dem eigentlichen Mythos Ovids nur noch entfernt zu tun hat. 45 Diese Fehlstelle kennzeichnet auch die psychologischen Veröffentlichungen Michael WENZELs zu den Metamorphosen Ovids. 46 Die Publikation Das göttliche Kind/Mädchen in mythologischer und psychologischer Beleuchtung von Carl G. JUNG und Karl KERÉNYI aus den Jahren 1940/41⁴⁷ ebenso wie Ewald RUMPFs 1985 veröffentlichte Eltern-Kind-Beziehungen in der griechischen Mythologie führen zumeist rein psychoanalytische Ansätze vor, sodass auch hier eine primär philologisch-wissenschaftliche Beschäftigung mit dem griechischen oder lateinischen Text zu kurz kommt. Textnäher verfährt Ernst A. SCHMIDTs Ovids poetische Menschenwelt, der Ovid nicht nur ein psychologisches, sondern ein geradezu anthropologisches Interesse am individuellen Menschen zuschreibt.⁴⁸

⁴² Holzberg (2016), 119-139, bietet ebenfalls die Möglichkeit zur systematischen Erschließung der *Metamorphosen* sowie ein anschließendes Stichwortverzeichnis.

⁴³ Zajko/O'Gorman (2013).

⁴⁴ Z. B. Onorato (2004), Janan (2007), Most (2007), Tomkins (2011), Coulson (2013), Engels (2013).

⁴⁵ vgl. Vogt-Spira (2002), 27 sowie de Riedmatten (2009), 56.

⁴⁶ Wenzel (1996), Wenzel (1998).

⁴⁷ Jung / Kerényi (1940)

⁴⁸ Schmidt (1991), 12-19. Schmidt beginnt seine Publikation mit der These "Das Thema der ovidischen *Metamorphosen* ist der Mensch" (12).

Eine poetologische Annäherung an kindliche Charaktere und eine Interpretation von Kindlichkeit als poetologische Metapher bietet Llewelyn Morgan in seinem Aufsatz *Child's Play*. 49 Morgan weist in einem Aufsatz den "schoolboy humour" Ovids, der der "manly gravity of epic"50 diametral gegenüber stehe, als charakteristisch für dessen poetisches Schaffen aus und attestiert Ovid den Gebrauch von "schoolboy pyrotechnics". 51 "In his composition of the *Metamorphoses*, then, Ovid is consistently seen by his critics as pandering to puerile instincts, his own and his readers"", konstatiert Morgan. 52 Er deutet an, dass sich in den widerspenstigen Kinderfiguren der *Metamorphosen*, v. a. Apoll, Phaethon 53 und Icarus 54, das Konzept der "puerile poetics"55 spiegele. Morgan sieht in der metaliterarischen 66 Poetik der Kindlichkeit von Ovids *Metamorphosen* vor allem eine Konterkarierung des epischen Systems, indem Formen der Maskulinität des Epos durch Ovid unterlaufen werden. 57

Thematisch implizieren die Mythen, in denen Kinder- und Jugendfiguren behandelt werden, oft Aussagen über Geschlechtlichkeit sowie Liebe und Sexualität, da sich diese als distinktives Merkmal des Erwachsenenseins bestimmen lassen. Gerade Pubertätserfahrungen, die viele der besprochenen Charaktere durchlaufen, thematisieren Geschlechtlichkeit in ihrer alterstypischen Ausprägung. Betty Rose NAGLE setzt sich in ihren Publikationen⁵⁸ häufig mit dem Themenfeld Liebe und Sexualität auseinander.⁵⁹ Insbesondere unter gendertheoretischen Fragestellungen wurden die *Metamorphosen* zunehmend erschlossen. Maßgebliche Untersuchungen haben besonders Amy RICHLIN⁶⁰, Alison M. KEITH⁶¹, Alison SHARROCK⁶² und Patricia B. SALZMANN-MITCHELL⁶³ vorgelegt.

Da auch mit der Pubertät einhergehende körperliche Veränderungen in den Mythen der Metamorphosen geschildert werden, erweisen sich Untersuchungen zum Aspekt der

⁴⁹ Zur Kindlichkeit als poetologische Metapher bei Ovid vgl. Morgan (2003).

⁵⁰ Morgan (2003), 69: "Epic's proper mode of speech was masculine: grave, serious, self-important. But the mode Ovid deploys is typically its polar opposite: flippant, playful, and given to puerile sexual humour."

⁵¹ Morgan (2003), 72.

⁵² Morgan (2003), 72.

⁵³ Morgan (2003), 75-77 wertet die Figur des Phaethon als Versuch, (poetologisch) Macht zu ergreifen.

⁵⁴ Einen Ausblick auf andere Figuren siehe Morgan (2003), 89.

⁵⁵ Morgan (2003), 74: "Ovid's puerile poetics are encoded in the plot of *Metamorphoses*".

⁵⁶ Morgan (2003), 74: "investigation of childish metaliterary imagery in that poem".

⁵⁷ Morgan (2003), 68.

⁵⁸ Nagle (1983), Nagle (1984); Nagle (1988a); Nagle (1988b).

⁵⁹ Ebenso Anderson (1995); Raval (1998); Müller (1998); Sharrock (2002a); Sharrock (2002b); Sharrock (2002c); Ormand (2005); Rimell (2006); Keith (2009); Schmitz (2013).

⁶⁰ Besonders Richlin (1992).

⁶¹ Keith (1999), Keith (2009).

⁶² Sharrock (2002a); Sharrock (2002b); Sharrock (2002c).

⁶³ Salzman-Mitchell (2005a); Salzman-Mitchell (2005b).

Körperlichkeit⁶⁴ als relevant für die Analyse der Einzelmythen. Ebenso sind Studien zur Androgynie und damit einer besonderen Form geschlechtlicher Identität als Ausdruck sexueller Indifferenz in die Untersuchung miteinzubeziehen.⁶⁵ Keine der genannten Publikationen widmet sich jedoch einer kinds- oder jugendspezifischen Ausprägung des von mir zu behandelnden Phänomens.

Auch bezogen auf Verwandtschaftsbeziehungen sind Kinder nicht in den Fokus der Forschung geraten. Zwar gibt es einzelne Aufsätze zu Familienkonzeptionen in den *Metamorphosen*,⁶⁶ aber auch hier liegt das Hauptaugenmerk der Studien meist auf der Mutter, deren Rolle in der Familie und dem daraus resultierenden weiblichen Rollenkonflikt, sodass die Figur des Kindes selbst, wenn überhaupt, nur nebensächlich Erwähnung findet. ⁶⁷

Donald Lateiners Untersuchung ausgewählter Mutter-Gestalten in den *Metamorphosen*⁶⁸ sensibilisiert den Leser zwar für die Wahrnehmung einer etwaigen Interaktion zwischen Mutter und Kind, deutet aber das Thema der Konflikte zwischen einem Elternteil und Kindern nur an.⁶⁹ Von einer interdisziplinären Rezeptionsperspektive aus weisen Markus Janka und Michael Stierstorfer in einem Aufsatz⁷⁰ in dem von ihnen herausgegebenen Sammelband *Verjüngte Antike* auf die ovidischen *Metamorphosen* als Ausgangspunkt für die Konzeption von Familienkonstellationen in postmoderner Kinder- und Jugendliteratur hin und thematisieren die Mythen von Phaethon, Perseus, Theseus und Hercules. Laut Janka und Stierstorfer dienen Ovids *Metamorphosen* als "Fundus für variantenreiche Familienkonstellationen, die von fragmentierten Familienverhältnissen (...) bis zu patchworkähnlichen Familien (...) reichen".⁷¹ Der Stellenwert der *Metamorphosen* für die Genese von Eltern-Kind-Konstellationen wird hier also benannt, aber im Rahmen der rezeptionsästhetischen Perspektivierung des Sammelbandes nicht näher ausgeführt.

⁶⁴ Murray (1998); Enterline (2000); Williams (1999).

⁶⁵ Viarre (1985); Aurnhammer (1986); Lateiner (2009).

⁶⁶ Lateiner (2006); Curley (1997); Vial (2012). Unter dem Schwerpunkt familiärer *pietas*-Konzepte und sozialer Vater-Tochter-Bindung Prince (2011).

⁶⁷ Stein (2004); Keith (2000), bes. Kap. 3-4; Fantham (2004), 61-73: The Lives of Women; Rimell (2006); Salzman-Mitchell (2005). Ähnliche Untersuchungen zum literarischen Mutterbild in anderen literarischen Werken z. B. Augoustakis (2010).

⁶⁸ Lateiner (2006), 193: "Indeed, nearly every book of the *Metamorphoses* has a mother spotlit for anxiety, devotion, pride, or cruelty, or all the above."

⁶⁹ Lateiner (2006),, 197: "In the Ovidian epic, replete with family feuding, miscellaneous other mothers also face dire parental problems."

⁷⁰ Janka / Stierstorfer (2017).

⁷¹ Janka / Stierstorfer (2017), 160.

Während also die Mutterrolle eine gewisse Aufmerksamkeit in der Forschung erfahren hat, wurde das Verhältnis des Kindes zu seinem Vater, wie bspw. bei Sol und Phaethon und Daedalus und Icarus, bislang hinsichtlich der Eltern-Kind-Beziehung kaum analysiert.

Auch makromotivisch erweist sich das Thema "Kindheit" in den *Metamorphosen* als blinder Fleck in der Forschung. Während das hohe Alter zumindest durch Aufsätze von Judith DE LUCE und Anastasios D. NIKOPOULOS⁷² erfasst worden ist, existieren für das junge Alter vergleichbare Studien nicht.

Es ist also festzustellen, dass eine umfassende Studie zu Kinder- bzw. Jugendfiguren im ovidischen Œuvre bislang nicht existiert: Kein Mythos der in den folgenden Einzelkapiteln besprochenen ist dezidiert unter dem Aspekt der Kindlichkeit des Hauptakteurs analysiert worden.

Ziel der Untersuchung soll es deshalb sein, den Status von Kindheit und Jugend und die sich daraus ergebende Beziehung der Figuren zur Umwelt sowie zu Elternfiguren in Ovids *Metamorphosen* zu analysieren, und nachzuzeichnen, wie Kindheit, Kindlichkeit und Jugend bei Ovid konstituiert und repräsentiert werden.

Die jeweiligen Publikationen zu den Einzelmythen, wie etwa Narcissus und Salmacis und Hermaphroditus, deren Schwerpunktsetzungen sich auch für die Analyse kindlicher bzw. adoleszenter Verhaltensschemata als relevant erweisen können, sind in den einzelnen Kapiteln aufgrund ihrer spezifischen Schwerpunktsetzung behandelt.

⁷² Vgl. de Luce (1989); Nikopoulos (2003).

3. TEXTAUSWAHL FÜR DIE DEFINITION UND ANALYSE VON KINDER- UND JUGENDFIGUREN

Da bei den Kategorien 'Kindheit' und 'Jugend' in der Antike keine direkte Altersspanne als konstitutiv für die Zugehörigkeit zu einem Stadium erachtet werden kann, geht die Untersuchung von folgenden (Arbeits-)Definitionen aus: Unter 'Kindheit' wird der Zeitraum von der Geburt bis zur geschlechtlichen Entwicklung (Pubertät) verstanden, unter 'Jugend' – in Anlehnung an den einschlägigen Artikel in der *Realenzyklopädie für Antike und Christentum* – "heute wie in der Antike die Altersstufe zwischen dem physischen Erwachsensein, d.h. dem Eintreten der Pubertät, u. dem 'wirklichen', d. h. gesellschaftlichen u. psychischen, Erwachsensein."⁷³

SCHRITT I: REKONSTRUKTION DER ANTIKEN VORSTELLUNG VON KINDHEIT UND JUGEND

Dass jedoch die Wahrnehmung von Kindern eine anthropologische Konstante betrachtet werden kann, scheint wenig überraschend: Nicht nur die sozialgeschichtliche althistorische Forschung hat nachgewiesen, dass das junge Altersstadium in der antiken Mentalität als Lebensstadium fest verankert ist. Der Fund spezifischer Kinderspielzeuge und Spielutensilien belegt, dass diese in der Antike geläufig waren⁷⁴ und in der Beschäftigung der Kinder Rücksicht auf die Eigenart des kindlichen Gemüts genommen zu werden schien. Antike Konzepte von Kindheit und Jugend lassen sich auch in literarischen Werken fassen. Auch wenn die literarischen Zeugnisse in bestimmte Gattungskonventionen eingepasst sind und dementsprechend die sozialgeschichtliche Wirklichkeit keineswegs automatisch realitätsgetreu abbilden,⁷⁵ kann es gelingen, aus diesen literarischen Belegen eine, wenn auch nicht normative, Vorstellung von Kindheit und Jugend in der Antike zu rekonstruieren, die vom zeitgenössischen Publikum zumindest als plausibel erachtet wurde. Dementsprechend lassen sich – unter Rückgriff auf die einschlägigen Artikel von Eyben, Mühlbauer und Kleijwegt/Amedick⁷⁶ –

⁷³ Eyben (2001), 389.

⁷⁴ Vgl. Kleijwegt / Amedick (2004), 887f.

⁷⁵ Zu dieser Problematik auch Ambühl (2005), 4 sowie Kleijwegt / Amedick (2004), 869: "Generalisierende Rückschlüsse von Äußerungen in Dichtung und Kunstprosa auf mutmaßlich herrschende gesellschaftliche oder anthropologische Anschauungen bleiben freilich problematisch und ein Blick ins Innere antiker Familien von der Überlieferung her verwehrt. (...) Aussagen in den antiken Dramen (...) wurden aber dennoch, wie fiktional und situationsabhängig auch immer, offenbar als auch für das Publikum hinnehmbar gedacht."

⁷⁶ Eyben (1972), Eyben (1973), Eyben (2001), Mühlbauer (1976), Kleijwegt/Amedick (2004); vgl. auch im Folgenden die dazu gehörigen Einzelnachweise.

konstitutive Komponenten beobachten, die in der Antike ein Bild von Kindheit und Jugend determinieren.

Basis für eine Klassifikation als ,jung' bilden als terminologische und numerische Komponente Lebensaltervorstellungen, die ein Konzept von nach Jahren eingeteilten Altersstufen entwerfen. Einige repräsentative Modelle von Einteilungen der Lebensalter präsentiert Eyben:⁷⁷ Als griechisches Modell ist Solons Hebdomadenlehre ein prominentes Beispiel für die Einteilung des Menschenlebens in zehn Abschnitte zu je sieben Jahren. 78 Während die griechische Terminologie den Begriff παῖς, ursprünglich ,klein, unbedeutend', zur Beschreibung diverser Gruppierungen – von Knaben über Sklaven beider Geschlechter sowie Mädchen in heiratsfähigem Alter⁷⁹ – nutzt, ist der Begriff *puer* im Lateinischen unzweifelhaft männlich konnotiert sowie zumeist eindeutiger der frühen Lebensphase zuzuordnen. Römische Klassifikationsversuche von Lebensaltern sind bei mehreren Autoren zu finden: Varro teilt das menschliche Leben in fünf Abschnitte von fünfzehn Jahren, und schafft dadurch eine Anpassung auf römische Lebensverhältnisse. 80 Nach einer Aufteilung des Gellius, die auf Servius Tullius⁸¹ zurückgehen soll, gelten Personen bis zum Alter von 17 Jahren als *pueri*, als iuniores bis 46 Jahre und dann gehöre man den seniores an. 82 Ciceros Einteilung hingegen ist je nach Werk dreigeteilt in pueritia (puer) - adulescentia (adulescens) - senectus oder viergeteilt in puer – adulescens/iuvenis – natu grandior/constans aetas – senectus. Dabei hat jede Altersstufe ihren spezifischen Charakter: Cic. Cato 33: suaque cuique parti aetatis tempestivitas est data, ut et infirmitas puerorum et ferocitas iuvenum et gravitas iam constantis aetatis et senectutis maturitas naturale quiddam habeat, quod suo tempore percipi debeat. Horaz (ars poetica, 156-178) gliedert die Lebensalter in die vier Abschnitte des puer, des inberbus iuvenis, der aetas virilis und des senex. Ovid selbst präsentiert im fünfzehnten Buch seiner Metamophosen durch die Stimme des Pythagoras eine Lebensaltervorstellung. Auch er gliedert das Leben in vier Stadien: von puer/infans über iuvenis/iuventa über medium tempus bis zu senecta.

⁷⁷ Eyben (1973), 153-163 gibt einen tabellarischen Überblick über die Einteilung der Lebensalter bei verschiedenen Autoren.

⁷⁸ vgl. frg. 27 West². Diese Zeitspannen übernimmt auch später Isidor von Sevilla (6 Jh. n. Chr.). Er nennt das Alter bis zu 7 Jahren *infantia*, bis zu 14 Jahren *pueritia*, bis 28 *adolescentia*, vgl. Eyben (1973), 177.

⁷⁹ Zur griechischen Terminologie von παῖς vgl. Kleijwegt/Amedick (2004), 866.

⁸⁰ Eyben (1973), 175.

⁸¹ Maurin (1975), 222; Eyben (1973), 169f.

⁸² Gellius, 10,28: pueros esse existimasse qui minores essent annis septemdecim, atque inde ab anno septimo decimo, quo idoneos iam esse rei publicae arbitraretur, milites scripsisse, eosque ad annum quadragesimum sextum iuniores, supraque eum annum seniores appellasse. Eam rem propterea notavi, ut discrimina, quae fuerint iudicio moribusque maiorum pueritiae, iuventae, senectae, ex ista censione Servi Tulli, prudentissimi regis, noscerentur.

Zwar gibt es kein einheitliches Modell und so unterscheiden sich die Einteilungen durch ihre Terminologie und zeitliche Abgrenzung voneinander, jedoch lassen sich aus dem antiken Systematisierungsbestreben zwei Konstanten erkennen, die für die Festlegung eines Untersuchungscorpus der *Metamorphosen* bedeutsam sind: Ablesen aus den verschiedenen Lebensalter-Theorien lässt sich, dass der erste Abschnitt fast immer als *pueritia* bezeichnet wird bzw. der Terminus *puer* immer auf die im heutigen Sinne kindliche Phase eines Protagonisten schließen lässt. Dabei schließt die *pueritia* die ersten fünfzehn Lebensjahre, mindestens jedoch den Zeitraum zwischen dem siebten und fünfzehnten Lebensjahr ein. ⁸³ Das Adjektiv *puerilis* meint demnach in der Art und dem Aussehen einem Kind – auch im heutigen Sinne – entsprechend.

Klassifikationsgrundlage für die zeitliche Abgrenzung der Lebensalter und die damit verbundenen Schematisierungen bilden bei den einzelnen Zeugnissen verschiedene als spezifisch für eine bestimmte Phase erachtete Eigenheiten, besonders die physiologische, die verstandesgemäße und die psychologische Entwicklung sowie die staatsrechtliche Stellung des römischen Bürgers.⁸⁴

Es ist im Hinblick auf die Spezifika einzelner Lebensabschnitte vielleicht heikel, zwischen einerseits terminologischer und entwicklungspsychologischer Hypothesenbildung und andererseits gesundem Menschenverstand und Lebenserfahrung zu unterscheiden und so belastbare Aussagen über Eigenheiten von jungen Menschen zu gewinnen. Dennoch lässt sich feststellen, dass – unabhängig von der Aussageabsicht der jeweiligen Quelle – bestimmte Eigenschaften als einem bestimmten Lebensstadium zugehörig assoziiert werden.

Die frühen Lebensstadien zeichnen sich dabei insbesondere durch eine physiologische Unzulänglichkeit und Hilflosigkeit aus: In der *infantia* gilt der kleine Mensch als körperlich hilflos. Die Phase dauert bis zum siebten Lebensjahr, bis die Milchzähne ausfallen – so Solon in seiner Elegie über die Lebensalter (frg. D. 19, 1-2): Παῖς μὲν ἄνηβος ἐων ἔτι νήπιος ἕρκος ὀδόντων / φύσας ἐκβάλλει πρῶτον ἐν ἔπτ' ἔτεσιν (ebenso Sen. Ben. 4,3,4; Epist. 12,3; Gell. 3,10,12). Die *pueritia* gilt als das Stadium, in dem die Geschlechtsreife noch nicht eingetreten ist (z. B. Varro ap. Cens.: 14,2: *pueros dictos, quod sint puri, id est inpubes*⁸⁵).

Auch im Hinblick auf die "verstandesmäßige Entwicklung"⁸⁶ wird die *infantia* als Zeit der psychischen Hilflosigkeit begriffen, insbesondere deshalb, weil die Sprache als

16

⁸³ Eyben (1973), 171; vgl. auch Shumka (2005): "Culturally constructed stages of childhood (those defined by the state) were naturally more precise."

⁸⁴ Kategorisierungen nach Eyben (1973), 179-183.

⁸⁵ Müßig, darauf hinzuweisen, dass Varros etymologische Herleitung an dieser Stelle nicht korrekt ist.

⁸⁶ Eyben (1973), 180f., auch zu den in diesem Abschnitt benannten Quellen.

Kommunikationsmittel noch nicht adäquat eingesetzt werden kann (z. B. Varro, L. 6,52). Das Ausdrucksvermögen entstehe laut Macrobius (Somn. Scip. 1,6,70) im siebten Lebensjahr und kennzeichne so die *pueritia*. Ab dem vierzehnten Lebensjahr und somit zu Beginn der *adulescentia* beginne die Entwicklung des logischen Denkens (Plut. Plac. Phil. 5,24,1-2), bis in der *iuventus* schließlich die volle Entfaltung der Verstandeskräfte eintrete, so z. B. Lucr. 3, 449-50: *inde ubi robustis adolevit viribus aetas, / consilium quoque maius et auctior est animi vis.*⁸⁷ In der römischen Literatur begegnen das Kind als literarisches Motiv und spezifische kindliche Attribute wie Abhängigkeit zu den Eltern und eine alterstypische Unwissenheit zunächst bei Catull (61,209-20) und Lucrez (3,894-7). Quintilian legt in seiner *Institutio oratoria* (1,1,36) eine gewisse Kenntnis der kindlichen Entwicklung offen, wenn er anmahnt, die Natur des Kindes genau zu betrachten und dessen Gedächtnis durch Übungen zu trainieren.⁸⁸ Wenngleich Eigenarten des kindlichen Geistes also bekannt sind, so wird immer wieder insbesondere der defizitäre Zustand des Kindes als zu überwindendes Stadium herausgestellt.⁸⁹ Auszunehmen hiervon ist das idealisierte Motiv des *puer senex*, das speziell in stoischer und epikureischer Philosophie vorkommt.

Zwar wurde die Phase der Pubertät insbesondere im Hinblick auf eine psychische Veränderung in der Antike nicht als eigenständiges Lebensalter wahrgenommen, doch existiert ein Bewusstsein für diese Phase, wie z. B. die geläufigen Begrifflichkeiten *pubertas, pubescere* und *aetas adulescentuli* suggerieren. Insbesondere die geschlechtliche Entwicklung in der Pubertät und die damit verbundenen körperlichen Symptome stehen bei der Klassifikation des Altersstadiums im Vordergrund, das jedoch nicht bei jedem zum gleichen Zeitpunkt einsetze.

⁻

⁸⁷ Bis dahin wird, insbesondere bei Lucrez, das Kind oft als Beispiel für Dummheit und somit Negativexemplum für den Schüler herangezogen. Grundlage für die Beurteilung der psychologischen Entwicklung liefern neben Arist. Rhet. 2,1338b die oben erwähnten Autoren Cicero (im Cato maior 10,33: Cursus est certus aetatis et una via naturaea eaque simplex suaque cuique parti aetatis tempestivitas est data, ut et infirmitas puerorum et ferocitas iuvenum et gravitas iam constantis aetatis et senectutis maturitas naturale quiddam habeat, quod suo tempore percipi debeat.) sowie Horaz (in der Ars poetica 158-165: Reddere qui uoces iam scit puer et pede certo / signat humum, gestit paribus conludere et iram / colligit ac ponit temere et mutatur in horas. / inberbus iuuenis tandem custode remoto /gaudet equis canibusque et aprici gramine Campi, / cereus in uitium flecti, monitoribus asper, / utilium tardus prouisor, prodigus aeris, / sublimis cupidusque et amata relinquere pernix.)

⁸⁸ Vgl. Mühlbauer (1976), 828.

⁸⁹ Mühlbauer (1976), 828: "Auch wird die besondere Eigenart des Kindes, seine für den Menschen als solchen höchst bedeutsame Existenzform, noch nicht erkannt. Kind-Sein ist für die Antike ein defizienter Modus des Menschseins, der möglichst rasch zu überwinden ist."

⁹⁰ Vgl. Eyben (1973), 166.

⁹¹ Vgl. OLD II 1663 s.v. pubertas: 1 The age or condition of physical maturity, puberty; virility (Belege bei Cels., Plin., Quint., Tac., Suet. Val. Max.) b the physical signs of puberty (Belege bei Cic. und Plin.) und OLD II 1663 s.v. pubescere: 1 To reach physical maturity, grow to manhood (Belege bei Cicero, Vergil, Livius, Stat. Sil., Apul.) (Cicero Off. 1,118), Verg. Aen. 3,491 b to grow hair on the body at puberty imperat aetas... impubem molli pubescere veste et ... mollem malis demittere barbam Lucr. 5,673 (weiteres bei Val. Fl., Plin. und Sil.).

⁹² Vgl. Eyben (1972), 683-695 ("Physiological change during adolescence") zu den körperlichen Änderungen. ⁹³ Eyben (1972), 696.

Laut Seneca entwickele sich in diesem Stadium auch das logische Denkvermögen⁹⁴ und der Intellekt: aus dem *infans irrationalis* werde der *pubes rationalis* (Sen. ep. 118,14). Das Jugendalter wird bspw. durch Aristoteles (rhet. 2, 1388b-1389) und römische Autoren mit zahlreichen spezifischen psychischen Eigenschaften⁹⁵ assoziiert, die von Unbesonnenheit (Tac. ann. 16,30,2) über Unbedachtsamkeit⁹⁶ bis zu einer besonders hitzigen Leidenschaft⁹⁷ reichen.

Auch wenn die Terminologie in der Antike weniger trennscharf als heutzutage verwendet wird und Systematisierungen sich einer einheitlichen Ordnung entziehen, so wird aus den literarischen Zeugnissen deutlich, dass bestimmte Eigenschaften und Verhaltensweisen als kindlich bzw. jugendlich konnotiert sind. Spezifika von Kindheit und Pubertät sind bereits in der Wahrnehmung der Antike fest verankert und haben somit als überzeitliches Phänomen zu gelten. Eyben fasst es wie folgt: "Physiologically the nature of adolescence is undoubtedly the same among all peoples, at all times. (...) In view of the stability of man's physiological constitution through the centuries, it is not surprising that nearly all the characteristics ascribed by our own age to adolescence were already known to the ancients."98 Dabei liefern theoretische Erörterungen zwar keine allgemeingültige Definition oder gar verbindliche Aussagen zur Angehörigkeit eines bestimmten Alters zu einer Kategorie eines Lebensabschnitts. Dennoch lassen sich aus den Schematisierungsversuchen verschiedener Autoren und einzelnen Charakteristika junger Charaktere Eindrücke über ein Bild des Kindes bzw. Jugendlichen in der Antike gewinnen, das Ovids Referenzsystem trotz des fiktiven Literaturcharakters der Metamorphosen nicht grob unähnlich sein kann, da die durch Ovid vermittelten Vorstellungen für seine Leser als logisch hinnehmbar gedacht werden müssen.⁹⁹

SCHRITT II: VERKNÜPFUNG MIT OVIDS METAMORPHOSEN

Auch Ovid selbst zeigt nicht nur in den *Metamorphosen*, sondern auch in seinen anderen Werken ein Bewusstsein für die verschiedenen Lebensphasen, bspw. in Ov. pont. 4,12,20:

_

⁹⁴ Eyben (2001), 396-7: "Mit der Pubertät ist der Mensch zum abstrakten Denken fähig (…), erreicht er das Alter der Vernunft (Plat. Conv. 181D: mit dem Bartwuchs kommt auch der Verstand)".

⁹⁵ Eyben (2001), 412-413.

⁹⁶ Cic. Phil. 5,47: adulescentiae temeritas; Cato 20: temeritas est... florentis aetatis, prudentia senescentis.

⁹⁷ Cic. Cato 45: fervor aetatis; Tac. Agr. 37,6: iuvenilis ardor; Cic. Cato 33: ferocitas iuvenum (...), Cic. Cael. 25: incontinentia intemperantiaque; Cic. Cael. 28: voluptates, ebd. 25: libido ... iuventutis; ebd. 28: adulescentiae cupiditates; Hor. ars 165: cupidus). Diese Charakteristika der Jugend führt Eyben (2001), 412-413, auf.

⁹⁸ Eyben (1972), 677. Ähnlich Eyben (1972), 695: "On the question of an absolute date for the onset of puberty there was general agreement. We have already seen that the several phenomena of adolescence, such as the first semen, physical growth, the breaking of the voice, secondary hair, were all situated in the fourteenth year of life. It is therefore quite normal that puberty in its entirety was also linked to this age (…)".

⁹⁹ Vgl. Kleijwegt/Amedick (2004), 868.

paene mihi puero cognite paene puer oder in den Heroides, wenn Hermione über ihre durch die permanente Abwesenheit ihrer Eltern verursachte Einsamkeit in ihrer Kindheit spricht (her. 8,89-94: parva mea sine matre fui (...) / non tibi blanditias primis, mea mater, in annis / incerto dictas ore puella tuli. / non ego captavi brevibus tua colla lacertis, / nec gremio sedi sarcina grata tuo).

Bei der Definition, Analyse und Interpretation der Darstellung von Kindern und Jugendlichen in Ovids *Metamorphosen* wird so zunächst auf die (textimmanenten) Informationen zurückgegriffen, die Ovid selbst bietet, um Figuren als "jung" zu konstruieren.

Folgende vier Kriterien werden zur Bestimmung des ANALYSECORPUS angelegt, die sich dahingehend hierarchisieren lassen, dass sich die ersten beiden als notwendig, die weiteren als jeweils optional für die Selektion der Figuren erweisen:

1. ES HANDELT SICH UM EINEN MÄNNLICHEN PROTAGONISTEN, DER TERMINOLOGISCH ALS PUER KLASSIFIZIERT WIRD

Die Terminologie bzw. Lexik, mit der eine Figur in den *Metamorphosen* beschrieben wird, liefert ein erstes Indiz für das junge Alter der Figur. Für männliche junge Figuren sind – auch außerhalb der *Metamorphosen* – die Begriffe *puer* und *iuvenis* geläufig. ¹⁰⁰ Wenngleich dieser terminologische Befund allein nicht konstituierend für die Definition einer kindlichen / jugendlichen Figur sein kann, so ist er doch notwendiges Auswahlkriterium für die Figur in den Rahmen der Untersuchung, insofern zwar nicht dezidiert auf ein bestimmtes Altersstadium der Kindheit oder Jugend verwiesen wird, jedoch die Terminologie die Figur im logischen Zusammenhang eines JUNGEN Lebensalters verortet.

Der Abgleich mit anderen literarischen Bezeugungen macht deutlich, dass *puer* der Terminus ist, mit dem am ehesten autonom operiert werden kann, da dieses Stadium immer auf ein junges Alter (oder zumindest ein Verhalten, das diesem Altersstadium entspricht) verweist. So kann festgehalten werden, dass die Bezeichnung *puer* definitiv ein junges Alter suggeriert oder die Figur zumindest als jung stilisiert wird. Der Mangel an Virilität bildet dabei das wesentliche Charakteristikum der Figur. Die Ovid-Konkordanz zählt unter den Stichwörtern *puer* bzw. *puerilis* einige in den *Metamorphosen* präsente Figuren auf: zunächst Kleinkinder (die in der Handlung meist nicht weiter eine Rolle spielen), des Weiteren die Götter Amor und Bacchus, und schließlich einige Charaktere, denen meist sogar mehrfach der Begriff *puer* zugewiesen

19

¹⁰⁰ Wobei dieselbe Person in den *Metamorphosen* zugleich als *puer* und als *iuvenis* bezeichnet werden kann, ohne dass sich daraus ein logischer Widerspruch ergibt. Dies zeigt, wie terminologisch unpräzise die Klassifikation ist.

wird, sodass die rein quantititative Häufigkeit des Begriffs *puer*, der an diesen bestimmten Stellen signifikant häufiger auftritt als anderswo in den *Metamorphosen*, in Verbindung mit den jeweiligen Charakteren augenfällig ist und folgende Charaktere in ihrer *pueritia* exponiert: Phaethon, Arcas, Narziss, Hermaphroditus, Icarus, Perdix, Iphis, Cyparissus, Hyacinthus, Adonis und Hippomenes.

Die terminologische Klassifikation der Figuren als *puer* bildet daher ein notwendiges, aber nicht hinreichendes Kriterium dafür, dass die Gestalt als jung charakterisiert wird und so in das Analysekorpus einzubeziehen ist.

Eine Ausnahme unter den männlichen Protagonisten in der vorliegenden Untersuchung bildet die junge Iphis im neunten Buch der *Metamorphosen*, die zwar eigentlich weiblich ist, aber von ihrem Umfeld als Mann inszeniert und dementsprechend auch als ein solcher wahrgenommen wird.

Zwei Gruppierungen von jungen Figuren werden aus der Studie ausgenommen: Dies sind einerseits die weiblichen Figuren, andererseits die Säuglinge und Kleinkinder. Die weiblichen Figuren werden meist als *puellae* oder *virgines* bezeichnet. Wenngleich *puella* etymologisch denselben Ursprung wie *puer* hat, sind jene Begriffe, die eine Akteurin bezeichnen, nicht so präzise einem spezifischeren Altersstadium zuzuordnen wie etwa der Begriff des *puer* und dadurch sind die weiblichen Charaktere weniger eindeutig als tatsächlich kindlich zu fassen. In die Betrachtungen einbezogen werden weibliche Charaktere lediglich dort, wo sie männlichen Protagonisten ähnliche Verhaltensweisen erkennen lassen, die den Eindruck von Kindlichkeit vermitteln.¹⁰¹

2. DIE FIGUR TRITT AKTIV HANDELND AUF

Das zweite notwendige Kriterium für die Auswahl einer Figur für eine genauere Untersuchung ist, dass die Figur aktiv handelnd auftritt und in mehr als nur einem oder wenigen Versen beschrieben wird. So wird bspw. Itys, der eindeutig als Kind beschriebene Sohn von Tereus und Procne, von der Analyse ausgenommen. Denn dieser spielt in dem Mythos um Tereus, Procne und Philomela keine zentrale Rolle, sondern ist lediglich sozusagen zur falschen Zeit am falschen Ort (619f. dum talia Procne, / ad matrem veniebat Itys), umschlingt den Hals der Mutter mit seinen als kurz beschriebenen Armen und gibt kindliche Koseworte von sich (parvis lacertis; blanditiis puerilibus, 624f.). Mehr als diese knappen Handlungselemente werden Itys nicht zugeschrieben, sodass er eindeutig als Nebenfigur in den Mythos eingebunden ist. Seine

¹⁰¹ Barkan (1986), 13f.; dazu auch Harzer (2002), 81f., etwa hat für den Mythos der Europa, vor allem in Moschos' Variante, Elemente eines sexuellen *rite de passage* nachgewiesen. Proserpina findet bei Dowden (1989) in diesem Zusammenhang Erwähnung.

Funktion ist es, dass sich Procne an den Vater des Kindes erinnert und damit auf den Plan kommt, es grausam zu ermorden.¹⁰²

Aus demselben Grund wird auch das Stadium der *infantia* aus der Studie eliminiert. Wenngleich die römische Terminologie keinen verbindlichen Ausdruck für 'Säugling' führt, ¹⁰³ begegnen in den *Metamorphosen* mehrere Charaktere, die als *infantes* und damit entweder Säuglinge oder Kleinkinder zu gelten haben. Diese Figuren prägen jedoch aufgrund ihres sehr jungen Alters oder der nur prägnanten Erwähnung in dem Altersstadium noch keine spezifischen Charakterzüge aus, geschweige denn – und dies ist das wichtigste Kriterium – lassen sich über deren Eigenheiten fundierte Aussagen gewinnen, außer, dass sie in einem starken Abhängigkeitsverhältnis zu einem Erwachsenen stehen. ¹⁰⁴

Säuglinge finden sich in den *Metamorphosen* in Gleichnissen, ¹⁰⁵ oft als Teil von wundersamen Ereignissen in der frühesten Kindheit ¹⁰⁶ oder zur Visualisierung einer anderweitigen Metamorphose, ¹⁰⁷ Kleinkinder spielen dementsprechend in den *Metamorphosen*, auch wenn sie in vielen Mythen vorkommen, eher eine untergeordnete Rolle. Das nicht eigenständige und damit kaum analysierbare Handeln der Kleinkinder, die eher als Objekte denn als Subjekte zu gelten haben, eliminiert die Figuren der *infantes* folglich aus dem Analysecorpus.

⁻

¹⁰² Weiterführend Stein (2004), 151-160.

¹⁰³ Zur römischen Terminologie und insbesondere zum Gebrauch der Begriffe *infans*, *puer* und *puella* siehe Kleijwegt/Amedick (2004), 880-81.

¹⁰⁴ Kleijwegt/Amedick (2004), 890, zum für das Stadium der *infantia* typischen Unvermögen, "eigenständige Gedanken zu formulieren und Inhalte nur in gewissem Umfang zu erfassen".

¹⁰⁵ Eingebunden ist die Vorstellung der frühkindlichen Entwicklung bspw. in ein Gleichnis im siebten Buch der *Metamorphosen*, das die Entstehung der Menschengestalten von den von Jason gesäten Drachenzähnen mit der Entstehung eines Kindes im Mutterleib vergleicht: Met. 7,128-130: *Sic, ubi visceribus gravidae telluris imago / effecta est hominis, feto consurgit in arvo, / quodque magis mirum est, simul edita concuit arma.* Der Prozess des im Mutterleib zu einem Menschen heranreifenden Kindes, das erst vollständig entwickelt an die Welt hervortritt, wird hier durch das Gleichnis systematisch dargestellt.

Wenn Säuglinge in den *Metamorphosen* in diesem Stadium Erwähnung finden, dann oft, weil ihnen in der *infantia* etwas Wundersames widerfährt, wie etwa dem Sohn von Apollo und Coronis, der von Chiron aufgenommen wird und über den bereits als Säugling geweissagt wird, dass er später Tote auferstehen lassen könne (met. 2, 633-675; besonders 642f.: *adspicit infantem ,toto'que salutifer orbi / cresce puer' dixit*). Ähnlich mysteriös wird das von Jupiter und Semele gezeugte Kind (Bacchus) gerettet, indem Jupiter das ungeborene Kind aus dem Leib der Mutter in seinen eigenen Oberschenkel einpflanzt (met. 2,310-312: *inperfectus adhuc infans genetricis ab alvo / eripitur patrioque tener, si credere dignum est, / insuitur femori maternaque tempora conplet.*) und seinen Sohn nach einigen Monaten mittels Schenkelgeburt entbindet. Ebenso wundersam ist die Geburtsgeschichte des Hercules, der vor dem in eine Schlange verwandelten Achelous damit prahlt, mit Schlangen bereits in der Wiege fertig geworden zu sein (met. 9,67: *cunarum labor est angues superare mearum*), und dessen Geburt Alcmene als äußerst anstrengend beschreibt (met. 9, 285-314).

¹⁰⁷ Wie etwa im Mythos von Dryope und des noch nicht einjährigen Amphissos (met. 9,324-393), in dem die Verwandlung Dryopes in einen Baum geschildert wird, als das Kind an der mütterlichen Brust vergeblich Milch zu saugen versucht (356-8: at puer Amphissos (...) materna rigescere sentit / ubera, nec sequitur ducentem lacteus umor).

3. DAS ALTER WIRD EXPLIZIT GENANNT (CHRONOLOGISCHES KRITERIUM)

Zwar schreibt Mühlbauer in seinem einschlägigen Artikel zur Kindheit im *Historischen Wörterbuch der Philosophie* (s.v. Kind) "das Interesse an biographisch genauer Angabe des Alters" erst der Renaissance zu,¹⁰⁸ es gibt jedoch in Ovids *Metamorphosen* zahlreiche Stellen, an denen sich genaue Altersangaben bestimmter Figuren finden. Golden weist auf die explizite Altersnennung vieler Kinder als Charakteristikum des ovidischen Textes hin: "We may contrast Ovid's practice in *Metamorphoses*, where many children have their age denoted precisely, if poetically. So Arcas, Narcissus and Hermaphrodite are thrice five years old, Daedalus' nephew is twice six (8, 241-3) and so on."¹⁰⁹

Es ist auffällig, dass in den Metamorphosen der Hinweis auf das Alter überwiegend bei jungen, nur vereinzelt auch bei alten Charakteren erfolgt, wobei der Prozess der Verjüngung insofern eine Ausnahme darstellt, als eigentlich ältere Charaktere ihre Jugend wiedergewinnen und die natürliche Chronologie des Alters damit unterlaufen wird. Der Verweis auf das chronologisch determinierte Alter erfolgt also in den Metamorphosen nur im Hinblick auf seine ,extreme' Ausprägung: Entweder ist die Figur erwähnenswert jung oder besonders alt. Die Figuren, deren junges Alter benannt sind, sind alle nicht älter als sechzehn Jahre: Die mit Abstand jüngste chronologische Definition erfolgt mit Dryopes Säugling Amphissos, der noch nicht ein Jahr alt ist (met. 9,338f.: inque sinu puerum, qui nondum impleverat annum, dulce ferebat onus tepidique ope lactis alebat). In nach Alter aufsteigender Reihenfolge folgen Perdix, der zwölf Jahre alt ist, als er zu Daedalus in die Lehre kommt (met. 8,242f.: natalibus actis / bis puerum senis); Iphis und Ianthe, die im Alter von dreizehn Jahren miteinander verlobt werden (met. 9,714: tertius interea decimo successerat anno)¹¹⁰: Arcas, Sohn der Callisto, der fast fünfzehn Jahre alt ist (met. 2,496f.: Ecce, Lycaoniae proles ignara parentis, / Arcas adest ter quinque fere natalibus actis); der gerade fünfzehn Jahre alt gewordene Hermaphroditus (met. 4,292: is tria cum primum fecit quinquennia); Acis, der Geliebte der virgo Galatea, der gerade sechzehn Jahre alt geworden ist (met. 13,753f.: pulcher et octonis iterum natalibus actis) und der ebenfalls gerade sechzehnjährige Narcissus (met. 3,351f.: nam ter ad quinos unum Cephisius annum / addiderat).¹¹¹

¹⁰⁸ Mühlbauer (1976), 827. Ein Interesse an biographisch genauen Angaben lässt sich jedoch z.B. bereits in Censorinus' *De die natali* erkennen.

¹⁰⁹ Golden (2013), 256, Fn.11.

¹¹⁰ Als einzige mit einer Altersangabe beschriebene weibliche Figur begegnet die vierzehnjährige und damit heiratsfähige Chione (met. 11,301f.: *quae dotatissima forma / mille procos habuit bis septem nubilis annis*), wobei ihre Heiratsfähigkeit ihr eine einzig auf das männliche Geschlecht ausgerichtete Funktion zugesteht.

¹¹¹ Und der wohl unter 20-jährige Picus (met. 14,324f.: nec adhuc spectasse tot annos / quinquennem poterat Graia quater Elide pugnam).

Die jungen Charaktere befinden sich oft im Umbruchsstadium: Narziss etwa wird durch die Beschreibung *puer iuvenisque videri* (met. 3, 352) als jemand ausgewiesen, der sich mit gerade sechzehn Jahren im Übergangsalter zwischen Kindheit und Jugend befindet.¹¹²

Aus der Zusammenschau des Befundes wird überdies ersichtlich, dass überwiegend männliche Charaktere mittels Zahlenperiphrase durch numerische Angaben definiert werden.

4. DIE FIGUR WIRD IN ABHÄNGIGKEIT VON EINER ELTERN-PERSON BESCHRIEBEN

Es gibt Figuren, die zwar nicht durch eine numerische Angabe als jung klassifiziert werden, die aber dennoch in diese Kategorie zu fallen haben, da sie in dem Mythos in Abhängigkeit zu einer erwachsenen Bezugsperson, in der Regel einem Elternteil, stehen. Dies trifft zum Beispiel auf den Mythos von Phaethon und seinem Vater Sol (met. 1, 747 – met. 2, 400) und den von Icarus und seinem Vater Daedalus (met. 8, 183-235) zu. Innerhalb der Konstellation der Eltern-Kind-Beziehung sind das junge Alter des Kindes und dessen Charakteristika gut greifbar.

Zusammenfassend lassen sich also in der folgenden Hierarchisierung folgende Kriterien festhalten, um die Zusammenstellung der zu analysierenden Figuren zu generieren:

- Das erste Kriterium, dass es sich bei der Figur um einen männlichen Protagonisten handelt, der terminologisch als *puer* bezeichnet wird, ist notwendig. Die einzige oben erwähnte Ausnahme stellt die als Mann inszenierte Iphis dar.
- Das zweite Kriterium, dass die Figur aktiv handelnd und mehr als nur episodenhaft auftritt, ist ebenfalls notwendig.
- Das Zutreffen entweder des dritten oder des vierten Kriteriums (explizite Altersnennung oder Eltern-Kind-Beziehung wird im Mythos thematisiert) legen zusätzlich eine Untersuchung der Figur nahe. In Einzelfällen können auch beide Kriterien zutreffen.

SCHRITT III: ANALYSE UND INTERPRETATION DER METAMORPHOSEN-ERZÄHLUNGEN

Die Studie hat die Zielsetzung, die durch die vorangehenden Kriterien konzeptionell als jung ausgewiesenen Figuren insbesondere hinsichtlich eines altersspezifischen Verhaltens zu analysieren. In meinen Analysen wende ich die in der Intertextualitätstheorie Genettes

¹¹² Vogel (2014), 313: "Diesen Übergang, der sich offenbar vom 15. zum 16. Lebensjahr vollzieht, drückt die kompliziert erscheinende Umschreibung der Sechzehn aus: (…). Wohl aber ist diese Zahl insofern wichtig, als Ovid sie (zerlegt in 3x5) auch sonst als ein geradezu "symbolisches" Lebensalter verwendet."

entwickelten Methoden an. Für die antiken Erzähltexte hat insbesondere Irene de Jong¹¹³ die Terminologie bereitgestellt. Zeitliche Abläufe und die Wahrnehmung des Erzählraums sind für meine Analysen von besonderer Bedeutung, wie an den entsprechenden Stellen angemerkt werden wird. Dabei legen die Einzeluntersuchungen verschiedene (interpretatorische) Fragestellungen / Ansätze an den jeweiligen Text an, denen jeweils in einem *close reading* nachgegangen werden soll und von denen hier einige wichtige prospektiv benannt werden sollen: Welche sekundären Merkmale, besonders physische Eigenschaften, exponieren das junge Alter der Figur? Wie gestaltet Ovid den Mythos im Hinblick auf Intertexte?¹¹⁴

Insbesondere mittels einer Analyse der literarischen Technik und narratologischer Fragestellungen, 115 bspw. in der Unterscheidung von Fokalisierungen, kann es gelingen, im Text gegebene Informationen adäquat aufzuschlüsseln und so Rückschlüsse auf etwaige Aussagen des Erzählers zu ziehen. Diese Fragestellungen zielen oft auf interne und externe Fokalisierung oder auch divergierende Selbst- und Fremdwahrnehmungen ab. Weitere Fragestellungen für die Analyse und Interpretation können sein: In welchem Erzählkontext befindet sich der Mythos? Wie stellt die Erzählinstanz die Figur dar? Wie präsent ist der Erzähler? Wie nehmen Kinder ihr Verhalten wahr? Wird ihr Verhalten durch den Erzähler beurteilt (und wer erzählt überhaupt)? Wann wird ein Aktant intern, wann extern fokalisiert? Greift der Erzähler mittels Metalepsis in die Handlung ein? Inwieweit ist die Fokalisierung, vielleicht sogar Charakterfokalisation, aufschlussreich in Bezug auf die Ideologie des Textes? Wie ist die Episode zeitlich organisiert? Nimmt dies ein Kind bzw. Jugendlicher anders wahr als ein Erwachsener? Inwieweit tragen auch deskriptive Abschnitte, z. B. Schilderungen der Szenerie oder der äußeren Erscheinung einer Person, Bedeutung bzgl. der Wahrnehmung der Umwelt? Werden Räume von Heranwachsenden anders wahrgenommen als von Erwachsenen? Des Weiteren wird mit Leerstellen, die der Text lässt, operiert. In Anlehnung an die Rezeptionsästhetik¹¹⁶ werden Deutungsvorschläge für die deutungsoffenen Elemente des Textes gemacht. Die Leerstellen sind durch die Imagination des Lesers aufzufüllen. Was zum Beispiel mag eine als kindlich oder jugendlich beschriebene Figur in der Zeit tun, in der vom Erzähler etwas anderes beschrieben wird? Allgemeinere Fragen, um sich der Repräsentation von Kindern und Jugendlichen in den Metamorphosen zu nähern, sind etwa: Wie verhalten sich

¹¹³ De Jong (2014).

¹¹⁴ De Jong (2014) 39, zur Bedeutung von Intertextualität und potentiellen Fragestellungen: "which details are included or excluded (level of *fabula*), how does the choice for an external or internal narrator affect the emotional colouring of the narrative (level of story), and how do words echo each other (level of text)?"

Angelehnt an die Ausführungen von Genette (1994) besonders Martínez/Scheffel (1999), Schmid (2008), Kindt/Köppe (2014), De Jong (2014).

¹¹⁶ Zur generellen Methode Horstmann (2014), 22.

Kinder und Jugendliche gegenüber Erwachsenen und welche Rückschlüsse lässt dies auf deren Charakterisierung zu?

Ebenso sollen die Eltern-Kind-Beziehung bzw. Familienkonstellationen genauer analysiert werden. Mögliche Kategorien in der Untersuchung sind Gehorsam bzw. Ungehorsam gegenüber den Eltern, Generationskonflikte¹¹⁷ und -beziehungen, Modelle der Kommunikation zwischen Elternteil und Kind, und genereller der Umgang eines Erwachsenen mit einem Kind. Potentielle Fragestellungen für den letzten Punkt sind, inwiefern ein liebevoller, inwiefern ein autoritärer Umgang mit dem Kind vorliegt, ob der Erwachsene eine Respektperson ist oder inwieweit sich die junge Figur gegen Autoritäten auflehnt.

Bei den Charakterisierungen der jungen Figuren kommt auch eine psychologische bzw. psychoanalytische Komponente zum Tragen. Gerade entwicklungspsychologische Ansätze¹¹⁸ des Jugendalters als transitorischer Zustand zwischen Kindheit und Erwachsensein werden sich für die Analyse des Adoleszenzkonzepts als fruchtbar erweisen. Auch bildsprachliche Elemente in den Metamorphosen, wie etwa jahreszeitliche Abfolgen, Naturphänomene als Ausdruck von Jugend oder Gleichnisse, die bspw. das Heranreifen illustrieren, zeigen sich für die Konzeption von Kindheit und Jugend als bedeutsam.

⁼

¹¹⁷ Eyben (2001), 417-8 zu auch schon in der Antike bestehenden Generationskonflikten.

¹¹⁸ Wenzel (1998), 21 mit weiterführender Sekundärliteratur.

4. EINZELANALYSEN

4.1 KINDER IN AUSEINANDERSETZUNG MIT EINEM ERWACHSENEN

4.1.1 PHAETHON

Maggior paura non credo che fosse / quando Fetòn abbandonò li freni, / per che 'l ciel, come pare ancor, si cosse, heißt es im siebzehnten Canto des Inferno von Dantes Divina Commedia (17,106-108). Mit dieser Anspielung entpuppt sich Dante wie sooft als aufmerksamer Ovidleser, indem er die Angst des Protagonisten als Charakteristikum in den Mittelpunkt stellt – ein Zug der Figur, der uns einzig bei Ovid zu begegnen scheint. Die Bezugnahme Dantes auf Ovid ist wenig verblüffend, darf doch Ovids Phaethon-Erzählung sicherlich als die bekannteste und wirkmächtigste Variante des Mythos gelten. Die Bezugnahme Dantes auf Ovid ist wenig verblüffend, darf doch Ovids Phaethon-Erzählung sicherlich als die

Die Episode um den Himmelsstürmer Phaethon ist mit rund 450 Versen die längste zusammenhängende Erzählung¹²¹ der *Metamorphosen*, die sich zudem über die Buchgrenze zwischen dem ersten und zweiten Buch hinweg erstreckt (met. 1,747 – met. 2,400). Barchiesi spricht sogar von einem "piccolo epos". ¹²² Ovid schildert die Ereignisse um Phaethon wie folgt: Epaphus, der Sohn von Jupiter und Io, zweifelt im Streit mit Phaethon dessen Abkommenschaft von Sol an, woraufhin Phaethon seine Mutter Clymene zur Rede stellt. Als diese versichert, dass Sol sein Vater sei, und anregt, dass er ihn persönlich besuche, macht Phaethon sich freudig auf den Weg zu Sol. Im Sonnenpalast angekommen bittet Phaethon um Beweise für Sols Vaterschaft (19-39). Dieser gesteht seinem Sohn zu, dass er sich *quodvis munus* (44) als Zeugnis seiner Vaterschaft aussuche, woraufhin Phaethon entgegnet, dass er einen Tag lang den väterlichen Sonnenwagen lenken wolle. Sogleich bereut Sol sein vorbehaltloses Versprechen und redet Phaethon eindringlich – gute 50 Verse lang (50-102) – ins Gewissen. Doch Phaethon besteht darauf, dass sein Wunsch eingelöst wird (103-106). Als bereits die Dämmerung einsetzt, gibt Sol seinem Sohn letzte Instruktionen (126-143) und versucht abermals, ihn von dem kühnen Vorhaben abzubringen (145-149). Phaethon jedoch besteigt den

¹¹⁹ Diggle (1970), 194.

¹²⁰ Knaack (1909), 2192. Habermehl (2009), 46, spricht sogar von der "europäische[n] Vulgata". Zur Rezeption des Mythos vgl. Nelting / von Ehrlich (2016) und Cuppo Csaki (2015).

¹²¹ Eine strukturelle Analyse zur Binnenstruktur hat Bass (1977) vorgelegt, eine ähnlich kommentierende Paraphrase bietet auch Dietz (Dietz/Hilbert (1970)), dessen Ausführungen einer didaktischen Zielsetzung folgen. ¹²² Barchiesi (K 2005), 229.

Wagen. Unmittelbar nach Antritt der Fahrt (156-160) treten Turbulenzen ein: Phaethon ist viel zu leicht für den Wagen, was die Pferde außer sich geraten lässt, sodass Phaethon – im wahrsten Sinne des Wortes – "auf die schiefe Bahn gerät". Phaethon reagiert reuevoll, ängstlich und ratlos zugleich (178-194). Beim Anblick des Skorpions am Himmel lässt er vor Schreck die Zügel los, sodass die Pferde jählings durch die Gegend stürmen. Die Erde, diverse Berge und Flüsse (dies wird in langen Katalogen geschildert) werden von Flammen ergriffen – bald steht die ganze Welt in Rauch (201-271). Auf Tellus' Aufforderung hin (279-300) erschlägt Jupiter Phaethon mit einem Blitz und bezwingt die Feuersbrünste (311-313). Phaethon wird durch die Luft geschleudert und fällt beim Eridanus nieder, wo er von Naiaden bestattet wird. Seine Eltern Clymene und Sol sowie die Heliaden und Cycnus betrauern seinen Tod (314-400).

Ovids Phaethon-Erzählung – "ein Glanzstück Ovidischer Kunst", so Türk¹²³ – wurde in der Forschung einerseits unter politischen bzw. zeitgeschichtlichen Fragestellungen¹²⁴ besprochen, andererseits als Re-Mythologisierung eines naturwissenschaftlichen Ereignisses bewertet,¹²⁵ zudem auch um ihrer selbst willen mittels psychologisch akzentuierter Interpretationen¹²⁶ oder unter poetologischen Aspekten¹²⁷ analysiert. Bereits Galinsky weist auf das Interesse Ovids an der Psychologisierung Phaethons hin, die mit dessen persönlicher Motivation, seine eigene Identität kennenzulernen, zum Ausdruck gebracht werde.¹²⁸ Auch Rumpf schreibt dem Mythos eine "Fülle subtiler psychischer Einzelheiten"¹²⁹ zu.

Besonders auch im Hinblick auf seine Quellen¹³⁰ wurde der Mythos untersucht: Verschiedene Versuche wurden gemacht, zentrale Handlungsstränge aus den Fragmenten der aeschylischen

^{...}

¹²³ Türk (1938), 1511. Ebenso Dietz (Dietz/Hilbert (1970)), 8: "das grandiose Meisterstück Ovids"; anders Wilamowitz-Moellendorff (1883), 403: "Die Nachahmung brauche ich mit dem Originale nicht zu vergleichen, und ich mag es nicht. Denn dass jeder Poet der Kaiserzeit nur reine Travestie liefern konnte, liegt in der Hohlheit dieser ganzen Poesie."

¹²⁴ Doblhofer (1973), Schmitzer (1990), Bretzigheimer (1993), Barchiesi (2009).

¹²⁵ Hillgruber (1995).

¹²⁶ Galinsky (1975), 49-51 und 61-63; Rumpf (1985), 83-87. Ebenso Cuppo Csaki (2015), 76-78, die der Gestaltung des ovidischen Phaethon eine besondere psychologische Tiefe zuspricht.

¹²⁷ Wise (1977), Weiden Boyd (2012).

¹²⁸ Galinsky (1975), 49.

 ¹²⁹ Rumpf (1985), 84. Rumpf betont, dass Sol für Phaethon nur ein imaginäres Bezugsobjekt (85) sei und dieser sich als Kind gemäß seines als übermächtig projizierten Vaters überschätze. Ähnlich Galinsky (1975), 50: "Because his father has been absent, Phaethon measured him by the yardstick of his infantile ego-ideal.".
 130 Zuerst hat Knaack über eine hellenistische Version des Mythos gemutmaßt und auf Grundlage einer

Lucrat hat Knaack über eine hellenistische Version des Mythos gemutmaßt und auf Grundlage einer Kompilation der jeweiligen Handlungen versucht, aus den Darstellungen Ovids und Nonnus' diese gemeinsame, sogenannte "alexandrinische" Vorlage zu rekonstruieren (Knaack (1886), 22-78). Neben der nonnianischen wurden auch die Phaethon-Erzählungen in Lukian, dialog. deor. 25, und Philostrat, Eikones 1,11, zur Synthese der vermeintlichen alexandrinischen Vorlage herangezogen. Vgl. Knaack (1909), 2187. Die Existenz eines derartigen Prätextes wurde allerdings bereits von Braune (1935) vehement in Frage gestellt, der stattdessen behauptet, dass Nonnus das Phaethon-Epyllion in den Dionysiaca (38,90-434) nach Ovids Metamorphosen ausgerichtet habe. Die neuere Forschung schließt sich diesen Zweifeln an einer derartigen Vorlage überwiegend an, besonders D'Ippolito (1964) und Diggle (1970). Otis (1966), 108-116, verteidigt noch die Hypothese Knaacks, dagegen argumentieren

Heliaden und der Tragödie des Euripides' nachzuvollziehen. Während sich aus den euripideischen Fragmenten noch wesentliche Inhalte extrahieren lassen, können über den Inhalt der Tragödie des Aeschylos kaum sichere Informationen erlangt werden. Hygins fab. 154 überliefert einen *Phaethon Hesiodi*, der als Zeugnis über eine etwaige Erzählung bei Hesiod – jedoch nicht unbezweifelt – herangezogen wird.

In seiner Darstellung hat Ovid bestimmte Züge der euripideischen Version reduziert, um eigene Schwerpunkte zu setzen, Seng spricht sogar von einer "Kontrastimitation".¹³⁴ Da Euripides' Tragödie "uns aus umfangreichen Bruchstücken recht gut bekannt ist",¹³⁵ lassen sich einige wesentliche Unterschiede zwischen der euripideischen und ovidischen Version extrahieren: In dem euripideischen Drama scheint ein langes Zwiegespräch zwischen Klymene und Phaethon dem Besuch im Himmel vorweggeschaltet zu sein. Klymene bereitet Phaethon in diesem Dialog bereits darauf vor, dass er vor seinem Vater einen einzigen Wunsch äußern dürfe. ¹³⁶ Während der euripideische Phaethon also in Ruhe überlegen kann, was er sich wünscht, scheint der ovidische Phaethon von dem Zugeständnis des Vaters, sich *quodvis munus* (met. 2,44) zu wünschen, überraschend getroffen zu sein und dementsprechend impulsiv zu reagieren. Zudem ist der Grundkonflikt in den beiden Darstellungen anders akzentuiert: Bei Euripides hegt Phaethon keinerlei Zweifel daran, dass seine Mutter ihm die Wahrheit über seine Abkommenschaft von Sol sagt (frg. 773: πέποιθα γάρ σε μὴ ψευδῆ λέγειν). Der euripideische Phaethon ist also nicht von einem psychologisch so tiefgreifenden Identitätskonflikt geplagt, wie es bei Ovid dargestellt wird.¹³⁷

Barchiesi (K 2005, Vorwort) und Knox (1988). Für einen Überblick über die bisherigen Hypothesen zu den Abhängigkeiten s. Ciappi (2000), 117-121 sowie Knox (1988). Eine Synopse der Quellen Ovids, Ovids Erzählung und besonders den Ovid nachfolgenden Darstellungen des Mythos bietet Cuppo Csaki (1995).

¹³¹ Aeschylos frg. 68-73 Radt. [frg. 180-184]; Euripides, frg. 771-786 Diggle. Wilamowitz-Moellendorff (1883), insb. 397-408 befasst sich mit der Deutung einzelner Fragmente und ihrer Inhalte, um die euripideische Tragödie in ihren groben Zügen zu rekonstruieren. Zu Phaethon bei Euripides vgl. Ciappi (2000), ferner Rosenberger (2009). Ciappi (2000) zeigt, dass Ovid zwar kaum Elemente der euripideischen Tragödie übernommen habe, diese aber sehr gut gekannt und als dem Rezipienten vertraut vorausgesetzt habe. Während Ciappi seine Beobachtungen überwiegend anhand einer mikroanalytischen Untersuchung einzelner Szenen sichert, widmet sich Seng (2007) der Makrostruktur der Phaethon-Erzählung und weist nach, dass der Handlung in der ovidischen Erzählung eine vielschichtige Tragödienstruktur zugrunde liegt.

¹³² Knaack (1909), 2184: "Über den Gang der Handlung lehren die dürftigen Bruchstücke nichts (...)."

¹³³ Baratte, 350: "La version la plus ancienne du récit est attribuée traditionnellement à Hesiode; mais elle reste hypothétique." Dazu ausführlich Diggle (1970), 15-27. Zudem muss beachtet werden, dass Hygin die angebliche Version Hesiods ja auch zu einem Zeitpunkt nacherzählt, zu der ihm die ovidische Version längst bekannt war und somit eine Kontamination des Gedankenguts nicht ausgeschlossen werden kann.

¹³⁴ Seng (2007), 167.

¹³⁵ Hillgruber (1995), 483. Die von Diggle rekonstruierte Version von Euripides' Tragödie wurde in der Forschung weitestgehend anerkannt.

¹³⁶ Vgl. den unvermittelten Anfang von frg. 773.

¹³⁷ Weiden Boyd (2012), 108, weist darauf hin, dass die ovidische Schwerpunktsetzung auf "psychological insecurity" zwar neu innerhalb der Phaethon-Tradition sei, aber sich in der Grundkonstellation an ein Motiv bei

Kontrastiv zu Euripides' Phaethon scheint die Rolle der Mutter Clymene in Ovids Darstellung stark geschmälert, sodass das Vater-Sohn-Verhältnis bei Ovid im Mittelpunkt steht.¹³⁸ Helios scheint seinen Sohn während der gesamten Fahrt zu begleiten (frg. 779, 8-10)¹³⁹, wohingegen der ovidische Phaethon bei seiner Himmelsfahrt ganz auf sich allein gestellt ist. Dieser Alleingang mutet umso dramatischer an, als der ovidische Phaethon gegenüber seinen Vorlagen verjüngt zu sein scheint.¹⁴⁰ Sowohl Ciappi als auch Cuppo Csaki¹⁴¹ weisen darauf hin, dass der ovidische Phaethon gegenüber Euripides in mehrerlei Hinsicht kindlicher gestaltet wird: Im Gegensatz zu Euripides' Phaethon, der bereits verheiratet werden soll (vgl. frg. 773,781) sei Ovids Phaethon "ancora un fanciullo", so Ciappi.¹⁴²

Dass Ovid intendierte, die Kindlichkeit des Phaethon in seiner Erzählung besonders herauszustreichen, zeigen einige textimmanente Hinweise auf sein junges Alter:

Zunächst gibt es terminologische Verweise dafür, dass er sich im Altersstadium eines jungen Menschen befindet: So wird er mehrfach als *puer* (met. 2,127; met. 2,198) oder *iuvenis* (met. 2,32; met. 2,106) bezeichnet. Auf Phaethons Wunsch, für einen Tag den Sonnenwagen zu lenken, führt Sol als erstes – und damit auf das junge Alter hin akzentuiertes – Argument an, dass dies nicht zu seinen so kindlichen Jahren passe (54f.: *tam puerilibus annis*). Dennoch schwingt er sich mit seinem jugendlichen Körper (150: *iuvenali corpore*) auf den Wagen. Neben diesen rein terminologischen und nicht immer trennscharfen Verweisen auf das Stadium der Kindheit bzw. Jugend gibt es jedoch noch weitere, z. B. physische, Anhaltspunkte, die Phaethons Kindlichkeit suggerieren: Der Grund für das Durchgehen der Pferde ist, dass sie

_

spüren, dass der Wagen des üblichen Gewichts entbehrt: met. 2,161f: sed leve pondus erat nec

Homer (Telemachus) anlehne; Janka/Stierstorfer (2017), 76: "Der psychologisierende Erzähler stellt die sofortige Traumatisierung des Jungen heraus: Scham und unterdrückter Zorn bezeugen eine geradezu existentielle Verunsicherung".

¹³⁸ Knox (1998), 551; ebenso Barchiesi (K 2005) in der Einleitung zum Kommentar. Zudem weiß der ovidische Phaethon, wer sein Vater ist; vgl. Seng (2007), 167, Ciappi (2000), 125.

¹³⁹ πατὴρ δ' ὅπισθε νῶτα Σειρίου βεβὰς / ἵππευε παῖδα νουθετῶν· 'Ἐκεῖσ' ἔλα, / τῆδε στρέφ' ἄρμα, τῆδε. '

¹⁴⁰ Diese Komponente wird erst nach Ovid markant hervorgehoben, bes. in Nonn. Dionys. 38,90-434, der ausführliche Schilderungen auf das Heranwachsen Phaethons verwendet.

¹⁴¹ Cuppo Csaki (1995), bes. 76-78, macht grundlegende Beobachtungen zu der Charakterisierung Phaethons als Kind, deren Ergebnisse hier als Grundlage genommen werden. Die von Cuppo Csaki meist nur angedeuteten Charaktermerkmale, die sie nahezu ausschießlich an Phaethons Verhalten in Met. 1, 747-779 festmacht, stellen die Basis für meine Analyse dar, in der gezeigt werden soll, wie Ovid mittels eines variablen Erzählerstandpunktes auf die Figuration Phaethons als jung einwirkt.

¹⁴² Ciappi (2000), 128. Auch Hill (K 1985), 193, bemerkt "his extreme youth". Ausführlicher hebt Cuppo Csaki (1995) in ihrer vergleichenden Untersuchung die "physical immaturity" (76) und sogar "childishness" (155) Phaethons als Spezifikum in Ovids Erzählung hervor, wobei die pejorative Terminologie der "Unreife" als Defizit Phaethons Cuppo Csakis Analyse durchzieht. Daneben gäbe es noch zahlreiche Belege für die "emotional immaturity" (78) des Protagonisten, so etwa die Abhängigkeit von seiner Mutter, emotionale Unbeständigkeit und mangelnde Kontrolle über sich selbst.

¹⁴³ Cuppo Csaki (2005), 77, sieht diese Begriffe als Ausdruck für die körperlichen Unreife.

quod cognoscere possent / Solis equi, solitaque iugum gravitate carebat. Dass Phaethon ein Leichtgewicht ist, hat im Vergleich zum Körpergewicht des göttlichen Sol¹⁴⁴ zwar keinen besonders hohen Aussagewert, der folgende Vergleich jedoch (met. 2,163-166) macht deutlich, dass Phaethon sogar <u>so</u> leicht ist, dass der Wagen <u>leer</u> scheint (met. 2,166: *alte similisque est currus inani*).

In hohem Maße zur Veranschaulichung von Phaethons Kindlichkeit tragen die literarische Technik und insbesondere der Erzählerstandpunkt bei. Ovids Ausgestaltung des Phaethon-Mythos wurde unter erzählästhetischen Gesichtspunkten stark kritisiert: Bereits Wilkinson schreibt der Phaethon-Geschichte "a remarkable lack of vivid pictures" zu und auch Bömer urteilt, dass sich "die eigentliche Phaethon-Geschichte (...) bei Ovid (...) in merkwürdigen Intervallen <entwickele>, deren Elemente unserem heutigen poetischen Empfinden nicht immer entsprechen."¹⁴⁵ Seng bescheinigt der Phaethon-Erzählung einen auktorialen Erzähler, der "durchgängig aus einer olympischen Perspektive, die auch für eine Götterhandlung offen ist", 146 berichte. Diese Erzählhaltung wird jedoch zugunsten eines ausgeklügelten Wechselspiels von Fokalisierungen, die ein differenziertes Charakterbild Phaethons entwerfen, stellenweise aufgehoben. So generiert der Erzähler durch die Variation Erzählerstandpunktes Eindrücke, die uns die Kindlichkeit Phaethons aus mehreren Perspektiven vor Augen führen.

Die spezifische narrative Technik des ovidischen Mythos zeigt sich bereits zu Anfang: Ovid beginnt die gesamte Erzählung mit einer Auseinandersetzung zwischen Epaphus und Phaethon – ein Element, das sicher als Ovids Erfindung zu gelten hat. Was nicht allein Bömer für eine "recht äußerliche Verknüpfung" zur vorangehenden Episode halten mag 148, ist jedoch auch für die Kontextualisierung der Geschichte relevant. So weist Otis auf das wenig erwachsene Verhalten der Protagonisten hin: "So, the whole episode starts in a boyish quarrel: the two lads boast of their divine fathers (…). It is thus Phaethon's boyish embarrassment and shame that initiate all the action."

¹⁴⁴ Vgl. Bömer (K 1969), 282, Barchiesi (K 2005), 250 und Hill (1985), 199 für antike Belegstellen. Auch Barchiesi und Hill betonen, dass er als 'giovane' bzw. 'boy' noch leichter sei.

¹⁴⁵ Wilkinson (1942), 124; Bömer (K 1969), 222.

¹⁴⁶ Seng (2007), 168.

¹⁴⁷ Knaack (1886), 23; Knaack (1909), 2192; Wilkinson (1958), 238; Otis (1966), 109: "Here Ovid obviously altered his sources to secure exactly the motivation he wanted."; Knox (1988), 538.

¹⁴⁸ Bömer (K 1969), 221. Auch Wheeler (2000), 66, klassifiziert Epaphus als "transitional figure".

¹⁴⁹ Otis (1966), 109. Zu der Szene als Ausgangspunkt für die Geschehnisse in Met. 2 Bass (1977), 403; Rebenich (2009), 36; Wheeler (2000), 66-69; Cuppo Csaki (1995), 76-77; Hansen (2012), 25, spricht von einem "adoleszenten Geltungskonflikt als erregendes Moment".

Der Ausgangspunkt von Phaethons Himmelsreise liegt also bei Ovid nicht auf einer Aktion persönlichen Größenwahns, sondern auf dem Herausfordern durch Epaphus (748-54), das für den Erzählerstandpunkt aufschlussreich ist:

nunc Epaphus magni genitus de semine tandem creditur esse Iovis perque urbes iuncta parenti templa tenet. fuit huic animis aequalis et annis Sole satus Phaethon. quem quondam magna loquentem nec sibi cedentem Phoeboque parente superbum non tulit Inachides 'matri' que ait 'omnia demens credis et es tumidus genitoris imagine falsi.'

750

Die Formulierung *nunc Epaphus (...) tandem creditur esse Iovis* suggeriert, dass scheinbar auch das Vater-Sohn-Verhältnis von Jupiter und Epaphus unklar gewesen oder angezweifelt worden ist. Mit dieser Aussage nimmt Ovid die Stoßrichtung des folgenden Zankes latent vorweg.¹⁵⁰ Die Identitätsprobleme beider Jugendlicher, die Epaphus jedoch bereits überwunden zu haben scheint, sind verbindendes Element zwischen den beiden,¹⁵¹ die gleich zu Anfang durch die Beschreibung Phaethons als dem Epaphus *animis aequalis et annis*¹⁵² (met. 1,750) verquickt werden. Erst darauf (751) wird Phaethon namentlich und als *Sole satus* vorgestellt. Dem Rezipienten werden also – sofern er den Mythos nicht ohnehin schon kennt – die tatsächlich bestehenden Verwandtschaftsverhältnisse explizit mitgeteilt und sogar noch vor der ersten namentlichen Nennung Phaethons geklärt.

Im Streit beschreibt die Erzählinstanz Phaethon als *quondam magna loquentem, nec sibi* cedentem Phoeboque parente superbum (751f.). Was in der Forschung oft zu einer negativen Charakterisierung Phaethons geführt hat¹⁵³, muss jedoch differenzierter betrachtet werden.

_

¹⁵⁰ Bömer (K 1969), 224; Wheeler (2000), 67 zum Begriff *creditur* und dem damit verbundenen Misstrauen des Epaphus; Weiden Boyd (2012), 105.

¹⁵¹ Weiden Boyd (2012), 105.

¹⁵² Dietz (Dietz/Hilbert (1970)), 8 und Wheeler (2000), 66f. erachten Epaphus und Phaethon sogar als austauschbare Charaktere. (Wheeler, 66f.: "The key to the transition from Epaphus to Phaethon is their interchangeability as character types. They are equivalent in age and temperament (1.750-1)").

¹⁵³ So z. B. Bass (1977), 407: "his boastfulness (1,751-2, cf. tumidus, 754)"; Ciappi (2000), 128: "egli è (...) tracontante e superbo per la sua stirpe"; Galinsky (1975), 49: "but he also brags and boasts about his descent"; Wheeler (2000), 67: "Phaethon's troubles begin when he speaks boastfully (...) and refuses to yield pride of place to Epaphus (...)." Ebenso Döpp (1992), 146: "Er ist stolz (superbus), und dank dieser Eigenschaft kommt es zu einem folgenschweren Streit"; Weiden Boyd (2012), 105: "But Phaethon is boastful and even obnoxious about his lineage (752), and Epaphus finally challenges him, suggesting that his pride is ill founded – he was wrong to believe his mother, and his boast is an empty one (753-4)." Auch Cuppo Csaki (1995), 77, werten magna loquentem als Ausdruck für Phaethons Hybris und die Antwort als "petty retort".

Einleitend heißt es, dass Epaphus Phaethon nicht ertragen habe (non tulit Inachides (753)). Die Wiedergabe des Streits erfolgt also aus der Sicht des Epaphus, der fortwährend handelndes Subjekt ist. Phaethon hingegen ist in der Auseinandersetzung nur dreifach als Akkusativobjekt loquentem, cedentem, superbum vertreten. Die Wertung ist somit eindeutig die Perspektivierung des Epaphus: Für ihn ist Phaethon ein überhebliches Großmaul. Das reflexive sibi unterstreicht die subjektive Wahrnehmung des Epaphus. 154 Als Grund, warum Phaethon "Großes spricht", wird genannt, dass er Epaphus in nichts nachstehen möchte. Dies setzt jedoch voraus, dass die hohe Abkommenschaft des Epaphus bereits zuvor unter den beiden thematisiert worden ist, sodass die Motivation Phaethons, auch von seinem Vater zu sprechen, lediglich eine Reaktion auf Epaphus' Aussagen darzustellen scheint. Auch die letzte Charakterisierung Phaethons als *Phoeboque parente superbum* – ,stolz' auf seinen Vater Phoebus – ist prinzipiell nicht negativ konnotiert,155 aber durch Epaphus so wahrgenommen. Subtil wird also die Wahrnehmung Phaethons durch die Augen des Epaphus gelenkt, der immer Subjekt und somit Urheber der Handlung ist. Dass Epaphus Phaethon nicht erträgt, heißt nicht, dass Phaethon im Unrecht ist – im Gegenteil, der reine Wahrheitsgehalt seiner Aussage, dass er der Sohn Sols ist¹⁵⁶, kann nicht geleugnet werden –, sondern kann auch auf mangelndes Reflexionsvermögen seitens Epaphus' schließen lassen, der der aktive Part in der Auseinandersetzung zu sein scheint.

Das Trikolon charakterisiert also Phaethon zwar, aber nur in dieser konkreten Situation des Streites und aus der Perspektive des Epaphus, der seinen Unmut direkt artikuliert: 'matri' (...) 'omnia demens / credis et es tumidus genitoris imagine falsi.' (met. 1,753-4). Die einzige wörtliche Rede in dieser Auseinandersetzung kommt Epaphus zu. Das pointierte matri am Anfang des Vorwurfs bescheinigt Phaethon kindlich wirkende Abhängigkeit von der ersten Bezugsperson, der Mutter. Auch die chiastisch vorgetragenen Beleidigungen demens und tumidus sind vielmehr aus der Fokalisierung des Epaphus (und somit als aggressiver Vorwurf) denn als "objektive" Charakterisierung Phaethons zu werten. Auch wenn Otis Epaphus als "obviously the more sophisticated of the pair" beurteilt, weiß der Rezipient seit der Einführung Phaethons als Solis satus, dass es sich bei den aggressiven Sticheleien des Epaphus

¹⁵⁴ Vgl. Neuer Menge, § 82-84.

¹⁵⁵ Vgl. OLD II 1873 s.v. *superbus*; Exempla auch im Sinne von "mit hohem Selbstbewusstsein", "stolz" und "erhaben" (neben "herablassend" und "arrogant").

¹⁵⁶ Zwar wisse Phaethon bei Ovid, so Seng (167), schon längst, wer sein Vater ist, und ließe sich durch einen kindischen Anlass verunsichern – er kann sich aber auch nur dadurch verunsichern lassen, dass er selbst noch als Kind handelt.

¹⁵⁷ Otis (1966), 108.

um einen haltlosen Vorwurf handelt, der keine Aussage über das eigentliche Verhalten Phaethons zulässt.

Aktiv handelnd erleben wir Phaethon erst in der nächsten Szene: Phaethon kann nicht kontern, sondern reagiert nonverbal, (und als seine erste Aktion in der Erzählung!) mit Schamesröte (met.1,755: *erubuit Phaethon iramque pudore repressit*). Phaethons erste Aktion ist also zunächst eine Reaktion als Zeichen der Verunsicherung. Dann beklagt er sich über die ihm gemachten Vorwürfe umgehend bei seiner Mutter, deren Bestätigung, so Ciappi, Phaethon in seiner Kindlichkeit noch nötig habe. ¹⁵⁸ In direkter Rede erleben wir einen Ausschnitt aus Phaethons Ausführungen, in denen er sich selbst als *liber* und *ferox* ¹⁵⁹ rühmt: *Ille ego liber*, / *ille ferox tacui!* (met. 1,758f.). Die interne Fokalisierung seiner Gefühle, die zeigt, dass in erster Linie Scham ihm in der Auseinandersetzung das Wort verschlagen hat, steht so im Widerspruch zu den Angaben, die Phaethon vor seiner Mutter macht und gemäß denen er sich heldenhaft verhalten habe. ¹⁶⁰

Mittels einer Geste – met.1,762: *dixit et inplicuit materno bracchia collo* –, die nicht nur durch das Berührung-Suchen kindliches Verhalten suggeriert, sondern auch auf die geringe Körpergröße Phaethons hinweist, bittet Phaethon um einen Beweis für seine hohe Abstammung. Dabei erfolgt die Bitte *perque suum Meropisque caput taedasque sororum / traderet oravit veri sibi signa parentis* (met. 1,763-764). Diese Bitte wird nur als indirekte Rede wiedergegeben, was im Kontrast zu der vorangehenden wörtlichen Rede steht, und den Eindruck vermittelt, dass es sich um eine vom Erzähler summarisch zusammengefasste Aktion handelt, die auf das 'quengelnde' Umarmen der Mutter folgt. Es fällt auf, dass alle Instanzen, bei denen er schwört, aus seinem unmittelbar familiären Umfeld kommen, ihm also der Weitblick für beschwörenswerte Instanzen außerhalb seiner Sichtweite zu fehlen scheint. ¹⁶¹ Als Clymene ihren Sohn zur Reise zu seinem Vater anstiftet – ja, ihm sogar versichert, dass es unproblematisch sei, dass Phaethon seinen Vater besuche, da jener gar nicht so weit entfernt wohne und er, wenn er Lust habe, einfach zu ihm spazieren und ihm einen Besuch abstatten könne (met. 1,773-775, insbesondere *si modo fert animus, gradere et scitabere ab ipso*) –,

¹⁵⁸ Ciappi (2000), 149. Ebenso Cuppo Csaki (1995), 77. Laut Janka/Stierstorfer (2017), 76 weine Phaethon sich "wie ein kleiner Junge" bei seiner Mutter aus.

¹⁵⁹ Gemäß Bömer (K 1969) ferox hier "ohne die übliche negative Bedeutung".

¹⁶⁰ Cuppo Csaki (1995), 78, wertet dieses Verhalten als Ausdruck seiner Unreife: "Finally, the contrast between Phaethon's self-image (*ille liber/ille ferox*) and the reality of the situation (his inability to contradict Epaphus) is yet another sign of immaturity."

¹⁶¹ Ensprechend weitblickend 'kontert' Clymene mit einem zugleich familiär und 'titanisch'wirkenden Schwur: *per iubar hoc* (768). Sie weist damit allgemein auf die Unendlichkeit der göttlichen Distanz und konkret auf Phaethons Vater hin.

reagiert Phaethon impulsiv: *emicat extemplo laetus* (met. 1,776). ¹⁶² Eine nonverbale, körperliche Geste auf die Erlaubnis seiner Mutter ist die erste Reaktion, die von Phaethon geschildert wird, wobei die Freude über das Bevorstehende (776: *laetus*) besonders hervorgehoben wird. Dadurch, dass das erste Wort sogleich die vorangestellte – metaphorisch bedeutsame ¹⁶³ – Verbalhandlung (*emicat*) darstellt, wirkt Phaethon abermals ungestüm und impulsiv. Er wird sogleich durch die Vorstellung an die ihm bevorstehende Reise absorbiert: *concipit aethera mente* (met. 1,777). ¹⁶⁴

Zusammenfassend ergibt sich also folgende Charakterisierung: Phaethons Handeln ist in der ersten Szene nie unmotiviert und eigenständig, sondern zunächst durch Epaphus provoziert und dementsprechend in diesem spezifischen Kontext zu betrachten. Dementsprechend "unzuverlässig" direkt charakterisiert, dafür aber umso deutlicher indirekt, erleben wir Phaethon auch auf der Darstellungsebene: Abgesehen von der Information, dass Phaethon Scham empfindet, lässt die dramatische Rede nur die Rückschlüsse auf seinen Charakter zu, die Phaethon selbst gibt, und die scheinen in seiner Selbstüberschätzung – einem Charakterzug, der kindlich, da unreflektiert, anmutet – alles andere als zuverlässig; im Gegenteil wirkt es, als versuche Phaethon die Schlappe durch Prahlerei zu kompensieren.

Denn ganz anders zeigt sich Phaethon bei seiner Himmelsreise: In der ersten Begegnung mit seinem Vater wirkt er unsicher, ¹⁶⁵ Sol erblickt ihn als *paventem* (met. 2,31). Diese Unsicherheit gegenüber seinem Vater schlägt sich auch darin nieder, dass er nun als *Clymeneia...proles* (met. 2,19) auftritt, und die starke Bindung zu seiner Mutter ein weiteres Mal expliziert wird. ¹⁶⁶ Phaethon reagiert auf das neue Umfeld mit Scheu: Er bleibt aufgrund des blendenden Lichtes weit entfernt vom Thron Sols stehen (met. 2,22f.: *consistitque procul; neque enim propriora ferabat / lumina*). ¹⁶⁷ Dieses "bange Zagen" Phaethons ist nicht in den Vorlagen belegt und scheint eine ovidische Eigenheit zu sein. Phaethon ist alles andere als der "Draufgängertyp", als

¹⁶² Zu einer semantisch impliziten Feuermetaphorik vgl. Bass (1977), 403 sowie Dietz (Dietz/Hilbert (1970)), 9f.. Auch Cuppo Csaki (1995), 78, spricht von "fired with joy" als Beweis seiner Unbeständigkeit.

¹⁶³ Der Begriff steht oft mit Licht und feurigen, blitzenden Augen in Verbindung, vgl. z.B. Ov. met. 8,356.

¹⁶⁴ Wise (1977) meint, dass Phaethon immer konkrete Taten einfordere, da ihm verbale Äußerungen und die Vorstellung allein nicht genügen und er ein begrenztes Vorstellungsvermögen habe (vgl. auch Wise (1977), 51: "Ovid dramatizes once again the need for imaginative conceiving"). Dies scheint mir aber genau andersherum zu sein.

¹⁶⁵ Weiden Boyd (2012), 106f.

¹⁶⁶ Weiden Boyd (2012), 111.

¹⁶⁷ Ciappi (2000), 146; vgl. auch Weiden Boyd (2012), 111.

¹⁶⁸ Bömer (K 1969), 244. Auch Weiden Boyd (2012), 112, bemerkt an dieser Stelle "Ovid's emphasis on the hesitation of Phaethon".

der er sich bei seiner Mutter präsentiert hat. Im Gegenteil, Phaethon wirkt schüchtern und zurückhaltend. Wieder jedoch wird keine längere Aktion Phaethons beschrieben, sondern der Fokus gleich auf eine Beschreibung Sols auf seinem Thron gelenkt. Offensichtlich weiß Phaethon nicht, wie er sich verhalten soll. So zeugt auch die sehr formale Anrede des Vaters als *o lux immensi publica mundi* (35)¹⁶⁹ nicht gerade von einem persönlichen Umgangston mit dem eigenen Erzeuger. Phaethon fordert flehentlich einen Beweis für seine Abkommenschaft von Sol: *pignora da, genitor, per quae tua vera propago credar* (38). Treffend bewertet Döpp die Bitte als aus einer dringenden Notlage, die durch die Provokation des Epaphus herbeigeführt wurde, heraus geäußert, und nicht als unbegründetes Misstrauen oder gar Verbohrtheit. ¹⁷⁰

Doch auch Sol scheint durch das persönliche Kennenlernen seines Sohnes verunsichert. Er wirkt geradezu unbeholfen in seiner ihn überraschend direkt treffenden Funktion als Vater. So bewegt sich Sols Verhalten gegenüber Phaethon stets zwischen zwei Polen: Einerseits agiert er in seiner Autorität als Sonnengott und tritt majestätisch und bestimmt auf. Dies zeigt sich beispielsweise im ersten Aufeinandertreffen, als er seinem Sohn autoritär befiehlt, näher zu treten (41: *propiusque accedere iussit*). Auch ereignet sich keine emotionale Wiedersehensoder gar Kennenlernszene, vielmehr wirkt die in met. 2,42 beschriebene Umarmung in ihrer partizipialen Knappheit (*amplexu dato*) unemotional. Andererseits scheint es, als wolle sich Sol mit seiner Vaterrolle identifizieren und mit Phaethon auf einer persönlich-vertrauten Ebene kommunizieren. Seine erste Handlung auf Phaethons Rede ist das Ablegen seiner Insignien und somit seiner ,offiziellen' Funktion als Sonnengott: *at genitor circum caput omne micantes / deposuit radios* (met. 2,40f.). Indem er sich auf diese Ebene herabstuft, scheint er schrittweise seine Autorität zu verlieren¹⁷¹ und später sogar empfänglicher für leichtsinniges Handeln zu sein, was ihn in seiner Unbeholfenheit und Leichtfertigkeit auch für den Rezipienten mit dem kindlichen und nicht vorausschauenden Phaethon auf eine Stufe stellt.¹⁷²

Aus diesem Wechsel zwischen einerseits "erwachsener", autoritärer Verantwortung als Sonnengott und andererseits dem Versuch, sich seinem noch jungen Sohn anzunähern, resultiert, dass sich Sol neben seinem bestimmten Auftreten paradoxerweise ebenso wie Phaethon als unsicherer bzw. im Umgang mit Kindern unerfahrener Charakter erweist, der seine Autorität durch unbeholfenes Handeln unterläuft. Seine Ambitionen, auf einer kindgerechten

¹⁶⁹ Otis (1966), 111: "Phaethon's first words to Phoebus are in the best epic diction."

¹⁷⁰ Döpp (1992), 147f.

¹⁷¹ Hansen (2012), 27, sieht im Ablegen der Sonnenkrone Sols das Ablegen seiner Allmacht. Ähnlich Wheeler (2000), 68f., über den Wandel Sols von kosmischer Kraft zum sich sorgenden Vater.

¹⁷² Vgl. dazu Cuppo Csaki (1995), 84: "Phaethon is impulsive and inconsistent, his father no less so."

Ebene mit Phaethon zu kommunizieren (auf die im Zuge der Belehrungssequenz noch genauer eingegangen wird), scheitern an mehreren Punkten: Sol drückt sich oft umständlich aus, vor allem durch Litotes (met. 2,42: nec ... negari dignus es; 2,53: non est tua tuta voluntas!), die aufseiten seines jungen Gegenübers eine Übertragung in die direkte Aussage erfordern. Leichtsinnig ist sein absolutes Versprechen, 173 dass Phaethon sich "was auch immer wolle zum Geschenk" erbitten dürfe (44: quodvis pete munus). 174 Dass Sol diese Worte in ihrer Fatalität nicht abzuschätzen weiß, weist auf fehlende Voraussicht (und Unsicherheit) seitens des Sonnengottes hin. 175 Auch der Schwur bei der Styx (46: palus, oculis incognita nostris) wirkt insofern beliebig, als er selbst zugibt, eine Instanz anzurufen, die ihm unbekannt sei. Doch scheint das Versprechen insgesamt besonders wirkungsvoll, da Sol dem Rezipienten als allsehend (32: oculis, quibus adspicit omnia) vorgestellt wird. So überschreitet Sol "seinen Bereich" – ebenso wie Phaethon, jedoch schon vor dessen Wunsch nach dem Wagen. Durch das Changieren zwischen Absolutheit und Emotionalität wird die Unsicherheit Sols zum Ausdruck gebracht.

Auch Phaethon ist durch Unsicherheit gekennzeichnet, denn bereits beim ersten Treffen mit seinem Vater hat Phaethon Schwierigkeiten, passende Worte zu finden. Diese Unsicherheit Phaethons setzt sich in der Geschichte programmatisch fort: Nach seiner Forderung nach einem Beweis für seine Abkommenschaft wird er für den Rest der Geschichte nicht mehr zu Wort kommen und ein stummer Charakter bleiben. Auch hier hält sich der Erzähler zurück, Phaethon in seiner Wahrnehmung direkt zu charakterisieren; die Impressionen durch die Augen Sols und die direkte Rede Phaethons lassen nur wenige Rückschlüsse auf seine Persönlichkeit zu: Abgesehen von seiner ersten Reaktion, dass er aufgrund des blendenden Lichtes weit entfernt vom Thron Sols stehen bleibt (22-3 neque enim propriora ferabat / lumina), erfolgt keine direkte Introspektive und Darstellung der Eindrücke, die Phaethon hat.

Im kommenden Abschnitt ist die externe Fokalisierung Phaethons noch deutlicher, sodass keinerlei Bewertung seiner Taten erfolgt oder deren Motivation zu erkennen ist. Als Sol Phaethon verspricht, ihm jeden Wunsch zu erfüllen, wird die Reaktion Phaethons knapp in nur zwei Versen wiedergegeben (47-8): vix bene desierat, currus rogat ille paternos / inque diem

⁻

¹⁷³ Dabei sei dies eigentlich nicht notwendig gewesen, um die Vaterschaft zu bezeugen, so Ciappi (2000), 134. Dass derartig versehentlich zu umfassende Eide, die sich am Ende als tragisch erweisen, topisch sind, belegt z.B. auch der Mythos von Semele.

¹⁷⁴ Rumpf (1985), 85, ist sogar der Meinung, dass Sol versuche, die "aus der Vernachlässigung resultierten Schuldgefühle (...) durch materielle Geschenke zu entlasten".

¹⁷⁵ Otis (1966), 110: "It is all done on the spur of the moment (2, 42-6) (...) So speaks the unthinking god."; ibid.: "His divine decorum and power are quite unsuited to both his paternal and his erotic feelings. On this incongruity, indeed, the comic force of the whole epic depends."

alipedum ius et moderamen equorum.¹⁷⁶ Der Wunsch wirkt durch die im narrativen Modus nur referierten Inhalte der Rede und durch die sich in diesem handlungsdramaturgisch entscheidenden Moment einschaltende Erzählinstanz distanziert. Dies ist jedoch nicht nur als bloßer Kontrast zu der darauffolgenden Dominanz der ausgedehnten Rede Sols zu werten, ¹⁷⁷ sondern sogar als aussagekräftige Möglichkeit, Phaethon als darstellungstechnisch verstummten, unmündig wirkenden Charakter zu inszenieren. Zudem fallen die Abstrakta moderamen und ius auf, die als Termini technici der Rechtssprache sicher kein Abbild dessen darstellen, was Phaethon tatsächlich gesagt haben dürfte. Nur mittelbar wird Phaethons Wunsch wiedergegeben. Die zeitliche Relation, die der Erzähler herstellt, erweckt den Eindruck, dass Phaethons Antwort impulsiv ist und die kindliche Faszination für die väterliche "Karre" widerzuspiegeln scheint.¹⁷⁸ So ist Phaethons Ausspruch sicher nicht als von vornherein geplantes Mänover, sich den Himmel anmaßen zu wollen, intendiert, sondern vielmehr als Ausdruck naiver Faszination und Begeisterung durch das Extraordinäre.

Im Folgenden bleibt Phaethon passiv: Sol belehrt seinen Sohn ausufernd – laut Otis "so much waste of words"¹⁷⁹ –, und versucht, Phaethon die Gefahren seines Wunsches vor Augen zu führen. Als Sol erkennen muss, welch üble Konsequenzen sein vorbehaltsloser Wunsch ausgelöst hat (49: *paenituit iurasse patrem*), lässt sich die Ratlosigkeit und Aufruhr, die er als Vater empfindet, in den aufgeregt wirkenden Enjambements in met. 2,49-52 förmlich ablesen. Schmerzlich muss er einsehen, dass er als verantwortungsbewusster Vater versagt und sein Sohn seine Macht ausgehebelt hat: *temeraria* (....) *vox mea facta tua est* (50f.). Die hypothetisch-irreale Periode *utinam promissa liceret / non dare; confiteor, solum hoc tibi, nate, negarem* (51f.) bildet Sols Verzweiflung ab, der sich der Unmöglichkeit dieses Zugeständnisses wohl bewusst zu sein scheint. So greift er zu dem einzigen Mittel, das ihm noch möglich ist: *dissuadere licet* (58). Davon macht Sol im Folgenden bis ins Letzte Gebrauch, indem er eine umfassende *suasoria* von sich gibt. ¹⁸⁰

¹⁷⁶ Hill (K 1985), 196, sieht einen "contrast between the brevity allotted to the request and the length allowed for the analysis of the reaction." Auch Hansen (2012), 25, weist darauf hin, dass Phaethons Bitte auffallend knapp und nur in indirekter Rede wiedergegeben werde (die Angabe Met.2, 44-48 ist dabei jedoch zu weitgreifend).

¹⁷⁷ Zum Kontrast zwischen indirekter Rede Phaethons und direkter Rede Sols vgl. Döpp (1992), 148, der dies als "ein klares Indiz dafür, wie sehr Ovid in diesem Abschnitt alles auf die Gefühle des Vaters konzentriert hat", wertet; vgl. auch Hansen (2012), 25; Seng (2007), 171.

Otis (1966), 110; Barchiesi (K 2005): "la richiesta (...) viene presentata in modo volutamente brusco e impulsivo, eliminando i presupposti drammatici che rendevano più comprensibile e graduale l'azione nel modello euripideo."

¹⁷⁹ Otis (1966), 112.

¹⁸⁰ Barchiesi (K 2005), 243: "c'è riferimento (a modelli tragici e) alla tradizione romana della suasoria".

Bisweilen wirkt diese in ihrem lehrgedichtsähnlichen, schwerfälligen und rhetorisch hochgradig durchstilisierten¹⁸¹ Duktus auf einen kindlichen Adressaten nicht zugeschnitten und daher nicht als probates Überzeugungsmittel, wenn nicht sogar unangemessen für das kindliche Gegenüber:¹⁸² Die "Wissenschaftlichkeit" der auf Überzeugung ausgelegten Rede wird aber insofern unterlaufen, als die Rede didaktische Elemente und persönliche Ambitionen Sols vereint. So präsentiert sich Sol sehr ambivalent in seiner Doppelrolle als einerseits scheinbar distanziert vermittelnder Lehrer und anderseits emotional befangener Vater. Auf der einen Seite stellt er sich deutlich über seinen Sohn, indem er ihn in lehrgedichtsähnlicher Wortwahl eines Besseren belehren möchte. Sein Wissensvorsprung gründet sich dabei auf seine Erfahrung als täglicher Lenker des Sonnenwagens. Auf der anderen Seite versucht er, die Unterschiede zwischen beiden anzugleichen sowie sich auf den Standpunkt seines Kindes zu setzen und sich somit als Phaethon möglichst ebenbürtig zu inszenieren, um darauf zu spekulieren, dass sein Sohn die Argumentation nachempfindet.¹⁸³

Die Nähe der Unterweisung Sols zum Lehrgedicht ergibt sich zunächst aus formalen Kongruenzen. Die Sprechsituation entspricht derjenigen eines Lehrgedichts: Ein erfahrener Lehrer belehrt sein unwissendes Gegenüber über einen bestimmten Sachverhalt. Auch hier ist auf struktureller Ebene vorgegeben, dass Phaethon von Sol belehrt werden soll. Bereits mit den einleitenden Worten: *magna petis, Phaethon* (54) zeigt sich Sol belehrend und erklärend und suggeriert somit, dass er Phaethon, der die Konsequenzen seines Handelns nicht abzuschätzen weiß, intellektuell überlegen ist. Sol weist mehrfach auf Phaethons Unwissenheit hin (z. B. 58: *nescius*), was Phaethon in seinen Augen nicht nur unmündiger, sondern auch unerfahrener wirken lässt.

Die Argumente für die zu beweisende These *non est tua tuta voluntas* (53) (deren Botschaft – nebenbei bemerkt – auch nicht den Inhalt transportiert, der bei einem abenteuerlustigen Kind greift, das sicherlich kein Sicherheitsbedürfnis wie die Eltern hegt¹⁸⁴) sind, teilweise auch durch den Argumentationsfluss gliedernde Signalwörter, klar voneinander abgetrennt. Die Disposition dieser durch Sol deutlich strukturierten Argumente ist wie folgt: Erstens sei Phaethon dem Unterfangen nicht gewachsen (54-62): Sein Wunsch sei übermäßig groß für einen Jungen in seinem Alter, noch dazu einen Sterblichen (56: *sors tua mortalis; non est*

¹⁸¹ Vgl. auch Knox (1988), 543-546, jedoch überwiegend zur Rede bei Nonnus.

¹⁸² Otis (1966), 111: "(…) and his epical but paternally excited oratory is grotesquely ill-adapted to its object, the irresponsible and inexperienced Phaethon".

¹⁸³ Galinsky (1975), 50: "Because his father has been absent, Phaethon measured him by the yardstick of his infantile ego-ideal. He has built up ideas and fantasies about the superhuman greatness of his father which Sol, upon meeting his son, is trying to reduce to normal proportions."

¹⁸⁴ Zu kurz greift Sols abschließende Aufforderung *sapientius opta* (met. 2,102), denn Phaethon scheint nicht *sapiens* zu sein, vgl. Otis (1966), 112.

mortale, quod optas), denn niemand außer Sol selbst sei imstande, den Sonnenwagen zu lenken. Zweitens sei der Weg schwierig zu bewältigen, selbst Sol habe oft Angst (63-69). Drittens sei gegen die kosmologischen Begebenheiten körperliche Anstrengung von einem Ausmaß notwendig (70-75), über das Phaethon nicht verfüge. Außerdem sei alles ganz anders, als Phaethon es sich vorstelle: Im Himmel herrsche keine Idylle, sondern schreckliche Tiergestalten werden ihm begegnen (78: per insidias iter est formasque ferarum) (76-83). Schließlich sei Phaethon die Lenkung der ungestümen Pferde nicht möglich (84-87). Sol schließt mit dem finalen Appell (88-99), dass Phaethon seinen Wunsch überdenken solle.

Ein Großteil von Sols Ausführungen bezieht sich auf kosmologische Phänomene, deren Sachverhalt somit einer typisch naturwissenschaftlichen Thematik des Lehrgedichts nahesteht, stofflich insbesondere Arat, 185 aber auch im Besonderen Lucrez. 186 Je mehr es um kosmologische Phänomene geht, desto mehr sind naturwissenschaftliche Details in die Rede eingegliedert, wie etwa die Erklärung über drei Bewegungen im Himmel (70-1). Dass Lucrez als Subtext in der Belehrung verankert ist, zeigen z. B. auch typisch lucrezische Wendungen wie adde quod (70) oder forsitan et (76), die gebraucht werden, um ein neues Argument einzuführen. Neben den rein sprachlichen Reminiszenzen an Lucrez wirkt jedoch auch die klare Argumentationsstruktur minutiös durchkomponiert. So möchte Sol bei seinem Schüler einen Erkenntnisgewinn erwirken, indem er ihn in die Argumentation zu involvieren versucht: Entsprechend lucrezischer Technik bemüht er sich latent, Analogien einzubauen (z. B.: wenn er Angst habe, habe Phaethon auch Angst), indem er sich auf eine Ebene mit seinem Sohn stellt und so auf sein Verständnis hofft. Durch das präsentische Erzählen seiner eigenen Himmelsfahrt (72) ist die Basis für eine Identifikation geschaffen, da Phaethon in die lebendige Rede involviert werden soll. Doch auch auf argumentativer Ebene ist Sol bestrebt, seinen "Schüler" Phaethon an der rationalen Durchdringung seiner Argumente teilhaben zu lassen, indem er ihn bewusst durch rhetorische Fragen einbezieht: quid Iove maius habemus? (62). Dass Sol Phaethon zur eigenständigen Erkenntnis anregen möchte, lässt sich daran ablesen, dass rhetorischen Fragen im weiteren Verlauf durch konkrete Fragen abgelöst werden: finge datos currus: quid ages? poterisne rotatis obvius ire polis, ne te citus auferat axis? (74f.) Wie bei Lucrez dienen Gedankenexperimente und Fiktionen, die einem apagogischen Beweis nahe stehen, 187 der Beweisführung mittels eines als unwahrscheinlich bewerteten Ereignisses – utque

¹⁸⁵ Vgl. Barchiesi (2009), 164-168.

Anleihen an Lucrez finden sich auch später (*at pater omnipotens* in 2,304, vgl. Lucr. 5,399-401). Über Lucrezisches in den *Metamorphosen* vgl. Schmidt (2019).

¹⁸⁷ Von Albrecht (1994), 248, beschreibt den "apagogische[n] Beweis, der zeigt, daß sich aus der Annahme des Gegenteils unsinnige Folgerungen ergeben", als Spezifikum von Lucrezens Dichung.

viam teneas nulloque errore traharis (79) – oder sogar einer ad absurdum geführten Unterstellung von Phaethons Gedanken – forsitan et lucos illic urbesque deorum / concipias animo delubraque ditia donis / esse¹⁸⁸ (76-78). Indem er sich anmaßt, die inneren Vorgänge Phaethons nachvollziehen zu können, gelingt es ihm leicht, diese angebliche Vorstellung Phaethons zu entkräften (per insidias iter est formasque ferarum (78)¹⁸⁹) und ihn in die "Wirklichkeit" zurückzuholen.¹⁹⁰

Doch ist diese 'Wirklichkeit' nicht etwa mit der Wahrheit vergleichbar, die dem Lehrgedicht als Anspruch zugrunde liegt. Zwar bedient sich Sol lehrgedichtstypischer Mittel, um seinen Worten Autorität zu verleihen, indem er versucht, durch die dem Sprechakt eingeschriebene oder zumindest ersuchte Partizipation des Schülers einen Erkenntnisgewinn aufzubauen – die Inhalte der Rede jedoch entsprechen ganz und gar nicht dem Anspruch eines Lehrgedichts, Wahrheit zu vermitteln und über Phänomene in der Natur aufzuklären. Denn Sol scheint sich nicht um eine sachrichtige Beschreibung naturwissenschaftlicher Fakten zu bemühen, sondern verdreht diese vielmehr zugunsten seiner Argumentation.

Dem aufgeklärten römischen Leser dürfte schnell deutlich werden, dass es sich bei den Belehrungen Sols um ein phantastisches Konstrukt handelt, das nur pseudonaturwissenschaftlich ist und dazu dient, Phaethon vor dem Bevorstehenden Angst zu machen. Ovid transforms the didactic poetics of wonder into a new poetics of danger", beschreibt Barchiesi den Prozess. Es ist anzunehmen, dass der Rezipient, der neben der ciceronianischen Arat-Übersetzung auch die bereits im ersten Buch der *Metamorphosen* besprochenen kosmologischen Hintergründe kennt, in der Lage ist zu durchschauen, dass die Argumentation widersinnig ist. Die Verdrehung der Fakten macht Sols Unterweisung so eher zu einer "Gruselgeschichte" als zu einer faktenorientierten Belehrung.

-

¹⁸⁸ Ich entscheide mich an dieser Stelle bewusst für die Variante *esse* statt *ecce*, die kodilkologisch durch Ω belegt ist (vgl. textkrit. Apparat Anderson: 78 ecce χ : esse Ω). Mir scheint es plausibel, dass der Schreiber von χ mit den Augen in Vers 93 verrutscht ist (*ecce meos*, wo ebenfalls *ecce* am Versanfang steht) und somit ein Sprung von Gleichem zu Gleichem als Fehlerquelle vorliegt.

¹⁸⁹ Gemäß Cuppo Csaki (1995), 88, sind die monströsen Gestalten hier eine Innovation Ovids.

¹⁹⁰ Bömer (K 1969), 260, sieht die "asyndetische Opposition" als Mittel, "den schroffen Gegensatz zwischen den Erwartungen des Phaethon und der Wirklichkeit auszudrücken."

¹⁹¹ Hill (K 1985), 196: "These instructions, therefore, are both pedantic and perverse, since the distance the Sun would need to travel backwards through the stars on a single day would be negligible. But perhaps the exaggeration of the difficulties is a further element in the Sun's desperate attempt to dissuade the naïve Phaethon." Auch Dietz (Dietz/Hilbert (1970)),12, bemerkt die Unstimmigkeiten am Himmelsweg, erklärt sie aber daraus, dass Phaethon "um ohne jede Einschränkung als vollwertiger Vertreter der Sonne zu gelten, nicht nur den Tages-, sondern auch den Jahreslauf der Sonne nachvollziehen und somit den Weg der Sonne durch den Tierkreis zurücklegen" müsse. ¹⁹² Barchiesi (2009), 165. Ausführlich Barchiesi (2009), 164-168.

¹⁹³ Dazu Barchiesi (K 2005), 244.

Im Folgenden entwirft Sol ein wahrliches Horrorszenario, das in dem unwahrscheinlichen Fall, dass Phaethon auf dem Wege bleiben sollte und sich durch keine Täuschung beirren ließe (vgl. 79: utque viam teneas nulloque errore traharis), garantiert eintreten werde: Er werde angsteinflößenden Tiergestalten begegnen. 194 Für seine Argumentation geht Sol so weit, dass er – ganz entgegen der Realität – Phaethon prognostiziert, dass ihm bei seiner eintägigen Fahrt gleich fünf Sternzeichen begegnen werden, was im starken Gegensatz zu einem natürlichen Prozess im Himmel steht. 195 Dabei wählt Sol bewusst die bedrohlichsten Sternzeichen aus, die sich ihm noch dazu martialisch in den Weg stellen: 196 Der Stier strecke feindlich 197 (vgl. adversi cornua tauri) seine Hörner aus; die Bedrohung durch den Schützen – "pronto a scoccare frecce"¹⁹⁸ – wird durch den poetischen Plural (81: *Haemoniosque arcus*) intensiviert. ¹⁹⁹ Mit dem Begriff violentique ora Leonis (81) wird der Aspekt der Gewalt explizit wieder mit aufgenommen, der in der Darstellung Sols seinen Rachen schon für sein nächstes Opfer aufzusperren droht. Klimaktisch wird die Bedrohlichkeit der letzten zwei Sternbilder gesteigert, indem diese länger beschrieben werden (82f.: saevaque circuitu curvantem bracchia longo / Scorpion atque aliter curvantem bracchia Cancrum). Der den gesamten Vers umschlingende Chiasmus, der aus der Verschränkung von saevaque bracchia und circuitu longo besteht, und das Enjambement zu Scorpion bilden die Ausweglosigkeit ab, welcher der Schüler durch den einnehmenden Scorpion ausgeliefert ist. Die Möglichkeit zu entrinnen wird dadurch geschmälert, dass von der anderen Seite (aliter) der Krebs raumeinnehmend droht, sodass auf der Darstellungsebene der Raum eingegrenzt wird. Durch die bewusste Wortwiederholung curvantem bracchia wird die Unentrinnbarkeit in beide Richtungen nochmals verdeutlicht. Hinzu kommt zuletzt, dass das drohende Sternzeichen Cancrum in Vers 83 früher steht als vergleichweise der vorherige Scorpion – was den Effekt hat, dass das Tempo in der Darstellung erhöht wird und der imaginierte Phaethon immer eindringlicher von den imaginierten Scherentieren umzingelt zu sein droht.

Das Einflößen von Angst setzt Sol fort, indem er erklärt, dass Phaethon die Lenkung der Pferde nicht möglich sei (84-7). Dabei scheint es ihm ein Anliegen, Phaethons Unvermögen (84: *nec tibi ... in promptu regere est*) herauszustellen, das er durch eine lange eingebettete Beschreibung

¹⁹⁴ Barchiesi (K 2005), 244f.: "Il Sole, con chiara motivazione retorica, enumera cinque fra le figure più agguerrite e spaventevoli dello zodiaco."

¹⁹⁵ Hill (K 1985), 197 zum logischen Widerspruch in met. 2,80-3: "this treat is nonsensical".Vgl. auch Barchiesi (K 2005), 244.

¹⁹⁶ Hill (K 1985), 193: "the Sun naturally chooses the most terrifying signs."

¹⁹⁷ Vgl. Bömer (K 1969), 261, und Barchiesi (K 2005), 244: "adversus, cioè ostile"

¹⁹⁸ Barchiesi (K 2005), 244.

¹⁹⁹ Noch dazu stehen beide Substantive an pointierter Stelle im Vers [*tauri* am Versschluss, *arcus* vor der Penthemimeres]. Auch *Leonis* steht am Versende.

der Eigenschaften der Pferde, die inhaltlich als ungestüm beschrieben werden und durch die asyndetische Reihung der Relativsätze auch gefährlich und bedrohlich wirken, stützt.

Es fällt auf, dass Sol bei seiner Unterweisung zunehmend auf emotionale bzw. sensuelle Eindrücke setzt. Er scheint zu bemerken, dass Phaethon auf rationale Weise nicht von seinem Wunsch abzubringen ist. Die auf Vernunft ausgerichtete Argumentation, die darauf baut, Phaethon zu überzeugen, scheitert. In seiner Person gibt sich Sol zunehmend als weniger abstrakte Instanz des sachverständigen Sonnengottes und geht von der Rolle des Belehrenden in die des besorgten Vaters über, indem er, inbesondere im finalen Appell ab met. 2,88, seine Vaterrolle und seine Gefühle herausstreicht (92: et patrio pater esse metu probor²⁰⁰). Dies geschieht etwa durch das von Sol verdeutlichte Wechselverhältnis von Phaethons und Sols Schicksal (88f.: at tu, funesti ne sim tibi muneris auctor, / nate, cave, dum resque sinit tua corrige vota!). Er scheint sogar Verständnis für das Anliegen seines Sohnes zu suggerieren (90) und zeigt Gefühle (91f.: timendo et patrio pater esse metu probor). Fast übertrieben oft betont er seinen Status als Vater (92: patrio pater esse metu probor; 94: patrias curas). In diesem letzten Abschnitt plädiert Sol mittels emotionaler Zuneigungsbekundungen und scheint sich Phaethon regelrecht zu unterwerfen, als er ihn bittet, in sein Gesicht zu blicken (92f. adspice vultus / ecce meos). 201 Besonders bezeichnend für das junge Gemüt Phaetons ist, dass Sol bemerkt hat, dass Phaethon für visuelle Wahrnehmung empfänglicher zu sein scheint als für rational vorgebrachte Argumente. Dies zeigt sich, als er sich wünscht, Phaethons Augen in sein Herz einpflanzen zu können (93f.: utinamque oculos in pectora posses / inserere et patrias intus deprendere curas) und bei der darauffolgenden Aufforderung circumspice (95). Nicht im Geringsten belehrend, sondern nur noch flehend endet Sol: deprecor hoc unum (98). Bildlich gesprochen lässt sich also erkennen, dass Sol zu Beginn seiner Rede in der Belehrung über Phaethon steht, sich danach, indem er emotional auf Verständnis hofft, auf dessen Ebene hinabbegibt und sich am Ende seiner Rede in Form der flehenden Bitte sogar unter seinen Sohn stellt.

Da die Rede auf eine rationale Durchdringung der Argumentation baut, wirkt sie pädagogisch unpassend und auf einen kindlichen Rezipienten nicht zugeschnitten. Zwar gibt sich Sol alle Mühe, seine Ermahnungen 'kindgerecht' aufzubereiten: Die Argumentation beruht stark auf Angstmache und Einschüchterungstechniken, mittels derer er Phaethon von seinem Unternehmen abzubringen versucht, etwa durch das Eingestehen seiner eigenen täglichen

-

 ²⁰⁰ Man beachte den paradoxen Witz, dass hier der Beweis (*probor*), den Phaethon von Sol fordert, geliefert wird.
 201 Hier offenbar sich ein weiterer Witz: Phaethon konnte ihn ja eben wegen des Glanzes noch nicht ansehen, die Fehlkommunikation wird also hier bereits angedeutet.

Angst (63-9). Dementsprechend emotional manipulativ gefärbt ist die Belehrung. Dennoch baut sie darauf, dass Phaethon die Beweggründe, die Reise nicht anzutreten, mit seinem Verstand durchdringen soll, und dieses vor allem zu Anfang vorgebrachte Plädoyer muss bei Phaethon den Eindruck einer naturwissenschaftlich orientierten Belehrung hervorgerufen haben. Als sein Vater zu merken scheint, dass Phaethon mit rationalen Erklärungen nicht zu überzeugen ist, zielt er mit gefühlsbetonten und auf Sinneswahrnehmung ausgerichteten Bitten auf eine Meinungsänderung seitens Phaethon ab. Die Annahme, seinen Sohn intellektuell von seinem kühnen Vorhaben abbringen zu können, scheint der kapitale Fehler zu sein, den Sol im Umgang mit einem Kind verkennt. Erst zu spät versucht der persönlich in die Belehrung involvierte Sol sein Augenmerk auf Emotionalität und eine sensuell erfassbare Ebene zu richten, die er zunehmend der Rationalität entgegenzustellen sucht. Dementsprechend wirkungslos bleiben seine Bemühungen. Doch ist auch generell der konkrete Nutzen dieser Rede fragwürdig, denn der 'alles sehende' Sol (vgl. 32: oculis, quibus adspicit omnia) scheint merkwürdigerweise nicht vorauszusehen, dass bereits Phaethons leichtes Körpergewicht das Scheitern heraufbeschwört.

Im starken Kontrast zu Sols minutiösen Ausführungen (über 50 Verse!) wird die Reaktion Phaethons in nicht einmal zwei Versen und auch wieder nur in Paraphrase vermittelt: *Finierat monitus; dictis tamen ille repugnat / propositumque premit flagratque cupidine currus*. (103-4). Diese Stelle wurde oft dazu herangezogen, um Phaethons Hybris zu belegen.²⁰² Phaethon wird in der Forschung wahrgenommen als "der Vermessene, der (...) hochmütig die Mahnworte des Vaters in den Wind schlägt".²⁰³ "Nach der langen Rede des Phoebus (...) ist die Verfehlung Phaethons, d.h. seine Hybris (...) ganz deutlich", so Bömer.²⁰⁴

Doch könnte man nach all diesen Beobachtungen nicht auch annehmen, dass Phaethon die gesamte Belehrung über unaufmerksam war und überhaupt nicht richtig hingehört hat, da er von eben diesen Eindrücken im Himmel überwältigt ist und er durch seine auf Sinnen basierende Wahrnehmung nicht für rationale Argumente empfänglich sein kann? Während nämlich bei Euripides (frg. 779) expliziert wird, dass Phaethon die gesamte Rede akustisch aufnimmt (τοσαῦτ' ἀκούσας παῖς ἔμαρψεν ἡνίας), fehlt die Beschreibung eines derartigen

-

²⁰² Auch der Ausspruch *ede notam tanti generis meque adsere caelo!* (met. 1,761) wird als Argumentationsgrundlage für Phaethons Hybris geltend gemacht, da die ungewöhnlich prosaische Ausdrucksweise, so Bömer (K 1969), 227f., den "formellen Anspruch Phaethons auf den Himmel ausdrücken" wolle. Jedoch verkennt er, dass ein Erwachsener dem Ausspruch einen anderen Bedeutungshorizont zukommen lassen mag, als vielleicht ursprünglich vom Kind intendiert.

²⁰³ Rebenich (2009), 39.

²⁰⁴ Bömer (K 1969), 244; ebenso Bömer (K 1969), 266f. Dem Urteil der Hybris schließt sich Schmitzer (1990), 106, an; nicht als Hybris erachten das Verhalten etwa Dietz (Dietz/Hilbert (1970)), 18, und Seng (2009), 174.

Prozesses bei Ovid.²⁰⁵ Ist die Rede Sols bei Ovid also vielleicht vielmehr intendiert, im Leser ein Bewusstsein für die bevorstehenden Gefahren zu generieren, die Phaethon nicht zu meistern imstande ist?

Zu der Vermutung, dass Phaethon die Rede nicht aufnimmt, da er unaufmerksam ist, führen mich mehrere Beobachtungen: Das zweite Buch der *Metamorphosen* beginnt mit einer Ekphrasis des Sonnenpalastes,²⁰⁶ der von einem nullfokalisierten Erzähler in seiner Pracht beschrieben und ausgedeutet wird. Anders als der Rezipient jedoch, der über kosmologische Phänomene auf der Tür informiert wird,²⁰⁷ scheint Phaethon dies gar nicht wahrzunehmen: "Phaethon is inattentive, if not oblivious, to the palace doors on which Vulcan has carved a universe in silver", so Wise.²⁰⁸ Auch Dietz und Knox sind der Meinung, dass Phaethon an den Tempeltüren vorbei direkt (2,21: *protinus*) zu seinem Vater gehe.²⁰⁹

Phaethon ist an eine väterliche Autorität nicht gewöhnt und im Umgang mit dieser – wie oben bereits dargestellt – verunsichert.²¹⁰ Als er bei ihm ankommt, ist er von der leuchtenden und für ihn ungewohnten Umgebung völlig absorbiert (vgl. 31: *rerum novitate paventem*). Dieser Eindruck, dass er sich von der Umwelt in Bann ziehen lässt, entsteht bereits zuvor auch in den Augen des Lesers, denn Phaethons erster Blick im Himmel scheint auf die visuell reizvolle, glänzende Erscheinung seines Vaters zu fallen: *purpurea velatus veste sedebat / in solio Phoebus claris lucente smaragdis* (met. 23-4). Da Phaethon in dem vorangehenden Satz gleich zu mehreren Prädikaten Subjekt ist (vgl. 21-22: *fert vestigia; consistit; ferebat*), entsteht der Eindruck, als blicke man durch die Fokalisierung Phaethons auf seinen Vater, der zunächst durch das visuell Auffällige (Purpur und Smaragde) ins Auge zu springen scheint.²¹¹ Phaethon erblickt seinen Vater als *Phoebus* (24) und nimmt ihn so wortwörtlich als φοῖβος – leuchtend, strahlend – wahr. Auch im weiteren Verlauf der Erzählung fällt auf, dass Sol immer dann – und

⁻

²⁰⁵ Daher unpräzise Ciappi (2000), 142: "Ascoltate poi le istruzioni del dio, il fanciullo sale baldanzoso sul cocchio."

²⁰⁶ Ausführlich zur Ekphrasis Barchiesi (2009), 173-178; Cuppo Csaki (1995), 82; Wheeler (2000), 37-46. Wheeler, 37f., gibt einen konzisen Überblick über die in der Forschung divergierenden Meinungen, inwieweit die Ekphrasis aus Phaethons Augen beschrieben wird oder inwieweit er die Tempeltüren nicht wahrnimmt. Für eine Wahrnehmung aus Phaethons Augen plädiert Bass (1977), 404. Die Beschreibung scheint zwar zunächst aus Phaethons Sicht fokalisiert, aber sie ist derartig von nullfokalisierten Kommentaren durchdrungen (z. B. met.2,5: *materiam superabat opus*), dass deutlich wird, dass Phaethon nicht der alleinige Betrachter sein kann, da er die Hintergründe nicht wissen kann. Zur Ekphrasis und der Antizipation der Geschehnisse vgl. Wise, 48.

²⁰⁷ Wheeler (2000), 37f., deutet darauf hin, dass die Ekphrasis als Orientierung für die Leserschaft diene.

²⁰⁸ Wise (1977), 46.

²⁰⁹ Dietz (Dietz/Hilbert (1970)), 10; Knox (1988), 542.

²¹⁰ Vgl. Otis (1966), 111.

²¹¹ Zur ungewöhnlichen Lenkung des Blicks auf die äußeren Merkmale vgl. Bömer (K 1969), 244.

nur dann – als *Phoebus* bezeichnet wird,²¹² wenn dies in der Verbindung mit der Wahrnehmung Phaethons steht bzw. das Vater-Sohn-Verhältnis thematisiert wird.²¹³

Spätestens nachdem Phaethon seinen Wunsch geäußert hat und weiß, dass sein Vater die Einlösung beschworen hat, ist er in Gedanken sicherlich schon bei den Abenteuern, die ihn auf dem Wagen erwarten. Denn ebenso hat er sich nach dem Gespräch mit seiner Mutter bereits den Himmel vorgestellt (1,777: concipit aera mente). Mit demselben Verb argumentiert Sol – vielleicht weil er hier Phaethons Abgelenktheit bemerkt: forsitan et lucos illic urbesque deorum / concipias animo delubraque ditia donis / esse (76-8). Die Imagination des Bevorstehenden scheint Phaethon zu absorbieren. Auch Sols Äußerung utinamque oculos in pectora posses / inserere et patrias intus deprendere curas (93f.) zielt auf die Empfänglichkeit Phaethons für visuelle Eindrücke ab.

Ein weiterer Hinweis dafür, dass Phaethon die Ermahnungen Sols nicht verinnerlicht hat, ist z. B., dass Phaethon die Gestalten, die ihm später begegnen, als *miracula* – also in seinen Augen etwas völlig Überraschendes und Wundersames – wahrnimmt (194: *videt*), obgleich sein Vater ihm die Begegnung ausführlich (78-83) prognostiziert hatte. Obwohl Phaethon von Sol so lange belehrt wird, wird er wiederholt als *nescius* (58), *ignarus* (102) und *inscius* (142)²¹⁴ bezeichnet, so bspw. auch noch am Ende der Rede, obwohl er die "Standpauke" seines Vaters schon über sich ergehen lassen hat.

Stutzig macht außerdem eine in die Äußerung Sols eingeschriebene Handlung Phaethons: *quid mea colla tenes blandis, ignare, lacertis?*, ²¹⁵ die im Zusammenhang der Rede völlig unmotiviert wirkt. Erklären könnte man diese körperliche Reaktion dadurch, dass Sol, wie nur am Anfang noch, unmittelbar vorher Phaethon beim Namen nennt: *poenam, Phaethon, pro munere poscis!* (99). Dies kann Phaethon veranlasst haben, aufzuhorchen, kurz aus seiner eigenen Gedankenwelt herausgerissen zu werden und mittels einer Geste, von der er auch schon gegenüber seiner Mutter Gebrauch machte, impulsiv und spontan zu reagieren. Die eigentliche Rede Sols scheint also bereits in met. 2,99 zu enden. Da das Kind nicht zu antworten, geschweige denn Einsicht zu zeigen scheint, sondern stattdessen auf nonverbale, emotionale Weise reagiert, indem es seine Arme um den Hals des Vaters schlingt, wird deutlich, dass es für die rationalen Beweggründe, an die Sol versucht hat es heranzuführen, unempfänglich ist.

²¹² Zu dem eigentlich eher für Apoll gängigen Epithethon vgl. Bömer (K 1969), 244.; Barchiesi (K 2005), 246. ²¹³ Met. 1,792; 2,24f.; 2,35; 2,110; später met. 2, 398f.

²¹⁴ Dies spricht dafür, dass Phaethon die Konsequenzen seines Handelns noch nicht einzuschätzen weiß.

²¹⁵ Bömer (K 1969), 266, weist darauf hin, dass diese Haltung dem auf bildlichen Darstellungen üblichen Typus (...) widerspreche, nach dem Phaethon vor Phoebus stehe. Bömers Einwand spricht auch dafür, dass Ovid seine Darstellung absichtlich anders akzentuiert. Vgl. zur Darstellungstechnik Barchiesi (K 2005), 244.

Aufmerksam wird Phaethon erst, als sein Vater ihn zum Wagen führt. ²¹⁶ An der Semantisierung des Raumes lässt sich bereits in met. 2,105f. ablesen, dass der Wagen für Phaethon besonders hoch zu sein scheint (ad altos deducit iuvenem (...) currus), was noch einmal auf seine geringe Größe und die von unten ausgerichtete Blickrichtung hinweist. Dieser Wagen wird im Gegensatz zu dem Palast mit einfältig gewählten Adjektiven und in simpler Syntax beschrieben: aureus axis erat, temo aureus, aurea summae / curvatura rotae, radiorum argenteus ordo (met. 2, 107f.).²¹⁷ So liegt nahe, dass dies die Wahrnehmung Phaethons widerspiegelt. Apropos Widerspiegeln: 109-110: per iuga chrysolithi positaeque ex ordine gemmae / clara repercusso reddebant lumina Phoebo. Uns scheint aus einer unmittelbaren Beobachterperspektive berichtet zu werden, nicht jedoch aus der des Sol selbst, der den Wagen kennt, sondern aus der Phaethons, der seinen sich im Wagen spiegelnden Vater – wieder als *Phoebus* bezeichnet – und das glänzende Licht sowie den Wagen in all seiner visuell wahrnehmbaren Pracht sieht. Auch raumnarratologisch lässt sich diese Blicklenkung an einer Hierarchie des Sehens ablesen, denn die "Sichtlenkung" des Rezipienten scheint ebenfalls durch die Augen Phaethons zu erfolgen, der die Einzelteile des Wagens annähernd von unten nach oben zu betrachten scheint: Erst erblickt er die Achse (axis), das untere Kernstück des Wagens; dann die von der Achse ausgehende Deichsel (temo), dann Felgen und Speichen der Räder (summae / curvatura rotae, radiorum (...) ordo) und zuletzt das Joch (per iuga), an dem die Pferde angespannt werden. Dass Phaethon der Betrachter ist, wird auch in den Versen met.2,111-2 zeitraffend zusammengefasst: Dumque ea magnanimus Phaethon miratur opusque / perspicit, wobei gleich zwei Verben der Wahrnehmung das akribische Betrachten abbilden. ²¹⁸ Wieder wird deutlich, dass Phaethon völlig der visuellen Wahrnehmung erlegen ist, die ihn von verbalen Anleitungen abzulenken scheint.

Währenddessen dämmert es. Auch die anschließenden umfassenden konkreten Anweisungen Sols (126-149) scheinen ins Leere zu laufen und Phaethon vollkommen unbekümmert zu lassen. Anders als in der ersten Mahnrede, die sich auf die Argumentation Sols konzentriert, ist hier das Tempo insofern schon gesteigert, als die Notwendigkeit abzufahren nun durch äußere Umstände erzwungen wird.²¹⁹

²¹⁶ Zu potentiellen Gründen für Phaethons gesteigerte Aufmerksamkeit vgl. Wise (1977), 49.

²¹⁷ Bömer (K 1969), 267f. bemerkt hier eine Anspielung auf Verg. Aen. 4,138f.

²¹⁸ Die Situation erinnert an den fassungslos den Schild bestaunenden Aeneas in Aen. 8,730: *miratur rerumque ignarus imagine gaudet*.

²¹⁹ Die Belehrungen werden in met. 2,142 insofern unterbrochen, als in die Worte Sols die Handlung, dass Aurora erscheint, eingeschrieben ist, deren Konsequenz lautet: *non est mora libera nobis!*

Es ist wohl davon auszugehen, dass der für visuelle Eindrücke empfängliche Phaethon durch die Änderungen in seinem Umfeld seine Aufmerksamkeit nicht gerade verstärkt auf die Worte seines Vaters richtet. Vielmehr scheint es, als habe Phaethon gar keine Zeit, sich den Wagen in Ruhe anzusehen, sondern stünde passiv inmitten des plötzlich eintretenden Geschehens, das durch das Zusammenwirken zahlreicher Akteure Schlag auf Schlag, wie die häufigen Subjektswechsel²²⁰ und Enjambements verdeutlichen, hervorgerufen wird. Die einleitenden Worte Sols si potes saltem monitis parere parentis (126), denen die Anweisungen folgen, die Pferde nicht anzustacheln (126-128) und – das ist die zentrale Botschaft des Komplexes – in der Mitte zu bleiben (129-141), und sogar die damit verbundenen Hilfestellungen, woran er den richtigen Weg erkennen könne (vgl. 133), scheinen handlungsdramaturgisch insofern müßig, als der *puer* nicht primär an einer mangelnden Kontrolle über die Pferde scheitern wird. Als sich der Vater der Verantwortung entzieht (140f. Fortunae cetera mando, / quae iuvet et melius quam tu tibi consulat opto.), verkennt er, dass er durch sein vorbehaltloses Versprechen verantwortungslos gehandelt hat, indem er Phaethon ein erwachsenes, rationales Urteilsvermögen eingeräumt hat. Dass die Aufforderung si mutabile pectus / est tibi, consiliis, non curribus utere nostris! (145f.) nicht greifen kann, solange bei Phaethon, der nach wie vor als unmündig und inscius (148) beschrieben wird, nicht aktiv die Überzeugung einsetzt, scheint Sol zu merken, sodass er als letzten Versuch wieder einen Rollentausch von der belehrenden autoritären Person zum Bittsteller vollzieht (quae tutus spectes, sine me dare lumina terris!).

Phaethon reagiert überhaupt nicht auf die Worte seines Vaters. Stattdessen setzt unvermittelt seine Handlung ein (150-2): Occupat ille levem iuvenali corpore currum / statque super manibusque datas contingere habenas / gaudet et invito grates agit inde parenti. Phaethon fühle sich "auf dem Gipfel des Glücks", so Seng.²²¹ Auch hier mutet seltsam an, dass Phaethon seinem Vater so unverblümt Dank sagt für etwas, das er mit aller Macht versucht hat, zu verhindern, was wiederum auf das Absorbiertsein Phaethons schließen lässt. Die in nur zwei Versen vermittelten vier Handlungen bilden den kindlichen Überschwang ab, der sich auf haptische Eindrücke (151: contigere habenas) gründet.²²²

Bis zu diesem Zeitpunkt haben wir nur spärliche Eindrücke von Phaethon, die sich meist aus der Fremdwahrnehmung anderer oder selten durch kurze wörtliche Rede seiner selbst

[.]

²²⁰ Bömer (K 1969), 269.

²²¹ Seng (2007), 170.

²²² Barchiesi (K 2005), 250, sieht eine Parallele zu den jungen Trojanern in der *Aeneis*: "riprende un sinistro momento di gioia nell' *Eneide*: i giovani Trojani gioiscono nel toccare le funi fatali che portano in città il cavallo."

zusammensetzen. Zunehmend wird Phaethon nur noch im narrativen Modus beschrieben, der dem ausladenden szenisch-dramatischen Modus, in dem Sols Rede steht, entgegengesetzt ist. ²²³ Phaethons zunehmende Passivität wird dahingehend gesteigert, dass er nicht mehr zu Wort kommt und zumindest darstellungstechnisch verstummt – vielleicht auch, weil er von den neuen Eindrücken übermannt ist. Seine Handlungen wirken in den wenigen Versen, die ihn betreffen, aufgrund der indirekten Wiedergabe und in ihrer Prägnanz oft unmotiviert und impulsiv – wir haben als Leser keinerlei Vorstellung davon, was genau in Phaethon vorgeht.

Diese Distanzierung von Phaethon hat aber einen Effekt auf die Leserschaft: Während dieser den Lehren seines Vaters gegenüber taub zu sein scheint, baut der Erzähler eine Wissensdiskrepanz zwischen dem unaufmerksamen Phaethon und dem aufmerksam folgenden Leser auf. Phaethon wird nur noch extern fokalisiert, der Rezipient jedoch auf eine nullfokalisierte Ebene erhoben (z. B. durch die Ekphrasis des Sonnenpalastes).

Mit dieser Wissensdiskrepanz spielt der Erzähler nun im Folgenden, denn im zweiten Teil der Erzählung erhalten wir direkte und ausführliche Einblicke in Phaethons Psyche: Kaum ist Phaethon abgefahren, gehen die Pferde durch. Der Grund dafür ist, wie bereits erwähnt, sein Leichtgewicht (161: sed leve pondus erat). Phaethon reagiert wie folgt: ipse pavit nec qua commissas flectat habenas / nec scit qua sit iter, nec, si sciat, imperet illis (169f.). Das erste Mal seit seiner Ankunft im Himmel wird uns hier eine Introspektive in seine Gedanken und Gefühle geboten. Phaethon ängstigt sich nicht aus den Gründen, die sein Vater genannt hat, sondern aufgrund des Verhaltens der Pferde, das Sol nicht vorhergesehen hat, und seine daraus resultierende mangelnde Kontrolle über den Wagen. Zwar hat er von seinem Vater Anweisungen bekommen, was zu tun ist, um mitten auf der Bahn zu bleiben. Diese Anweisungen erweisen sich aber insofern als unbrauchbar, als die Pferde schon ohne ein Versagen seinerseits die verkehrte Route einschlagen (167f: ruunt tritumque relinquunt / quadritugi spatium nec quo prius ordine currunt). Die polysyndetische Reihung nec...nec...nec bildet dabei die Ratlosigkeit Phaethons sowie die Tatsache, dass er als Lenker des Sonnenwagens auf ganzer Linie versagt, ab.

Oft wird der Rezipient durch indirekte Fragen und die interne Fokalisierung sogar *en detail* Zeuge seiner Gedankengänge. Wir erleben Phaethon konkret also nur in Phasen der

_

²²³ Auch Hansen, 25, beschreibt, "dass Ovid narrative und dramatische Darstellungsweisen nicht nur integriert, sondern gezielt gegeneinander ausspielt."

Unsicherheit und Angst. Erst, als die Reise schon begonnen hat, wissen wir, was in Phaethon vorgeht und blicken mit ihm gemeinsam herab auf die – aus seiner Perspektive – penitus penitusque iacentes²²⁴ (terras) (178f.). Der Rezipient wird Augenzeuge der starken körperlichen Empfindungen Phaethons: Der Knabe erbleicht (180: palluit), seine Knie zittern vor Schreck (180: et subito genua intremuere timore); er kämpft mit der Ohnmacht (181: suntque oculis tenebrae per tantum lumen obortae). Er wünscht sich, die Pferde niemals angerührt zu haben, und es setzt ihm zu, seine Abstammung kennengelernt und durch Bitten geltend gemacht zu haben (182-184: et iam mallet equos numquam tetigisse paternos, / iam cognosse genus piget et valuisse rogando, iam Meropis²²⁵ dici cupiens). Wiederum fällt auf, dass er die mehr als ausufernden Ratschläge seines Vaters zu keinem Zeitpunkt in seine Gedanken einbezieht, was nochmals für seine Unaufmerksamkeit gegenüber verbalen Äußerungen spricht.

Sogar ohne vermittelndes Verbum geraten wir im Folgenden in eine Art Bewusstseinsstrom Phaethons (met. 2,187-192):

quid faciat? multum caeli post terga relictum,
ante oculos plus est: animo metitur utrumque
et modo, quos illi fatum contingere non est,
prospicit occasus, interdum respicit ortus, 190
quidque agat ignarus stupet et nec frena remittit
nec retinere valet nec nomina novit equorum.

Wir werden in Phaethons ratloses Überlegen eingebunden: Quid faciat? (187); quidque agat (191), später quoque eat aut ubi sit (233). Die Umgebung nehmen wir durch seine Augen wahr und werden in seine Gedanken einbezogen: multum caeli post terga relictum, / ante oculos plus est: animo metitur utrumque. Dabei sind die Abstände, die er mit dem Auge bemisst, aus seiner Sicht beschrieben, wobei die subjektiv unspezifische Wahrnehmung von multum und plus auf Dimensionen hindeutet, die in beide Richtungen ungünstig für den Protagonisten zu sein scheinen. Introspektiv können wir sogar die Vorgänge in seinem Geist wahrnehmen (188: animo metitur utrumque). Die Ausdrücke modo und interdum bilden das schnelle Hin- und Herblicken und die damit verbundene Verzweiflung Phaethons bildlich ab, ebenso wie seine

²²⁴ Ich lese mit Anderson *iacentes* statt *patentes* (Tarrant).

²²⁵ Zu den semantischen Implikationen des griechisch-stämmigen Adjektivs *merops* = sterblich vgl. Barchiesi (K 2005), 252, sowie Doblhofer (1973), 145f.

innere Zerrissenheit zwischen den antithetischen Polen prospicit-respicit und occasus-ortus (beide 190) manifest wird.

Phaethon ist gelähmt vor Ratlosigkeit (191: ignarus stupet): Er lässt weder die Zügel locker, noch kann er sie anziehen (192: nec frena remittit nec retinere valet), sodass jeglicher äußerer Handlungsverlauf an dieser Stelle stagniert. Einzig das außer Kontrolle geratene Gespann rast unweigerlich dahin. Jedoch kulminiert die äußere Handlungsarmut in einer Darstellung von Phaethons intimstem Inneren, nämlich seinen Ängsten, die ihn letztlich zum Scheitern führen: Die ihm darauf begegnenden Sternbilder nimmt er, wie bereits angedeutet, als miracula, also etwas Überraschendes, ²²⁶ wahr und als vastarum simulacra ferarum: sparsa quoque in vario passim miracula caelo / vastarumque videt trepidus simulacra ferarum (193-94). An dieser Stelle kippt die reine Beobachterrolle durch die Augen Phaethons – denn es ist eine doppelte Lesart möglich: Zunächst diejenige, die uns in Phaethons unaufgeklärt-kindlicher Sicht nichtreale Bilder schrecklicher Ungeheuer erkennen lässt, deren Monstrosität auch in der fast schon pleonastischen Genitivkonstruktion der riesigen, wilden Tiere nachgebildet ist. Dazu passend kann Phaethon die Sternbilder nicht zuordnen, sondern es steht der Sammelbegriff miracula für alle Sternbilder, die ihm begegnen. Liest man *simulacra* zudem in lucrezischer Terminologie, ²²⁷ handelt es sich aus der Sicht eines aufgeklärten Erwachsenen, der die ebenfalls lucrezisch vermittelten Mahnungen Sols verinnerlicht hat und somit die Ängste rationalisiert, um Trugbilder, also Imaginationen, die Phaethon rational zu durchdringen nicht imstande ist. Wieder wird deutlich, dass Phaethon sich von visuellen und ungewohnten Eindrücken beeindrucken lässt. Während er ein "hilflos passives Objekt"²²⁸ ist, ignarus (191) und trepidus (194), kommt dem Leser eine gleich zweifach überlegene Rolle zu: Erstens, indem er nun auf rein erzähltechnischer Ebene durch die ausgeprägte personale Fokalisierung imstande ist, Phaethons Wahrnehmung nachzuvollziehen;²²⁹ zweitens, da er durch die vorangehenden Ausführungen Sols aber gleichzeitig auf eine nullfokalisierte Ebene gehoben wurde und nun in konkreten Momenten mehr weiß als die Figur Phaethon. ²³⁰ Als jener z. B. die Namen der Pferde

²²⁶ Bömer (K 1969), ad loc., weist darauf hin, dass das Substantiv nur an dieser Stelle in den *Metamorphosen* sich nicht auf eine Verwandlung beziehe, was diesen Effekt des Übermanntseins von fremden Eindrücken verstärkt.

²²⁷ OLD s.v. *simulacrum* (1947) 4 The outward appearance of a person or thing (imagined in mind; seen in a dream) (Lucr.) B a Ghost, phantom; a phantom object (Lucr.) C (in Epicurean philosophy) the εἴδωλον or image which emanates from an object and, impinging on the eye, causes sight. (Lucr.)

²²⁸ Seng (2007), 172.

²²⁹ Auf die Glaubwürdigkeit dieser Mit-Sicht wirkt ein, dass der Erzähler während der Himmelsreise in der der personalen Sicht Phaethons übergeordneten Perspektive immer distanzierter gegenüber referierten Inhalten wird und sich oft absichert bzw. auf andere beruft (*credunt, dicitur*). Dies kann als Strategie gewertet werden, um die Glaubwürdigkeit der Introspektive Phaethons zu erhöhen.

²³⁰ Hansen (2012), 28, merkt an, dass Phaethons Überforderung dadurch deutlich werde, dass sich der Erzähler "von einer zunächst personalen Mit-Sicht zugunsten einer auktorialen Über-Sicht des gesamten Kosmos" löse.

nicht kennt (192: *nec nomina novit equorum*), ist man als Leser, der diese in met. 2,153-55 erfahren hat, ²³¹ nahezu versucht, sie ihm zuzurufen.

Auch bei der darauffolgenden Ekphrasis des Ortes, an dem sich der Skorpion befindet (195-7), ahnt der Rezipient bereits Schlimmes. Dieser Effekt wird dadurch verstärkt, dass durch die längere Beschreibung (195-197) und die durch das Hyperbaton *geminos...arcus* (195) evozierte Spannung zum gefährlichen *Scorpius* bereits das Ausmaß der Ausbreitung des Skorpions angedeutet wird. Genau so, wie der Leser vermuten mag, kommt es: Der *puer* bekommt einen Schrecken, bildet sich ein, dass der Skorpion ihn bedränge, indem dieser ihn mit schwarzem Gift bedrohe und die Scheren nach ihm ausstrecke (198f. *madidum sudore nigri veneni; vulnerata curvata minitantem cuspide vidit*) – eine Projektion seiner Angst²³³ (und so durch Phaethons Augen wahrgenommen) – und lässt ohnmächtig (*mentis inops*, 200) die Zügel los. Es ist der Moment des eisigen Schreckens (*gelida formidine*), der diese Kurzschlussreaktion (*lora remisit*) hervorruft (200).

Für den Leser ist aus der Rede Sols und den dort prognostizierten Folgen des Zügelverlustes klar, dass nun die vollkommene Kontrolllosigkeit einsetzt. Denn genau davor hatte Sol seinen Sohn gewarnt (127). Von der Katastrophe selbst bekommt Phaethon jedoch wenig mit, da er nun bereits zum zweiten Mal (vgl. 181, 200) ohnmächtig geworden ist: Dass er nun wieder passiv in dem ganzen Geschehen ist – vielleicht auch durch seine Ohnmacht begründet –, wird dadurch deutlich, dass das Geschehen nun aus anderen Instanzen fokalisiert wird: zunächst durch die Pferde (201: quae postquam summum tetigere iacentia tergum); dann durch Luna, die Wolken, die Erde und Pflanzen (208-213),²³⁴ bis sich der Erzähler als persona schließlich durch persönliches Kommentieren (214: parva queror) einschaltet. Phaethon ist in den sich ereignenden Prozess nicht in geringster Weise eingebunden; einzig als entpersonalisiert formulierter Ausdruck nullo inhibente (202) ist er präsent, jedoch nicht mehr als Person, sondern nur noch in seiner unzulänglich ausgeführten Funktion, die Pferde zu lenken. So

-

²³¹ Ov. met. 2,153-55: interea volucres Pyrois et Eous et Aethon, / Solis equi, quartusque Phlegon hinnitibus auras / flammiferis inplent pedibusque repagula pulsant.

²³² Zu den politischen Implikationen, die u. a. daraus entstehen, dass in Verg. georg. 1,33 der Skorpion als Sternbild genannt wird, das bei der Verstirnung des Octavian Platz machen wird, vgl. Barchiesi (K 2005), 252, und Barchiesi (2009), vgl. auch Schmitzer (1990).

²³³ Barchiesi (2009), 164: "Phaethon, in broad daylight, provided by him, confronts shapes of threatening monsters and is unable to restore them to their stellar reality."

²³⁴ Vgl. Otis (1966), 113.

verpasst er auch den Rezipienten gebotenen Überblick über kosmologische Phänomene oder die Berge und Gebirge, die er in Flammen setzt.²³⁵

In 227f. erwacht Phaethon kurz aus seiner Ohnmacht (zum Ausdruck gebracht durch *tum vero*, 227), um bereits den Endzustand der brennenden Welt wahrzunehmen. Auch hier erleben wir die Geschehnisse mit ihm, indem alle seine Sinneswahrnehmungen²³⁶ beschrieben werden und die Wahrnehmung entsprechend aus seinen Sinnesorganen gelenkt wird: *adspicit* (228) (erblicken), *nec tantos sustinet aestus* (228) (subjektives Empfinden Phaethons), *ore trahit* (230) (einatmen)²³⁷ und *sentit* (fühlen) (230).

Ein zweites Mal wird betont, dass er die Aschemengen nicht ertragen kann, sodass ihm diesmal vor lauter Rauch konkret schwarz vor Augen wird: calido involvitur undique fumo / quoque eat aut ubi sit, picea caligine tectus / nescit (232-4). Die Folge ist, dass er vollkommen orientierungslos ist. In dieser Bewusstseinstrübung, die durch die schwarze Umgebung hervorgerufen wird, verfällt Phaethon komplett in den Status eines Nichtswissenden (234: nescit), der diesmal nicht von Bewertungen anderer auf ihn appliziert wird, sondern für ihn konkret erfahrbar wird. Die Passivität Phaethons in seinem Verhalten ist nun so frappant, dass ihm jegliche Handlungsspielräume genommen werden; stattdessen wird er arbitrio volucrum (...) equorum (234) fortgerissen (raptatur). Durch den Begriff arbitrium wird den Pferden als Autorität sogar mehr rationale Verantwortungsgewalt zugesprochen als Phaethon selbst.²³⁸

Zusätzlich bewirkt die Introspektive Phaethons, die eine Identifikation mit dem Charakter und Partizipation an seinem Schicksal möglich macht, durch das subjektive Empfinden eine Steigerung des Erzähltempos. Die Erzählgeschwindigkeit erhöht sich mit der gefühlten Geschwindigkeit des Protagonisten, an dessen Empfinden wir durch den Bewusstseinsstrom teilhaben. Treffend betitelt Habermehl diesen Prozess als "unter die Haut gehendes Psychogramm des in wachsender Panik hilflos durch das All jagenden Jünglings".²³⁹

²³⁹ Habermehl (2009), 46.

_

²³⁵ Schmitzer (1990) konnte nachweisen, dass es sich nicht etwa um eine unsystematische Reihung (vgl. Bömer (K 1969), 295f.; Barchiesi (K 2005), 253: "enumerazione caotica") handelt, sondern eine systematische Ordnung zugrunde liegt, die politische Implikationen der Berge und Gewässer eröffnet.

²³⁶ Vgl. Bömer (K 1969), 229.

²³⁷ Der *fornax*-Vergleich (Einatmen der Lüfte wie aus einem tiefen Ofen) ist laut Bömer (K 1969), 299, episch vorgebildet nach Lucr. 6,148f. und Lucr. 6,1169 sowie Verg. georg. 4,263, sodass die Lehrgedichtstradition omnipräsent ist.

²³⁸ Vgl. ferner zum Begriff Bömer (K 1969), 300. Der Begriff *arbitrium* wirkt gerade durch die animalischen Protagonisten bizarr, zumal das Tier-arbitrium laut ThLL s.v. *arbitrium* singulär ist; vgl. auch das auf rationale Entscheidungsgewalt ausgerichtete Bedeutungsspektrum im OLD s.v. *arbitrium*.

Die Schilderung von Phaethons Ängsten scheint laut Ciappi und Barchiesi ein spezifisch ovidischer Zug der Phaethon-Figur zu sein.²⁴⁰ Doch welchen Effekt hat die Darstellung von Phaethons Innerem und vor allem die variable Perspektivierung der Geschehnisse im Hinblick auf seine Charakterisierung? Ovid scheint Phaethon gegenüber seinen Vorlagen verjüngt zu haben, um ihn in kindlicher Ahnungslosigkeit konstruieren zu können. Sowohl durch die nur extern geschilderten und dadurch oft impulsiv wirkenden Handlungen als auch durch die interne Fokalisierung Phaethons, die sich nur auf die Ängste und Sorgen beschränkt, wird Phaethon umso mehr als kindlich wahrgenommen. Insbesondere Phaethons Schwäche und Scheitern sind Züge, die den Charakter wesentlich prägen, so z. B. gleich zweifach in met. 2,228 nec tantos sustinet aestus und kurz darauf in 231f. nec iam cineres eiectatamque favillam / ferre potest. So wird ein Überlegenheitsgefühl der Leserschaft generiert, die – sei es mitleidig, ²⁴¹ sei es verständnislos – Phaethons Ängste durchschaut und sich von seiner eingeschränkten Sicht auf die Dinge und seinen kindlichen Verhaltensweisen zu distanzieren vermag. Das große Interesse an der psychologischen Darstellung der Protagonisten ist Ovid in der Forschung bereits mehrfach bescheinigt worden;²⁴² Rumpf vermag sogar einen "Phaethonkomplex" zu diagnostizieren. 243 Es scheint jedoch bemerkenswert, dass Ovid bewusst gegeneinander ausspielt, wann er psychologische Einblicke gewährt und wann er externe Fokalisierungen intentiös einsetzt. Aktive Einblicke in den Charakter bekommt der Rezipient erst, als dieser in seiner kindlichen Passivität nahezu verstummt ist. 244 Durch die Kindlichkeit erfährt die Phaethon-Episode bei Ovid eine ganz andere Dimension: Phaethon wird in seiner Unverantwortlichkeit von der anmaßenden Tat der Himmelsfahrt entlastet.

Der Tod Phaethons wird unprätentiös und sehr sachlich geschildert (311-313): *intonat et dextra libratum fulmen ab aure / misit in aurigam pariterque animaque rotisque / expulit et saevis conpescuit ignibus ignes*. Besonders durch das Zeugma²⁴⁵ *pariterque animaque rotisque / expulit* und die ohnehin schon sehr kurze Darstellung der Aktion wirkt die Tötung Phaethons abrupt und geradezu klinisch. Dieser Effekt wird dadurch noch verstärkt, dass der Blick nach Jupiters Blitzwurf²⁴⁶ zunächst auf die im Vergleich sehr viel ausführlicher geschilderten

-

²⁴⁰ Ciappi (2000), 150; vgl. auch Barchiesi (K 2005), 251, zu pavet.

²⁴¹ Bass (1977), 407: "we sympathize, and are meant to sympathize, with Phaethon's hopeless incompetence."

²⁴² Galinsky (1975), 61; Weiden Boyd (2012), 108; Ciappi (2000), 128; Döpp (1992), 151-154.

²⁴³ Rumpf (1985), 85.

²⁴⁴ Wise (1977), 45: "Phaethon's initial refusal to use language ends in an incapacity to use language." Allerdings bleibt fragwürdig, ob Phaethon anfangs wirklich der bewusste Akt einer Weigerung zu unterstellen ist oder ob die Darstellungstechnik diesen Eindruck nur suggerieren soll.

²⁴⁵ Bömer (K 1969), 320; Hill (1985), 202: "this sort of zeugma (or ,syllepsis' as pedants prefer)"

²⁴⁶ Zur Rolle Jupiters in der Episode als deus ex machina vgl. Bretzigheimer (1993), 37-42; laut Barchiesi (K 2005), 262, handelt Jupiter "come un guerriero epico", zur epischen Sprache auch Cuppo Csaki (1995), 95.

Ereignisse um die Pferde und den Wagen gelenkt wird (314-318). Dies dient als retardierendes Moment, bevor der Fokus wieder auf Phaethon gerichtet wird, der aber inzwischen schon tot ist (vgl. 312f.). "How vividly he could have depicted the fall of Phaëthon!", kritisiert Wilkinson.²⁴⁷ Und tatsächlich begnügt sich der Erzähler mit einer knappen Schilderung von Phaethons Sturz, dem durch den an eine Verstirnung erinnernden Vergleich mit einem fallenden Stern (321f.) die Intensität und Grausamkeit genommen wird.

Dennoch fällt auf, dass Phaethon hier das erste Mal in der gesamten Erzählung zwar nicht namentlich genannt, aber als *auriga* (312)²⁴⁸ beschrieben wird. Mit dieser sehr euphemistischen, geradezu paradoxen Beschreibung ex post in seiner Funktion als Wagenlenker, die er alles andere als bravourös erfüllt hat, scheint ihm der Erzähler dennoch Anerkennung für sein Unternehmen zu zollen. Wenige Verse darauf wird Phaethon ein Grabmal von Naiaden errichtet, auf dem er ebenfalls als *auriga* verewigt wird (met. 2,236-7):

HIC SITUS EST PHAETHON CURRUS AURIGA PATERNI QUEM SI NON TENUIT MAGNIS TAMEN EXCIDIT AUSIS.

Nicht nur durch die erwiesene Achtung in Form einer ehrwürdigen Bestattung, sondern insbesondere auch durch die in die Erzählung eingebettete direkte Wiedergabe der Grabinschrift²⁴⁹ und somit explizit integrierte Bewertung Phaethons, wird dieser posthum rehabilitiert, ja sogar – in Stein gemeißelt – als Held konserviert.²⁵⁰ Dabei wird das *non tenuit* durch die nebensätzliche Beiordnung nahezu heruntergespielt, wohingegen die eigentliche Heldentat, nämlich, dass er großen Mut bewiesen hat (*magnis tamen excidit ausis*), pointiert das Epitaph abschließt. Der letzte Teil nimmt somit einen Zug des Phaethon auf, auf den der Erzähler bereits zuvor hingewiesen hat, als er Phaethon als *magnanimus Phaethon* (111) beschrieben hat.²⁵¹ Das für Helden adäquate Epitheton,²⁵² das in dieser speziellen Verwendung zudem Bezug auf die Phaethon-Erzählung in Lucr. 5,396-406²⁵³ nimmt, liefert bereits zuvor

²⁴⁷ Wilkinson (1942), 124. Ähnlich Galinsky (1975), 63.

²⁴⁸ Vgl. Bömer (K 1969) zu *auriga*, der Begriff in den Met. nur noch met. 2,327, auch auf Phaethon bezogen, außerdem am. 3,12,37f. Weitere Belegstellen bei Ovid fast. 6, 04; Trist. 1,4,16; Ib. 369, vgl. Deferrari et al. (1939) s.v. *auriga*. Vgl. zum Motiv auch das Schlussgleichnis des ersten *Georgica*-Buches: Verg. georg. 1,513f.: *et frustra retinacula tendens / fertur equis auriga neque audit currus habenas*.

²⁴⁹ Auch diese Grabinschrift ist genuin ovidisch, vgl. Bömer (K 1969), 324f.; über etwaige Selbstbezüge zwischen Phaethon und Ovid Barchiesi (K 2005), 263.

²⁵⁰ Dazu ausführlicher Bretzigheimer (1993), 45f.

²⁵¹ Seng (2007), 174f., sieht in dem Ausdruck die Möglichkeit, Phaethon als tragischen Held zu verstehen.

²⁵² Zum Epitheton *magnanimus* vgl. Barchiesi (K 2005), 246; La Penna (2001), 541.

²⁵³ Lucrez referiert in rer.nat. 5,396-406 im Zuge einer kosmologischen Erklärung, wie Feuer entstanden sei, exkursartig den Phaethon-Mythos (396-404), dem Ovid auch durch wörtliche Anleihen (*at pater omnipotens, magnanimum*) verpflichtet ist. Nach einer Schilderung im Erzähltempus, in die der Schüler zunehmend

den – vielleicht überraschenden²⁵⁴ – Anstoß, Phaethon als Helden zu begreifen. Wenngleich Cuppo Csaki im Epitaph in der Formulierung *currus auriga paterni* ein "boyish lack of identity"²⁵⁵ erkennt, so ist doch gerade im Gegenteil durch die Verbindung des Namens *Phaethon* mit dieser Titulierung des *auriga* Phaethon in seiner Funktion als Lenker des väterlichen Wagens firmiert. Phaethon ist somit nicht mehr "childish and with no identity of his own",²⁵⁶ sondern durch seine Tat zum Helden geworden. Gerade durch das Grabepigramm und die Trauergesten wird ihm eine andauernde Identität und Wertschätzung verliehen.

Darüber hinaus scheint es, als habe Phaethon im Laufe der Erzählung doch eine Metamorphose vollzogen, nämlich die vom Kind zum *auriga* bzw. Erwachsenen. Durch sein Unterfangen und damit den Ausgang aus seiner kindlichen Unmündigkeit ist Phaethon erwachsen geworden. Dies wird insofern auch auf der Darstellungsebene verdeutlicht, als wir als Leser Einblick in seine Gedanken haben, ihn somit als autark denkendes Individuum und nicht mehr aus einer Außenperspektive als trotziges Kind begreifen.

Oft wurde in der Forschung darauf hingewiesen, dass die Phaethon-Erzählung in den *Metamorphosen* untypischerweise keine Verwandlung einschließe. Dies überrascht umso mehr, als Ovid den Katasterismos Phaethons wie in am. 3,12,37 leicht hätte einbauen können. Doch ist die Metamorphose in dieser Erzählung latenter angelegt, indem eine "natürliche" Metamorphose vom Kind zum Erwachsenen, die Adoleszenz, geschildert wird. Ovids Phaethon vollzieht die Metamorphose vom Kind zum *auriga* und damit mündigen Erwachsenen, in dessen Gefühle der Leser erst Einblicke erhält, als er sich wagemutig dazu entschlossen hat, die Himmelfahrt zu vollziehen. Phaethons Unternehmung wird in der Erzählung zunehmend als Zeichen seiner *magnanimitas* und als heldenhaft bewertet, die Himmelsfahrt ist gewissermaßen ein *rite de passage* in die Welt der Erwachsenen und damit zu eigener Verantwortung.

Diese Deutung findet Bestärkung darin, dass die Inschrift keines der Merkmale aufweist, das für Kinder kommemorierende Grabmäler charakteristisch wäre.²⁵⁸ Denn von den typischen Topoi, die die *mors immatura* bei einem jung Verstorbenen dokumentieren und die sich aus archäologischen Grabmälern mit Kinderportraits ableiten lassen, wird in Phaethons Epitaph keiner verwendet. So fehlen jeglicher Hinweis auf sein junges Alter oder superlativistische

hineingeholt wird, bricht der *praeceptor* jedoch mit der mythischen Vorstellung, die nur ein Konstrukt griechischer Dichter sei und von der Wahrheit weit entfernt sei. Detaillierter zu Lucrez vgl. Cuppo Csaki (1995), 61-69.

²⁵⁴ La Penna (2001), 540f.

²⁵⁵ Cuppo Csaki (1995), 97.

²⁵⁶ Cuppo Csaki (1995), 99.

²⁵⁷ Bömer (K 1969), 222; Bass (1977), 408; Rudhardt (1997), 92. Galinksy (1975), 49.

²⁵⁸ Die folgenden Informationen beziehe ich im Wesentlichen aus Backe-Dahmen (2006) und Kolb/Fugmann (2008).

Wendungen wie *dulcissimus* oder *suavissimus* zur Bezeichnung des Verstorbenen. Im Gegenteil, die Bezeichnung als *auriga* rückt Phaethon eher in die Sphäre eines ,berufserfahrenen' Erwachsenen. Auch die Tatsache, dass untypischerweise nicht die Eltern, sondern außenstehende Najaden das Grabmal errichten, birgt eine offiziellere Affirmation seiner heroischen Tat.

Phaethon als heroisch zu begreifen bzw. seine anfangs mangelnde Fähigkeit zur Eigenverantwortung, die er aber zunehmend unterläuft, herauszustellen, spiegelt auch die philosophische Tradition²⁵⁹ des Phaethon-Mythos wider, die im lateinischen Kontext zunächst in Cic. off. 3,94 greifbar ist. In Ciceros De officiis werden die Ereignisse um Phaethon und Sol als Beispiel dafür angeführt, dass ehrenhaftes und nützliches Verhalten kollidieren können: Versprechen seien also dann nicht einzuhalten, wenn sie demjenigen, dem sie gemacht worden sind, nicht nützlich seien. Zwar habe Sol Phaethon den fatalen Wunsch erfüllt, doch sei dieser kurzerhand durch einen Blitz verbrannt. Es wäre – so bewertet der Sprecher – besser gewesen, wenn der Vater seinem Sohn gegenüber wortbrüchig geworden wäre. 260 Diese in De officiis explizit formulierte Bewertung des Geschehens schwingt bei der Bewertung der ovidischen Phaethon-Erzählung sicherlich mit, zumal die Sprechsituation in De officiis, das als belehrende Schrift an Ciceros Sohn Marcus adressiert ist, Analogien zu der ovidischen Version aufweist. Das moralische Dilemma, in dem sich Sol also zumindest nach dieser Wertung befindet, wird bei Ovid insofern aufgenommen, als die Verzweiflung Phaethons im Himmel den Rezipienten überdenken lässt, inwieweit Sol den Wunsch nicht einfach hätte abwenden müssen, und somit die Verantwortung von dem noch kindlichen Phaethon genommen wird. Demgegenüber wird Seneca die Auswirkung der Himmelsfahrt aufgreifen und in De vita beata (20,5) und De providentia (5,10f.) Phaethon als positives Exemplum für heldischen Wagemut rühmen.²⁶¹ Dieser philosophische Unterbau beeinflusst die Wahrnehmung Phaethons als Helden bzw. suggeriert eine Exkulpierung seiner Tat sowohl vor Ovid durch Ciceros Ausführungen als auch nach Ovid durch Senecas explizite Beurteilung.

²⁵⁹ Vgl. dazu auch Nelting / von Ehrlich (2016).

²⁶⁰ Cic. off. 3,94: Ac ne illa quidem promissa servanda sunt quae non sunt iis ipsis utilia quibus illa promiseris. Sol Phaethonti filio, ut redeamus ad fabulas, facturum se esse dixit quidquid optasset. Optavit ut in currum patris tolleretur; sublatus est, atque is antequam constitit ictu fulminis deflagravit. Quanto melius fuerat in hoc promissum patris non esse servatum! (...) Sic multa, quae honesta natura videntur esse, temporibus fiunt non honesta. Facere promissa, stare conventis, reddere deposita commutata utilitate fiunt non honesta.

²⁶¹ Zu den antiken Deutungen auch Habermehl (2009), 48. Vgl. auch Cuppo Csaki (1995), 119-123; dies., 108-111, auch zu Manilius, dessen Darstellung sich eng an die ovidische anlehne.

Zudem repräsentiert der in seiner Intensität ausgeprägte Trauergestus der Eltern (329-339 sowie 381-400), der Schwestern (340-366) und des Cycnus (367-380) das als Unglück empfundene Geschehen (vgl. auch die Bewertung durch die Erzählinstanz in 331: malo in illo). Dass Sol dem Epitaph in der heroisierenden Aussage beipflichtet, suggeriert der Anschluss durch das explikative nam (329). Der pater erscheint nun ganz in der Rolle eines Elternteils und vernachlässigt seine offizielle Funktion, indem er eine Sonnenfinsternis eintreten lässt. 262 Auch Clymene empfindet intensiven Schmerz über den Verlust ihres Sohnes (334: in tantis malis) und lebt diesen in hemmungsloser Trauer, ihr Kind suchend, ²⁶³ expressiv aus. Während Bass das Auftreten und die Verwandlung der Heliaden und des Cycnus als Entschädigung für den Leser, dass so lange keine Metamorphose stattgefunden habe, wertet²⁶⁴, ist jedoch die gesamte Passage (329-400) als Hommage an den verstorbenen Phaethon zu sehen. Denn die Protagonisten, die mit diesem verwandt oder seelenverwandt (369: mente tamen Phaethon proprior fuit) sind, werden aus Trauer um Phaethon, dessen Tod als ungerechtfertigt (378: iniuste) erachtet wird, verwandelt. Diese Metamorphosen werden von dem überbordenden Schmerz Sols gerahmt, der nicht nur Aggressionen gegen sich selbst entwickelt (383: lucemque odit seque ipse diemque), sondern sich in seinem Schmerz und Zorn so echauffiert, dass er sogar der Welt seinen Dienst verweigert (385: officium negat mundo). 265 In einer wörtlich dargestellten und unvermittelt wirkenden Rede (385-393) reagiert er trotzig (388: quilibet alter agat portantes lumina currus!). Er fordert Jupiter sogar in bitterem Hohn heraus, selbst den Sonnenwagen zu fahren, damit dieser wenigstens in diesem Augenblick Eltern nicht kinderlos mache (390f.: ipse agat ut saltem, dum nostras temptat habenas, / orbatura patres aliquando fulmina ponat!). 266 Der Sonnengott prognostiziert die Erfahrung, die Jupiter dann machen werde: tum sciet ignipedum vires expertus equorum / non meruisse necem, qui non bene rexerit illos (392). So expliziert er, dass Phaethon den Tod nicht verdient habe, wenn dieser in seinem Unvermögen, die in ihrer Bedrohlichkeit geschilderten Pferde richtig (bene) zu lenken, versagt habe. Bretzigheimer bemerkt, dass Sol sämtliche Schuld, die er und sein Sohn auf sich geladen haben könnten, von sich weist. ²⁶⁷ Dies weist auf seine mangelnde Fähigkeit zur Übernahme

_

²⁶² Jedoch distanziert sich der Erzähler von diesem Eindruck durch *si modo credimus* und *ferunt* (330f.). Seng (2007), 175, bezeichnet Sol als "tragisch", da das Versprechen in keinem angemessenen Verhältnis zu dem sich daraus ergebenen schweren Leid stünde.

²⁶³ Das Motiv der Mutter auf der Suche nach ihrem verlorenen Kind auch in met. 5,332-571 (Ceres und Proserpina). ²⁶⁴ Bass (2007), 408: "the poet feels obliged at this point not to keep his readers waiting any longer".

²⁶⁵ Bretzigheimer (1993), 44, weist darauf hin, dass der ovidische Protest Sols in allen früheren und späteren Fassungen des Mythos nicht vorhanden sei. Ausführlich zu Sols Trauerreaktion Bretzigheimer (1993), 42-45.

²⁶⁶ Der Vorwurf wirkt durch die Ausdrücke *saltem* und *aliquando* besonders zynisch und so, als wäre Jupiter fortwährend damit beschäftigt, Blitze auf Kinder zu schleudern. Bretzigheimer (1993), 44f., beschreibt Jupiter entsprechend als "fast sadistischen Mörder" und attestiert der Szene groteske Züge.

²⁶⁷ Vgl. zur Schuldfrage Bretzigheimer (1993), 44f. sowie Otis (1966), 115f., der Phaethon jeglicher Verantwortung entzieht und von "sadly misplaced bit of juvenile curiosity" (116) spricht.

von Verantwortung hin. Während Sol spricht, bitten ihn alle Götter, die Welt nicht mit Finsternis zu überziehen, bis sich Jupiter schließlich, wenn auch mit Blitzen drohend, für sein Verhalten (394-397) entschuldigt.

Die letzte Reaktion Sols und damit der Abschluss der gesamten Phaethon-Episode ist folgende: colligit amentes et adhuc terrore paventes / Phoebus equos stimuloque dolens et verbere saevit / (saevit enim) natumque obiectat et imputat illis (398-400). Auf der Darstellungsebene der Erzählung nähert sich Sol damit im Verhalten seinem Sohn an, denn es wird keine verbale Reaktion Sols geschildert, sondern es setzt sogleich unvermittelt die Handlung ein. Man könnte sogar sagen, dass Sol damit die Verwandtschaft zu Phaethon ein letztes Mal nicht explizit bezeugt, sondern indem er sich implizit an die am Anfang der Geschichte Phaethon eigenen Handlungsschemata anpasst. Das störrische Protestieren, mit dem Ovid die Erzählung schließen lässt, ist wieder eine ovidische Besonderheit in der Phaethon-Tradition und in den Vorlagen nicht bezeugt. Die Verbindung zu seinem Sohn wird auch durch die Verwendung von dem Begriff Phoebus (399) deutlich, der hier ein letztes Mal als Konnex zu seinem Sohn gelesen werden kann. Sol erweist sich in der Szene hilflos und beugt sich – im Gegensatz zu seinem Sohn – passiv dem Willen Jupiters. Die letzte Szene fokussiert Sol also in seiner Rolle als Vater, der seine offizielle Funktion aufgrund eines persönlichen Erlebnisses aufzugeben bereit ist und der nun durch emotional höchst ausgeprägte Reaktionen hervorsticht. Die verwandtschaftliche Ähnlichkeit lässt sich so auch in seinem Verhalten ablesen: Er reagiert impulsiv auf den Tod seines Sohnes und ist nicht Herr seiner Gefühle, die zwischen Zorn und Trauer changieren. Dies Verhalten lässt Sol seinem Sohn sehr ähnlich und damit "kindisch" wirken. 268 Dass er diese kindlichen Züge erfährt, geschieht durch die detaillierte Schilderung seiner Trotzreaktion und dem beschriebenen Endzustand, dass er den Pferden den Tod seines Sohnes anrechnet (400), die – wie der rational verständige Leser einsehen muss – nicht für den Fehler Sols, der in seinem vorbehaltslosen Versprechen besteht, verantwortlich gemacht werden können.²⁶⁹ Dabei jedoch wirkt Sol in seinem als kindisch gezeichneten insofern Verhalten mündig, als seine offensichtliche Trotzreaktion im Gegensatz zu den Handlungen Phaethons direkt formuliert wird. Bereits zuvor, so scheint es, kamen diese Züge zum Vorschein, da Sol durch sein nicht rational-vorausschauendes Verhalten die Probleme erst heraufbeschworen hat. Im Gegensatz zu Phaethon jedoch hat Sol das Stadium des kindlichen Verhaltens scheinbar nicht überwunden. Insofern gelingt Ovid eine Spiegelung der Kinderfigur in seinem Elternteil. Während Phaethon

-

²⁶⁸ Cuppo Csaki (1995), 86f.: "The quarrel between Apollo and Jupiter, which concludes the Phaethon episode, is just as childish and futile as the quarrel between Phaethon and Epaphus, with which the episode began."

²⁶⁹ Hansen (2012), 31, spricht von einer "angedeutete[n] Anerkennung der eigenen tragischen Schuld."

jedoch durch seine Himmelsreise mündig und selbstbestimmt wird (wenn auch mit tragischem Ende), endet die Handlung um Sol fremdbestimmt.

Ich habe zu zeigen versucht, dass Ovids Phaethon in der Darstellung bis zum Antritt seiner Himmelsreise als Kind inszeniert wird. Kindlichkeit suggerierende Merkmale werden ihm jedoch nicht nur dezidiert in der Beschreibung zugewiesen, sondern vielmehr durch die manipulativ und variabel eingesetzte Erzählperspektive evoziert. So ist die bislang in der Forschung angenommene negative Charakterisierung Phaethons nicht uneingeschränkt gültig, sondern muss sensibler unter der Berücksichtigung von Fremdbestimmung und Provokation ausgelotet werden. Auch deskriptive Abschnitte sind hochgradig bedeutungstragend, indem sie die Kluft zwischen erwachsener und kindlicher Wahrnehmung offenbaren. Dies zeigt sich insbesondere in der versuchten Belehrung durch Sol, dessen rationale Überzeugungsversuche, die zudem durch ihre Pseudo-Naturwissenschaftlichkeit den Eindruck Lehrgedichtsvortrags erhöhen, zwangsläufig scheitern, wie auch die emotionsgeladene Umarmung Phaethons als Reaktion auf die Rede suggeriert, in der er sicher gar nicht zugehört hat, da er von visuellen Eindrücken abgelenkt ist. Als Gradmesser in der Bewertung scheinen Vernunft und Unvernunft zu fungieren, die jedoch im Stadium des Kindes noch nicht als so klare Kriterien greifbar sind wie für (den im Umgang mit Kindern unerfahrenen) Sol.

Bis zum Antritt seiner Himmelsfahrt erhält der Leser keine Einblicke in die Motivation von Phaethons oft impulsiv wirkendes Handeln, umso ausgeprägter ist die interne Fokalisierung während seiner Himmelsreise. Der eigentliche Schauplatz ist die Darstellung von Phaethons Innerem und seiner Angst, die durch die unaufgeklärte Weltsicht als ein herausstechendes Spezifikum seiner Kindlichkeit geltend gemacht werden kann. Auch hier spielt der Erzähler wieder mit der Diskrepanz zwischen Figurenwissen und Leserwissen und fokalisiert das Geschehen variabel. Die Wertschätzung Phaethons als heroischer *auriga* bewertet die Tat Phaethons posthum neu: Die Himmelsfahrt lässt sich als *rite de passage* zum Erwachsenen verstehen, auf die Phaethon sich nicht aus einer bewussten Hybris, sondern vielmehr einer kindlich unwissenden Motivation heraus begibt. So löst sich Phaethon von dem Abhängigkeitsverhältnis der Mutter und den Mahnungen des Vaters im Himmel, als er auf sich allein gestellt ist, und erwacht gleichsam zu eigenständigem Leben, das dem Rezipienten durch die interne Fokalisierung erstmals greifbar gemacht wird. Phaethon verwandelt sich also in ein Individuum, auch wenn für dieses insgesamt ein schlechter Ausgang bestimmt ist. In dieser Entwicklung ist die Metamorphose der Episode zu finden, in der sich Ovid als sensibilisiert für

den spezifischen Lebensabschnitt der Jugend zeigt. Im Gegensatz dazu entwickelt sich Sol in der Erzählung zunehmend zur emotionsgeleiteten Instanz, die zwar nicht *expressis verbis* als fehlbare Figur charakterisiert wird, aber zunächst leichtsinnig und unvernünftig, am Ende gar trotzig und kindlich handelt. Dementsprechend scheint Kindlichkeit bei Ovid kein *per se* chronologisch determiniertes Stadium zu sein, sondern vielmehr ein Verhaltensmuster, das auch scheinbar Erwachsene betreffen kann.

4.1.2 DAEDALUS UND ICARUS

Den Mythos von Daedalus und Icarus, die mittels einer Flügelkonstruktion von Kreta zu fliehen versuchen, erzählt Ovid im achten Buch der *Metamorphosen* (met. 8,183-235). Dieser ähnelt in mancher Hinsicht der Erzählung von Phaethon: Parallelen lassen sich nicht nur in Bezug auf die Handlung ziehen, in der ebenfalls eine Flugerfahrung eines jungen Knaben im Mittelpunkt steht und eine Belehrungssequenz des Vaters eingebunden ist,²⁷⁰ sondern auch auf konzeptioneller Ebene der Figuren Phaethon und Icarus, die durch ähnliche Charaktermerkmale als unerwachsen klassifiziert werden.

Die parallelen Aspekte der beiden Figuren sind auch in der Rezeption der Mythen erkennbar.²⁷¹ Ein Beispiel für das gemeinsame Auftreten ist Sebastian Brants *Narrenschiff*, in dem Phaethon und Icarus als törichte Narren herangezogen werden: *Hätt' Phaeton nicht den Wagen bestiegen*, / Wollt Ikarus so hoch nicht fliegen, / Wären gefolgt den Vätern beide, - / Sie blieben verschont von Tod und Leide.²⁷² Doch bereits Ovid selbst parallelisiert Phaethon und Icarus in seinen *Tristia* sogar mehrfach, indem er beide Charaktere als Exempla für unbesonnenes Verhalten heranzieht und sich mit diesen identifiziert (vgl. z. B. trist. 1,1,79f. und 89f.: vitaret caelum *Phaethon, si viveret, et quos / optarat stulte, tangere nollet equos.* // dum petit infirmis nimium sublimia pennis / Icarus, aequoreis nomina fecit aquis.).²⁷³ Dass Ovid innerhalb seines Œuvres mythologische Figuren um- und neubewertet, ist jedoch nicht nur den veränderten Produktionsbedingungen der Exildichtungen geschuldet, sondern wir erkennen hier ein Vorgehen, das er bereits in den vorangehenden im elegischen Distichon verfassten Werken anwendet.²⁷⁴ Die Erzählung von Daedalus und Icarus in den *Metamorphosen* ist schon in der *Ars Amatoria* als Exemplum umfassend ausgestaltet (ars 2,21-98).²⁷⁵ Es liegt also nahe, die elegische und die epische Erzählung in diesem Kapitel vergleichend zu analysieren, um die

_

²⁷⁰ Auf diese Parallele wurde in der Forschung mehrfach hingewiesen, vgl. Wise (1977), 53; Bömer (K 1977), 76; Pavlock (1998), 153; Cursaru (2004), 300 und 319-323; Tsitsiou-Chelidoni (2003), 154-5, Glovicki (2002), 154. Rumpf (1985), 89, sieht die Ähnlichkeit zwischen Phaethon und Icarus "in ihren größenwahnsinnigen Unternehmen: beide übersteigen die Grenzen ihrer Fähigkeiten und stürzen hinab." Dass es sich aber nicht um bewussten Größenwahn handelt, stellen die Kapitel zu Phaethon und Icarus heraus.

²⁷¹ In der Sekundärliteratur stellt erstmals ausführlicher Hansen (2002), 25f., einen Bezug zwischen den Vater-Sohn-Beziehungen Sol/Phaethon und Daedalus/Icarus her.

²⁷² Brant (1494), 40: An Narren Anstoß nehmen.

²⁷³ Ovid, trist. 3,4,21-30: Quid fuit, ut tutas agitaret Daedalus alas, / Icarus inmensas nomine signet aquas? / Nempe quod hic alte, demissius ille uolabat: / nam pennas ambo non habuere suas. / Crede mihi, bene qui latuit bene uixit, et intra / fortunam debet quisque manere suam. / Non foret Eumedes orbus, si filius eius / stultus Achilleos non adamasset equos: / nec natum in flamma uidisset, in arbore natas, / cepisset genitor si Phaethonta Merops.

²⁷⁴ Zur Chronologie des Entstehens z. B. Tarrant (2002), 13-33, zu Daedalus und Icarus besonders 28. Anders Sharrock (1988), 171, die, allerdings ohne plausible Anhaltspunkte, die These vertritt, dass die Met.-Version erst im Exil geschrieben oder zumindest überarbeitet worden sei.

²⁷⁵ Grundlegend dazu Heinze (1919).

unterschiedliche Schwerpunktsetzung in den beiden Episoden unter dem Aspekt der Kindlichkeit herauszuarbeiten.

Während Daedalus als Künstler ikonographisch bereits im sechsten Jh. v. Chr. belegt ist und literarisch erstmals in Hom. II. 18,590-92 Erwähnung findet, ist die Tradition des Mythos von der Flugerfahrung mit seinem Sohn chronologisch nicht eindeutig zu terminieren.²⁷⁶ Den ältesten uns bekannten ikonographischen Beleg der Verbindung von Daedalus und Icarus liefert eine goldene bulla des frühen fünften Jh. v. Chr. aus Ferrara, sodass davon ausgegangen wird, dass der Mythos spätestens ab dem sechsten Jh. v. Chr. in Griechenland kursierte. 277 Gerade in Wandgemälden erlangte der Mythos, insbesondere in der römischen Kaiserzeit (wohl nicht zuletzt durch Verg. Aen. 6,9-44 und Ovids Versionen des Mythos), enorme Popularität.²⁷⁸ Die Erzählung ist in den beiden Versionen Ovids im Kern sehr ähnlich gestaltet: Der Künstler Daedalus wird auf Kreta von Minos gefangen gehalten und plant die Flucht über den Luftweg – die einzige Möglichkeit, Minos zu entkommen. Dazu konstruiert er zwei Flügelapparate, mithilfe derer er seinem Sohn Icarus und sich selbst zur Flucht verhelfen möchte. Vor dem Abflug ermahnt er Icarus, sich in der Mitte zu halten, damit nicht die Sonne das Wachs, mit dem die Federn zusammengehalten sind, weich werden lasse oder das Wasser diese beschwere. Während des Fluges jedoch schlägt Icarus einen höheren Weg ein und stürzt aufgrund des geschmolzenen Wachses ins Meer. Daedalus ist fassungslos, als er seinen toten Sohn in den Fluten treibend entdeckt.

Janka bescheinigt den beiden Versionen einen "im wesentlichen identischen Gang der Erzählung mit bis zu wörtlichen Übernahmen reichenden sprachlichen Parallelen bei gattungsund kontextbedingt unterschiedlicher Einbettung in das Umfeld der Erzählung sowie abweichender Nuancierung und Proportionierung der Darstellung"²⁷⁹ und fasst damit die bisherigen Untersuchungen zu den beiden Versionen zusammen. Dass Bömers Diktum, die Unterschiede zwischen der *Ars* und den *Metamorphosen* seien "zwar poetisch-technischer, nicht aber essentieller Natur",²⁸⁰ als überholt zu gelten hat, erweisen die Analysen von Janka, Hoefmans, von Albrecht, Faber und Henneböhl, die vergleichend gegenüberstellen, an welchen Stellen die Versionen voneinander abweichen. Nach ihren Untersuchungen träten in der

²⁷⁶ Zu den literarischen und archäologischen / ikonographischen Quellen des Mythos vor Ovid vgl. Bömer (K 1977), 66-70; Nyenhuis (1986) [LIMC], 313-321; Unglaub (2001), 13-18; Glovicki (2002), 147-49.

²⁷⁷ Vgl. Bömer (K 1977), 67f.

²⁷⁸ Nyenhuis (1986) [LIMC], 321.

²⁷⁹ Janka (K 1997), 59.

²⁸⁰ Bömer (K 1977), 70.

Version der *Metamorphosen* überwiegend die Aspekte der Hybris, der Schuld und des Künstlertums sowie der Ambivalenz der Technik und des Generationenkonflikts hervor.²⁸¹ Die andersartige Akzentuierung der Darstellung²⁸² ist auch folgenreich für die Bewertung der Figuren des Daedalus und insbesondere des Icarus, der in den Untersuchungen meist im Hintergrund stand.

Zahlreiche Aspekte des Mythos sind in der Forschung ausführlich untersucht worden. Die Sekundärliteratur weist auch auf den Aspekt des *Icarus puer* als dezidiert unerwachsene Figur hin: "The delight in simple things, such as the behaviour of a young child, is very much his own.", urteilt Hollis²⁸³ über den Mythos in den *Metamorphosen*. Faber betont, dass Ovid der erste sei, der Icarus als *puer* charakterisiere.²⁸⁴ Auch in diesem Mythos wählt Ovid für seinen jugendlichen Protagonisten ein jüngeres Alter als in den literarischen und ikonographischen Ouellen üblich.²⁸⁵

Für unsere Fragestellung sind vor allem die Arbeiten von Belang, in denen die Generationenfrage thematisiert wird. Schwerpunktmäßig der Kindlichkeit des Icarus im Verhältnis zu seinem Vater haben sich Henneböhl²⁸⁶ in seinem Aufsatz *Ovid's* [sic!] *Dädalus und Ikarus. Der Vater-Sohn-Konflikt im Zeitraffer* (1994) und Wenzel in seinem Aufsatz *Ovids Dädalus und Ikarus – ein tiefenpsychologischer Deutungsversuch* (1998) zugewandt.

Henneböhl erachtet das "Motiv des Generationenkonfliktes als eine leitende Idee bei der Neugestaltung in den *Metamorphosen*"²⁸⁷ und möchte den Nachweis führen, dass sich zwischen Daedalus und Icarus ein Vater-Sohn-Konflikt entwickle, der daraus resultiere, dass Daedalus und Icarus im Verlauf der Darstellung "altern". ²⁸⁸ Wenzel knüpft kritisch an Henneböhls

²⁸¹ Vgl. Janka (K 1997); von Albrecht (2014), 76; Dalfen (2001), 325; Wenzel (1998), 16-17; Faber (1998), bes. 84. Zum Generationenkonflikt Henneböhl (1994); zum Motiv der Hybris Hoefmans (1994) und Cursaru (2004), 308-329. Der Aspekt der Figur des Daedalus als Künstler hat bisweilen zu poetologisch orientierten Lesarten geführt, in denen entweder Daedalus oder Icarus als Identifikationsfigur für den Dichter geltend gemacht werden (Sharrock (1988), Wise (1977), Pavlock (1998), Ahern (1989), Glovicki (2002)).

²⁸² Zur Einbettung des Mythos in divergente Kontexte, nämlich in der *Ars* als Exemplum in einen belehrenden Passus und in den *Metamorphosen* als aitiologische Erzählung, vgl. z. B. von Albrecht (2014), 79.

²⁸³ Hollis (K 1970), 58.

²⁸⁴ Faber (1989), 83: "Ovid is the first to present Icarus as *puer* (...)".

²⁸⁵ Hollis, zu 195-200: "Ovid depicts Icarus as a much younger boy than do the classical Greek vase-painters (...). Here he agrees with Hellenistic taste, for interest in quite small children is very marked in both Hellenistic poetry and art (...)." Rumpf (1995), 89: "Aus den griechischen Versionen der Geschichten geht nicht hervor, ob es sich bei den Söhnen noch um Kinder oder schon Erwachsene handelt. Ovid beschreibt die beiden als Kinder, was den psychischen Gegebenheiten angepaßt ist, da die beiden bezüglich ihrer Unausgewogenheit von Lust- und Realitätsprinzip noch infantil sind."

²⁸⁶ Henneböhl (1994) ohne Paginierung, daher nehme ich eine eigene Seitenzählung vor.

²⁸⁷ Henneböhl (1994), 1.

²⁸⁸ Kurz vor Beginn des Abflugs entwickle sich Daedalus zum Greis und der zuvor kindliche Icarus zum pubertierenden Jugendlichen. Diese Entwicklung des "Flüggewerdens" des Icarus illustriere auch das in den *Metamorphosen* andernorts positionierte Vogelgleichnis, wohingegen die Figur Icarus selbst an vielen Stellen (während der Belehrung und beim Abschied) in der Darstellung zurücktrete. So wertet Henneböhl Icarus'

Ausführungen an²⁸⁹ und bietet eine tiefenpsychologische Analyse des Mythos auf Basis von psychoanalytischen und entwicklungspsychologischen Ansätzen. Wenzel erkennt das Vatersein als Schwerpunkt der *Metamorphosen*-Darstellung²⁹⁰ und erläutert die rationalisierende Zwanghaftigkeit in Daedalus' Handlungen, mittels derer er seine Vergangenheit zu verdrängen versuche.²⁹¹ Diesem gegenüber stehe der zu Anfang infantile, etwa 5 bis 10-jährige Icarus,²⁹² der zunächst die Weisungen des Vaters verinnerliche, sich aber schrittweise von diesen emanzipiere und in der Episode zeitraffend einen Wandel bis in die Pubertät hinein vollziehe.²⁹³ Die Flugerfahrung des Icarus und das Loslösen vom Vater fungiere entwicklungspsychologisch gesehen²⁹⁴ als Initiationsritus vom Kind in das Stadium des jungen Erwachsenen.²⁹⁵

Henneböhl und Wenzel gehen davon aus, dass Icarus just in dem Moment, als er höher fliegt, altert und pubertiert. Henneböhl gründet seine Argumentation auf den terminologischen Befund der Begriffe genae seniles und audax volatus, der jedoch nicht eindeutig einen plötzlichen Alterungsprozess der Protagonisten umschreiben muss. Wenzel schließt sich der Deutung Henneböhls bezüglich der alternden Figuren an und versucht, ein bestimmtes Alter von Icarus konkreter zu determinieren. Auch Wenzel beschreibt einen bewussten Akt der Emanzipation des Icarus. Jedoch ist diese pubertierende Geisteshaltung insofern zu hinterfragen, als nicht von einer willentlichen und sich seiner Verantwortung bewussten Entscheidung des Icarus ausgegangen werden kann. Vielmehr soll eine vergleichende Analyse und Interpretation der Figuration des Daedalus in den Metamorphosen und der Ars nachweisen, dass durch Leerstellen, die Ovid in der zweiten Version gegenüber der ersten lässt, und dadurch, dass er behutsam variierend ,an Stellschrauben dreht', die Aussage des Mythos in den Metamorphosen gegenüber der Ars gänzlich abgeändert wird. Dies eröffnet eine divergierende Deutung, die vor allem dadurch gesteuert wird, dass der Rezipient Daedalus in seiner Rolle als Künstler und insbesondere Elternteil immer auf der Folie der Ars wahrnimmt. Neben der inhaltlichen Komponente ist auch die narrative Gestaltung von Belang: Die von Henneböhl wahrgenommenen zeitraffenden Elemente in der Metamorphosen-Fassung deutet dieser überwiegend als Ausdruck des Alterns der Protagonisten, um sie für seine Deutung des

Verhalten im Himmel als Befreiungsakt von elterlicher Autorität, die Daedalus in seiner Belehrung ausgeübt hatte. Vgl. Henneböhl (1994), 4-9.

²⁸⁹ Wenzel (1998), 18. Auch Janka (K 1997), 59, beschreibt Henneböhls Ausführungen als "zu oberflächlich und einseitig".

²⁹⁰ Wenzel (1998), 17.

²⁹¹ Wenzel (1998), 19f.

²⁹² Wenzel (1998), 21f.

²⁹³ Wenzel (1998), 28.

²⁹⁴ Siehe Wenzel (1998), 23-26, inbes. 26.

²⁹⁵ Wenzel (1998), 25 und 28. Zum *Rite de Passage* auch Cursaru (2004), 318-319.

Generationenkonflikts fruchtbar zu machen. Es soll aber nachgewiesen werden, dass diese zeitraffenden Elemente vielmehr eine dem Text immanente Hektik hervorrufen, die der Rezipient als solche wahrnimmt und an der – intratextuell betrachtet – die Aufmerksamkeit eines Kindes zwangsläufig zugrunde gehen muss. Auch wenn von Albrecht die Erzählung in den *Metamorphosen* generell für "anschaulicher"²⁹⁶ hält, wird deutlich werden, dass der Erzähler in den *Metamorphosen* genau mit dieser Kategorie der Anschaulichkeit spielt, um ein spezifisches Bild des Vater-Sohn-Verhältnisses zu entwerfen, wie in der folgenden komparatistisch angelegten Analyse und Interpretation der Erzählungen in der *Ars* und den *Metamorphosen* gezeigt werden soll. Dabei ist entscheidend, wie auf erzähltechnischer Ebene der Prozess der Flucht inszeniert wird und wie der Modus der Darstellung das intratextuelle Geschehen widerspiegelt. Ich möchte nachweisen, dass das Zentrum in den beiden Ausformungen des Mythos die Konstitution des Icarus als Kind bzw. der Umgang mit Icarus' charakterlicher kindlicher Disposition ist, die aber erst im intertextuellen Dialog zwischen *Ars* und *Metamorphosen* greifbar wird.

Formale und konzeptionelle Unterschiede der beiden Versionen, die bei der Analyse zu berücksichtigen sind, ergeben sich durch die gattungsspezifische Eigenart²⁹⁷ insbesondere hinsichtlich des jeweiligen Kontextes und der Erzählinstanz. In der Ars hat das Exemplum den Zweck, das schwierige Unterfangen, Amor zu fassen, zu illustrieren. Dementsprechend ist ein lehrgedichtsaffiner Kontext zu erkennen. Denn Thema des zweiten Buches ist, wie man Liebe Dauer verleiht (ars 2,17: quas possit Amor remanere per artes). Der praeceptor betont, wie schwierig es sei, Amor zu ergreifen und zu halten. Amor habe zwei Flügel, mit denen er davonfliegen könne, genau wie Daedalus auch, womit der Sprecher zum eigentlichen Exemplum (ars 2,21-96) überleitet. Daedalus dient in der Ars als positives Beispiel für einen Künstler, dem eine waghalsige Flucht geglückt ist, und fungiert zeitgleich als Ausgangspunkt für eine Überbietungstopik seitens des praeceptor, die an das Exemplum anschließt: Minos habe es nicht vermocht, die Flügel eines Menschen zu zügeln, er jedoch schicke sich sogar an, einen geflügelten Gott festzuhalten (vgl. ars 2,97f.). So setzt der praeceptor pointiert an den Anfang des Exkurses eine Art ,Trailer': hospitis effugio praestruxerat omnia Minos: / audacem pinnis repperit ille viam (21-22), der den Erfolg des Daedalus vorwegnimmt. Bereits hier ist die Stoßrichtung des gesamten Exemplums deutlich, denn es scheint gar nicht darum zu gehen,

⁻

²⁹⁶ Von Albrecht (2014), 75.

²⁹⁷ Auf die gattungsbedingte Andersartigkeit hat bereits Heinze (1919), 74, hingewiesen. Jedoch sei, wie z. B. von Albrecht (2014), 78, beschreibt, die Klassifizierung dieses Mythos nach seiner Zugehörigkeit zu einem spezifischen generischen System unzulänglich, da es in den Darstellungen generische Überschneidungen gebe.

dass Daedalus tragischerweise seinen Sohn verloren hat, sondern vielmehr darum, dass er durch seinen Künstlergeist etwas Erfolgreiches geleistet hat.²⁹⁸

Die Erzählung von Daedalus und Icarus in den *Metamorphosen* ist zwischen dem Ariadne-Mythos (met. 8,155-182) und der Episode um Perdix (met. 8,236-59) positioniert. Beide Mythen stehen mit dem Protagonisten Daedalus in enger Verbindung: Bereits in met. 8,159f. wird Daedalus namentlich als Erbauer des Labyrinths eingeführt (*Daedalus ingenio fabrae celeberrimus artis / ponit opus*), der bereits hier in einer ausführlichen Beschreibung des Anlegens der Irrwege (160-68) im Mittelpunkt des Geschehens steht, ehe in den Versen 169-82 die Ereignisse um Ariadne und Theseus sowie Bacchus und Ariadne in aller Kürze eingebettet sind. Auch der nachfolgende Mythos steht in direktem Zusammenhang zu Daedalus, da es sich bei Perdix,²⁹⁹ den Daedalus aus Neid umzubringen versuchte, um den von Pallas in ein Rebhuhn verwandelten Neffen des Daedalus handelt, der sich bei diesem in der Lehre befand. Wieder ist der Übergang zu diesem Mythos durch Daedalus geschaffen (240: *longum tibi, Daedale, crimen*), der von Perdix bei der Bestattung seines Sohnes beäugt wird.³⁰⁰ Alle Geschehnisse kreisen also um Daedalus, was auch für die Gesamtdeutung sinntragend sein wird.

Entsprechend der unterschiedlichen Konzeption der Werke als Lehrgedicht im elegischen Distichon (*Ars amatoria*) und als episches, aber episodenhaftes Werk (*Metamorphosen*) ist auch die Erzählstimme und -haltung grundsätzlich eine andere. In der *Ars* inszeniert sich der Sprecher in der Rolle des *praeceptor*, der sein Gegenüber belehrt, und tritt selbstbewusst auf. Die Erzählerstimme ist dementsprechend aktiver ausgeprägt als in den *Metamorphosen*, indem das Exemplum in eine Reihung von Aussprüchen aus der Ich-Perspektive eingelegt ist. In den *Metamorphosen* hingegen werden die Ereignisse um Daedalus nicht linear erzählt, sondern teilweise durch Anachronien vermittelt, sodass der Erzähler mit den Sympathien des Publikums spielt. So kommen Daedalus' negative Eigenschaften in den *Metamorphosen* gewissermaßen als "Epilog' zur Geltung und bewerten den Tod des Icarus neu, nämlich als gerechte Strafe für seinen Frevel gegenüber dem jungen Perdix. 302

Besonders die Konzeption des Daedalus und Icarus divergiert in den beiden Fassungen stark voneinander. Die Ausgangssituation um Daedalus und Minos und Daedalus' Entschluss zur

²⁹⁸ Ähnliches andeutend: Glovicki (2002), 152.

²⁹⁹ Vgl. Kapitel 4.1.3.

³⁰⁰ Alle drei Figuren werden in einem aitiologischen Zusammenhang zu Phänomenen in der Natur besprochen.

Tsitsiou-Chelidoni (2003), 140, vergleicht die Erzählchronologie mit der eines Kriminalromans, in dem schrittweise die Vergangenheit des Daedalus enthüllt werde und Überraschungen für den Leser vorgehalten seien. ³⁰² Von Albrecht (2014), 76. Zur ebenfalls kindlichen Figur Perdix vgl. Faber (1998), 83, und Kapitel 4.1.3.

Flucht ist in der Ars (21-42) sehr viel ausführlicher geschildert als in den Metamorphosen (183-187). Die Gestaltung in der Ars zielt darauf ab, Daedalus als erfolgreichen und rhetorisch geschickten Künstler zu charakterisieren. So beginnt die Episode mit einer wörtlichen Rede des Daedalus gegenüber Minos (25-30), in der sich Daedalus als höflich (dies suggeriert die Ansprache iustissime Minos, 25) und wortgewandt präsentiert. In einem "rhetorisch ausgefeilte[n] Plädover"³⁰³ bittet Daedalus um seine Freilassung (oder die seines Sohnes). Die dem Leser nachvollziehbar geschilderte und stringent aufgebaute Argumentation wird von Minos, wie auch viele andere Überzeugungsversuche Daedalus' (summarisch werden diese in den Versen 29-30 zusammengefasst: dixerat haec, sed haec et multo plura licebat / diceret, egressus non dabat ille viro), abgewiesen. Daedalus wird zum Sympathieträger stilisiert, während Minos als unsympathischer, unerbittlicher Tyrann Daedalus nicht einmal seinen letzten, recht bescheidenen Wunsch zugesteht. So wird der Flügelbau des Daedalus in der Ars als logische Konsequenz aus der Einsicht (33: quod simul ut sensit) heraus inszeniert, dass verbale Überzeugungsversuche nicht fruchten. Seine handwerkliche Kunstfertigkeit ist also erst das Mittel zweiter Wahl. Auch der Denkprozess, den Daedalus vollzieht, wird linear und als auf den Rezipienten folgerichtig wirkend beschrieben (33-42):³⁰⁴ Da Land und Meer von Minos beherrscht werden, bleibe einzig die Flucht über den Himmelsweg (35-7).³⁰⁵ Daedalus reflektiert dabei sogleich, dass man ihn für sein Unterfangen der Hybris beschuldigen könne, und bittet Jupiter um Nachsicht (38: da veniam coepto, Iuppiter alte, meo!), 306 dass dieser, anscheinend frevelhafte, der einzig mögliche Weg sei und die äußere Lage ihn zu dieser Maßnahme zwinge: sunt mihi naturae iura novanda meae (42).³⁰⁷

Der Daedalus in der *Ars* scheint also in der Situation nachvollziehbar und daher mit einer gewissen Berechtigung zu handeln und sich mustergültig zu verhalten. Zunächst versucht er, durch menschliche Mittel und Wortgewandtheit Minos zu überzeugen, erst dann greift er – unter reflektierenden Vorbehalten – zu anderen Mitteln (natürlich auch, damit er als uneingeschränktes Exemplum vom *praeceptor* herangezogen werden kann).³⁰⁸ Die

³⁰³ Janka (K 1997), zu 5-30. Sharrock (1998), 184-186, zeigt rhetorische Techniken anhand von Cicero-Zitaten auf.

³⁰⁴ Auch dieser ausführliche Monolog, in dem Daedalus seine Zwangslage analysiere, fehlt laut Gärtner (2005), 651, vgl. auch Faber (1998), 84, sowie Sharrock (1998), 184-186.

³⁰⁵ Gärtner (2005), 652, bemerkt, dass sich durch den Hinweis auf Minos' Härte eine Zwangslage ergebe, die nur diese Lösung gestatte. Dass der Daedalus in den Met. von sich selbst überzeugt zu sein scheint, beschreibt Sharrock (1998), 186: "His *Metamorphoses* counterpart, on the other hand, is a much more confident figure."

³⁰⁶ Im Unterschied zu dem Daedalus in den *Metamorphosen*, vgl. Gärtner (2005), 654.

³⁰⁷ Davisson (1997), 274-5.

³⁰⁸ Anders Gärtner (2005), 659-660, laut dem sich der Liebesschüler gerade nicht mit Daedalus identifizieren soll, da das Proöm ironisch aufzufassen ist. Zur poetologischen Identifikation des Daedalus mit Ovid ausführlich Sharrock (1998), deren Übertragungen in der Forschung aber meist als zu weit gehend klassifiziert werden (Janka (rez. Sharrock), aber auch Lateiner (1996), 508: "Like Icarus, Sharrock at times flies out of control.").

Gedankenführung des Daedalus ist sowohl bei der Rede an Minos als auch in der Darstellung seiner eigenen Gedanken Schritt für Schritt aufeinander aufbauend, sodass sein Handeln plausibilisiert wird.

Die Daedalus-Charakterisierung in den *Metamorphosen* wird all diese minutiös angeordneten, didaktisch tadellosen Maximen unterlaufen, wie bereits der erste Auftritt erkennen lässt: Daedalus' aktive Ansprache des Minos fehlt in den *Metamorphosen* vollständig³⁰⁹ und scheint zugunsten einer psychologischen Introspektive, die die Darstellung eröffnet, getilgt: Daedalus interea Creten longumque perosus / exilium tactusque loci natalis amore / clausus erat pelago (183-185).³¹⁰ Die Episode beginnt mit Einblicken in die Gefühlswelt des Daedalus, der als persona agens als erstes Wort pointiert am Anfang steht und dessen persönliche Belange die gesamte Szene bestimmen: Während der Daedalus in der Ars die Exilsituation gegenüber Minos relativ diplomatisch und unemotional formuliert sit modus exilio (25), ist die Situation in den Metamorphosen gefühlsbetont aufgeladen: Daedalus empfindet tiefsten Hass (perosus) und hat starkes (durch den Ausdruck amor noch verstärktes) Heimweh. Nach dieser Einführung in seine Emotionen folgt der diesem widerstrebende Umstand: clausus erat pelago. 311 Das subjektive Gefühl des Gefangenseins ist also in der Schilderung auf die Spitze getrieben.³¹² Zwar schreibt Wenzel Daedalus ein ,rationalisierendes' Verhalten zu, 313 mithilfe dessen er seine Gefühle zu verdrängen versuche; allerdings scheint der Daedalus in den Metamorphosen sich gerade durch seine Emotionalität leiten zu lassen, wie aus dem Kontrast mit der Figur in der Ars ersichtlich wird. Sehr viel elliptischer als in der Ars wird die Überlegung, eine Flucht durch den Himmel anzustreben, formuliert: ,terras licet' inquit ,et undas obstruat: at caelum certe patet, ibimus illac: Omnia possideat, non possidet aera Minos. (185-7). Daedalus interagiert in der Darstellung nicht mit Minos, sondern wirkt verbittert und egozentrisch, sodass die letztzitierte Äußerung wahrscheinlich sogar als Gespräch mit sich selbst³¹⁴ zu werten ist. Der Daedalus in den Metamorphosen macht einen sehr viel entschlosseneren Eindruck (vgl. met.: ibimus illac) als sein Alter Ego in der Ars (ars: caelo temptabimus ire), 315 verliert nicht viele erklärende Worte über sein Vorgehen³¹⁶ und wirkt in seiner letzten Äußerung Omnia possideat, non

³⁰⁹ Gärtner (2005), 650.

³¹⁰ Dabei lässt sich die Formulierung *clausus erat* als Verweis auf die frühere Fassung in der *Ars*, gewissermaßen als Resümee, dass Daedalus bekanntlich gefangen war, verstehen.

³¹¹ In der Ars ist Daedalus derjenige, der (den Stier) einschließt (*ut clausit conceptum*), in den Met. ist es Daedalus, der eingesperrt ist (*clausus erat pelago*). Zur Ohnmacht und Ausweglosigkeit vgl. Maier (1981), 10-11.

Daher gegen Wenzel (1998), 17: "Die psychologische Struktur des Dädalus und besonders seine inneren Motive, die ihn nach vorne treiben, bleiben verschwommen."

³¹³ Wenzel (1998), 21.

³¹⁴ So liest es auch Luck-Huyse (1997), 43.

³¹⁵ Der Daedalus in der *Ars* scheint durchaus auch sein Scheitern einzubeziehen (*per Styga detur iter, Stygias tranabimus undas*)?

³¹⁶ Im Gegensatz zum Daedalus in der *Ars*, der rein quantitativ mehr redet als handelt. Vgl. auch Janka (K 1997).

possidet aera Minos geradezu trotzig.³¹⁷ Die fehlende Rechtfertigung seines Vorhabens vor Jupiter und die dadurch, im Gegensatz zur *Ars*, nicht deutlich gemachte Notwendigkeit, die Menschennatur zu überschreiten, führen zu einer mangelnden Verknüpfung seiner hybrisverdächtigen³¹⁸ Aktion mit dem Grund (188f.: *dixit et ignotas animum dimittit in artes / naturamque novat*). Sein Procedere wirkt daher in der Handlung unmotivierter und somit auch anmaßender.³¹⁹

Der Daedalus in den *Metamorphosen* ist also kontrastiv zu dem Daedalus in der *Ars* als Figur konzipiert, die sich nicht von vernünftigen Überlegungen, sondern vielmehr von ihren Gefühlen leiten lässt, wie die psychologische Introspektive verdeutlicht. Der rational ausgerichtete Daedalus in der *Ars* muss sich kein fehlerhaftes Handeln vorwerfen, wohingegen der emotionsbehaftete Daedalus in den *Metamorphosen* impulsiv und nach persönlichen Motiven zu handeln scheint. Dieser Kontrast zwischen der Rationalität und Emotionalität der jeweiligen Daedalus-Figur in den Fassungen wird sich leitmotivisch durch die Darstellungen ziehen, sich auch in der erzähltechnischen Gestaltung niederschlagen und dafür sorgen, dass sich die Konzeption der Figuren in den gleichen Kontexten stark voneinander unterscheidet.

In der *Ars* wird in vier Versen erklärt, wie Daedalus beim Flügelbau vorgeht (45-48): *remigium volucrum, disponit in ordine pinnas / et leve per lini vincula nectit opus, / imaque pars ceris astringitur igne solutis, / finitusque novae iam labor artis erat.* Die Konstruktion der Flügel wird nicht primär als Kunstwerk erachtet, sondern als logische Konsequenz aus der Bedrängnis, ³²⁰ in der Daedalus sich befindet (vgl. 42: *sunt mihi naturae iura novanda meae*). Daedalus handelt pragmatisch und baut im Handumdrehen – vom künstlerischen und technischen Anspruch her scheint es ein Leichtes – die Flügel (vgl. auch *finitusque ...iam*). ³²¹ Der gesamte Vorgang ist für den Rezipienten nachvollziehbar beschrieben.

Dagegen ist der Prozess des Flügelbaus in den *Metamorphosen* ausführlicher geschildert (189-195). Die Beschreibungssprache ist durch Vergleiche angereichert, die erklärend wirken, wie

³¹⁷ Im Hinblick auf das später zu beschreibende intertextuelle Gedächtnis könnte man hier Anklänge für eine gesteigerte Verbitterung finden, da es sich schon um den zweiten Versuch handelt.

³¹⁸ Barchiesi/Kenney (K 2011), 326: "Nell'Ars Dedalo chiede scusa per la ὕβρις (…)."; auch Hoefmans (1994), 141, spricht von einer "*hybris* story" in den Met.; vgl. ebenso Pavlock (1998), 151. Argumente, sein Verhalten als Hybris zu erachten, liefert der Bericht von den Figuren, die ihn und seinen Sohn für Götter halten. Dazu ausführlicher Davisson (1997); zur Grenzüberschreitung und der Tatsache, dass Daedalus dieses Verhalten nicht zusteht, vgl. Schubert (1992), 29-30.

³¹⁹ Janka (K 1997) weist darauf hin, dass die Wortstellung und Formulierung in ars 2,41-42: *sunt mihi naturae iura novanda meae* den Aspekt des Zwanges stärker exponiere als in den Met.Vgl. auch Gärtner (2005), 651.

³²⁰ Vgl. die hinführende Bemerkung: ingenium mala saepe movent: quis crederet umquam / aërias hominem carpere posse vias?

³²¹ Janka (K 1997, ad loc.) meint, dass im Gegensatz zu der Metamorphosen-Fassung der thematische Schwerpunkt eher auf der Kunstfertigkeit und Neuartigkeit des Werkes läge.

auch das explikative nam (189) zu Anfang der Sequenz suggeriert. Um eine konkrete Vorstellung beim Rezipienten zu schaffen, der bspw. auch in der Form putes (191) direkt eingebunden wird, 322 werden für die Anordnung der Federn gleich zwei Vergleiche gewählt (191-2). Die Konstruktion erklärt sich also nicht aus sich selbst heraus, sondern muss erläutert werden: Der Erzähler scheint durch die zwei unmittelbar aufeinander folgenden Vergleiche mit einer Anhöhe und einer Panflöte (191f.: ut clivo crevisse putes: sic rustica quondam / fistula disparibus paulatim surgit avenis) nach geeigneten Beschreibungsparametern zwecks größerer Anschaulichkeit zu suchen,³²³ sodass die Beschreibung möglichst akkurat und auch für einen Laien verständlich wirkt. Erst am Ende der Schilderung wird der eigentliche Zweck der Konstruktion deutlich gemacht: ut veras imitetur aves (195) – Daedalus hat künstliche Flügel geschaffen, die aber so perfekt zu sein scheinen, dass sie an echte Vogelflügel erinnern. Zudem generiert der zeitlich gedehnte³²⁴ Darstellungsmodus erzähltechnisch eine Distanz zwischen Publikum und Künstler: Während Daedalus' Schaffensprozess sind wir als Publikum außen vor und beobachten den völlig von seinem Kunstwerk absorbierten Daedalus, der auch in keinster Weise mit seinem Kind interagiert. Das Künstlertum steht in der Metamorphosen-Fassung also nicht nur im Mittelpunkt, wie in der Forschung gezeigt wurde, sondern Dadalus ist intratextuell egozentrisch auf seine Kunst konzentriert, während wir als Leser zunächst sein uns unbegreifliches Tüfteln, später das Verhalten des Icarus fokussieren.

Es scheint, dass in der *Ars* der implizite Leser zum 'Mitkünstler' gemacht bzw. eine Identifikationsbasis³²⁵ mit dem Sprecher angeboten wird, da ihm zugetraut wird, die Machart zu durchdringen und logisch nachzuvollziehen. Daher begnügt sich der Erzähler mit einer relativ knappen Beschreibung der Konstruktion, deren Funktionalität im Vordergrund steht. Dagegen geht es in den *Metamorphosen* um Perfektion. An das dort als vermeintlich intellektuell unterlegen konzipierte Publikum scheinen geringere Anforderungen geknüpft zu sein. Durch die mit Vergleichen minutiös angereicherte Schilderung wird Anschaulichkeit auch für ein Laienpublikum evoziert und die Kunstfertigkeit in all ihren Facetten betont.

Dafür wird die Aufmerksamkeit des Lesers auf einen anderen Aspekt, nämlich den der Kindlichkeit des Icarus, gelenkt, denn in den *Metamorphosen* bekommt der junge Icarus sehr

³²² Tsitsiou-Chelidoni (2003), 126.

³²³ Zu den Schwierigkeiten der präzisen Vorstellung der Konstruktion (met. 8,188-194) vgl. Sonderegger und Luck-Huyse (1997), 46-49.

³²⁴ Tsitsiou-Chelidoni (2003), 126.

³²⁵ Davisson (1997), 276.

viel mehr Raum³²⁶ als in der Ars: (...) puer Icarus una / stabat et, ignarus sua se tractare pericla, / ore renidenti modo, quas vaga moverat aura, / captabat plumas, flavam modo pollice ceram / mollibat lusuque suo mirabile patris / impediebat opus (195-200). Die Einführung des Charakters Icarus erfolgt in der Ars gerade einmal in zwei Versen: tractabat ceramque puer pinnasque renidens: / nescius, haec umeris arma parata suis! (49f.). Abgesehen von dem deutlich größeren Umfang der Beschreibung ist auch die kindliche Eigenart des Icarus in den Metamorphosen sehr viel stärker fokussiert als in der Ars. 328 Zunächst fällt auf, dass Icarus in der Ars gar nicht namentlich eingeführt wird, sondern nur eine eher neutrale Momentaufnahme des puer geboten wird, die sogleich die Zweckhaftigkeit seines Spielzeugs (Federn und Wachs) in den Vordergrund stellt. Dem gegenüber ist die Metamorphosen-Version "teilnehmender und liebevoller", 329 "etwas anschaulicher", sogar "deutlich verspielter". 330 Diese Anschaulichkeit wird insbesondere dadurch noch gesteigert, dass die Metamorphosen-Darstellung ansonsten, wie später detaillierter ersichtlich werden wird, von einer inneren Hektik geprägt ist, an dieser Stelle jedoch die Handlung für einige Verse auf eine Nebenhandlung konzentriert ist und so erzähltechnisch "innegehalten" wird. Dies hat den Effekt, dass Icarus in seiner nicht erwachsenen Eigenart³³¹ nicht nur durch die Länge der Beschreibung, sondern auch im Kontrast zu den anderen Erzählmodalitäten in der Episode exponiert wird. Bereits mit dem ersten Wort puer wird terminologisch auf das jüngere Alter und somit auf die Kindlichkeit der beschriebenen Figur hingewiesen. Die Formulierung una stabat (196f.) macht deutlich, dass sich Daedalus und Icarus zwar an ein und demselben Ort befinden, aber Icarus an dem Prozess seines Vaters gänzlich unbeteiligt ist. Ähnlich wie er in der Ars als nescius ausgewiesen wird, ist auch der Icarus in den Metamorphosen ignarus sua se tractare pericla (196). Während in der Ars die konkrete Zweckhaftigkeit der Federn und des Wachses durch den praeceptor unter Partizipation des gedachten Schülers evoziert wird (nescius, haec umeris arma parata suis!), antizipiert die Formulierung ignarus sua se tractare pericla in den Metamorphosen in düsterer Vorahnung seitens des Erzählers den Tod des Icarus. ³³² Die erste Charakterisierung des Icarus

³²⁶ Zur kontrastierenden Darstellung gegenüber der *Aeneis*, in der Daedalus unvermögend ist, seinem Sohn auf den Tempeltüren darzustellen, vgl. Pavlock (1998), 148-49; LIMC, 314.

³²⁷ Eigentlich kommt ihm in der Beschreibung seines Verhaltens sogar nur ein Vers zu, der zweite erläutert bereits den Plan des gerissenen Künstlers aus einer übergeordneten Perspektive.

³²⁸ Vgl. von Albrecht (2014), 75f., sowie Unglaub (2001), 20, der eine Nachahmung des Vaters "in kindlichen, nicht zielgerichteten Spielen" des Icarus sieht.

³²⁹ Brandt (K 1902), 72.

³³⁰ Beides Janka (1997), zu 49-50.

³³¹ Hebel (1972), 91.

³³² Vgl. Janka (K 1997): "Die kindliche Unbeschwertheit erklärt sich aus der Unwissenheit (vgl. das Wortspiel *IgnARUS – IcARUS* in met. 8, 196) und wird ihm später – trotz väterlicher Instruktion – zum Verhängnis". Die originelle Idee Jankas vernachlässigt jedoch die Quantitäten.

in den *Metamorphosen* ist also diejenige als ein *ignarus*³³³ – was hier als Spezifikum seines jungen Alters erachtet werden oder zumindest mit diesem in Verbindung gebracht werden kann.³³⁴ Zudem wird Icarus zusätzlich dadurch als Kind konstruiert, dass deutlich gemacht wird, dass das Spiel mit Wachs und Federn die Beschäftigung ist, die er während der gesamten Zeit, in der sein Vater Flügel baut, 335 ausübt. Dass er so lange 336 dieser schlichten Tätigkeit nachgeht, lässt sich mit einer für das junge Alter spezifischen Einfältigkeit seines Geistes assoziieren. 337 Wie vorhin angedeutet, hat Ovid Icarus in den Metamorphosen gegenüber seinen Vorlagen verjüngt, indem er ihn durch kindstypisch wirkende Eigenschaften charakterisiert und die Kindlichkeit exponiert. Die frequentativ intensivierten Ausdrücke tractare und captare bringen insofern den spielerischen, kindlichen Zugang zur Welt zum Ausdruck, als sie die wiederholte Beschäftigung mit ein und derselben Sache implizieren:³³⁸ Insbesondere für den Begriff captabat bietet sich eine konative Auslegung im Sinne von ,haschen, zu fangen versuchen' an, die suggeriert zu sein scheint, wenn von der vaga aura, der säuselnden Luft, die die Federn bewegt, die Rede ist. Zudem macht gerade das Imperfekt von captabat und mollibat deutlich, dass Icarus länger bzw. wiederholt dieser Tätigkeit nachgeht, sodass implizit feststeht, dass Daedalus seinem Sohn über eine lange Zeit keine Aufmerksamkeit zu schenken scheint. Der wiederholte Vorgang, der sich in dem Begriff captabat spiegelt, lässt vermuten, dass es sich um durch die Luft in Bewegung gesetzte frei schwebende Federn handelt, sodass über längere Zeit andauerndes aktives Greifen nach sich bewegenden Gegenständen gemeint zu sein scheint. Die Unbekümmertheit des Icarus, der durch die Faszination über das von ihm auserkorene Spielzeug über das ganze Gesicht strahlt, 339 lässt sich an der Formulierung ore renidenti ablesen. Zudem bringt das zweifache modo ... modo die Sprunghaftigkeit und den schnellen Beschäftigungswechsel von Icarus zum Ausdruck, der auch durch dieses Verhalten, dass bisweilen Beschäftigungen schnell wieder durch andere, vermeintlich interessantere,

³³³ Vgl. auch die Belege im ThLL s.v. *ignarus* zu den terminologischen Überschneidungen aus dem Wortfeld *puer* und *iuvenis*: Quint. inst. 2,20,8: oneris ignara iuventas; Liv. 25,35,7: veluti ignarus in ... insidias ducit pueros; Val. Fl. 1,69: vanos et pueriles animos, omnis solidae voluptatis ignaros; Sen., tranq. an. 9,5: plerisque ignaris etiam puerilium litterarum; zur Bedeutung: ThLL s.v. *ignarus* 1 vi activa: qui aliquid non scit, aliquem non novit, alicuius rei imperitus est, i. q. ignorans, nescius, imperitus (aliquotiens etiam de eo qui aliquid nondum scit, fere i. q. inopinatus, non suspicatus, vel de eo, qui aliquid non iam scit, fere i. q. immemor; saepius etiam presse fere i. q. expers, abstinens sim.

³³⁴ Zu den schicksalshaften Vorausdeutungen von Albrecht (2014), 76 und 79; daran anschließend Tsitsiou-Chelidoni (2003), 128-133; Sharrock (1998), 178. In der *Ars* gibt es lediglich eine einzige Vorausdeutung (72: *hinc data sunt miserae corpora bina*) für das Icarus bevorstehende Schicksal, was darin seine Begründung findet, dass Daedalus nach Art des *praeceptor* alles richtig macht.

³³⁵ Luck-Huyse (1997), 50, meint dagegen, dass Icarus seinem Vater interessiert zuschaue.

³³⁶ Tsitsiou-Chelidoni (2003), 127, weist darauf hin, dass die "anschließende Erzählung vom Spiel des Kindes (…) der Beschäftigung des Daedalus zeitlichen Umfang" gebe.

³³⁷ Luck-Huyse (1997), 50, sieht in 195-200 die "kindliche Naivität des Knaben" dargestellt.

³³⁸ Hollis (K 1970), zu 198: captabat: 'snatched at'. Ähnlich Luck-Huyse (1997), 50, die von "haschen" spricht.

³³⁹ Das Strahlen findet sich auch in ars 2,49: *tractabat ceramque puer pinnasque renidens*.

abgelöst werden können, ebenfalls mit kindlichen Zügen versehen zu werden scheint. Auch die Tätigkeiten, die Icarus ausübt, entsprechen einer unerwachsenen Geisteshaltung: Das Fangen der Federn, die der Wind aufgewirbelt³⁴⁰ hat (*quas vaga moverat aura*, / *captabat plumas*) und das an Seifenblasenfangen erinnert, dokumentiert die Faszination des Icarus für visuelle Eindrücke – ein Charakteristikum, das sich auch für die Phaethon-Figur festmachen ließ. Die zweite Beschäftigung gründet sich auf die haptische Wahrnehmung: Icarus weicht das Wachs mit dem Daumen auf (dies lässt anachronistisch Knetgummi assoziieren). Dieses "Matschen" als typisch kindliche Beschäftigungsart ist in der visuellen und haptischen Attraktion des Stoffes begründet, den Ovid als *flava cera* beschreibt, wobei die Junktur mit dem Adjektiv *flava* auf das plastisch Anziehende und Anmutige des Stoffes verweisen mag.

Icarus erkundet seine Umwelt also auf spielerische Art und Weise und spielt ausgerechnet mit den beiden Utensilien, die ihm später zum Verhängnis werden sollen. Er begreift aber diese beiden Elemente nicht wie sein Vater als Mittel, um zu entfliehen, sondern als Spielzeug – so wertet es auch der Erzähler: *lusoque suo* (199). Icarus' eigenständige spielerische Beschäftigung wird des Weiteren sogar als Behinderung des väterlichen Werkes und Ablenkung vom konzentrierten Arbeiten (*impediebat*) beschrieben.³⁴¹ An diese Wertung schließt auch an, dass der Erzähler die Flugkonstruktion als *mirabile* ... *opus* (199f.) ausweist – Icarus zollt ihr jedoch nicht die Bewunderung, die Erzähler und implizite Rezipientenschaft ihr beimessen.

Als zentrale Ergebnisse der bisherigen Analyse lässt sich Folgendes festhalten: Während Icarus in der *Ars* eher eine Begleitfigur darstellt und Daedalus als erfolgreicher Künstler im Vordergrund steht, ist die kindliche Eigenart des Charakters in den *Metamorphosen* viel klarer fassbar³⁴² – wenn auch, und das ist der fatale Fehler, den Daedalus macht, von seinem Vater nicht in seiner Deutlichkeit wahrgenommen. Die Darstellung der Kindlichkeit ist in der *Ars* auf ein Minimum reduziert. Icarus wird nicht als Individuum in die Geschichte eingeführt. Dagegen ist die Kindlichkeit in den *Metamorphosen* deutlich herausgearbeitet und greifbar, wenngleich sie auch fast beiläufig unter dem Gesichtspunkt, dass Icarus kein Interesse für das Tüfteln seines Vaters zeigt, abgehandelt wird. Jedoch kann der Rezipient erkennen, dass es sich bei Icarus um einen gänzlich kindlichen Charakter handelt, der aber in seiner alterstypischen Eigenart von

 $^{^{340}}$ *ThLL s.v. moveo* 2 respicitur status inquietus (...) c -ere suum corpus eiusque partes (mediopass. vix secerni potest): α de hominibus β de animalibus.

³⁴¹ Janka (K 1997), zu 49-50, bemerkt, dass die *Ars*-Version "ohne den Hinweis auf die Störung der väterlichen Arbeit durch kindlichen Übermut auskommt."

³⁴² Anders Henneböhl (1994), 4, der meint, dass Daedalus und Icarus immer abwechselnd "auf der Leinwand" zu sehen seien. Denn abgesehen von dieser Szene steht im Folgenden nur noch Daedalus im Vordergrund.

seinem Vater missachtet wird. Im Gegensatz zur *Ars*, in der der Rezipient das Handeln des Daedalus geistig durchdringen und sich mit diesem identifizieren soll, da dieser auch ohnehin 'fehlerlos' handelt, wird der Rezipient in den *Metamorphosen* für das Fehlverhalten des Daedalus sensibilisiert. Wie ich im Folgenden zeigen möchte, droht Daedalus in den *Metamorphosen* seinen Sohn regelrecht zu überfordern, wie sich auch auf Erzählebene ablesen lässt, und macht weitreichende Fehler.

Denn nun folgt in den *Metamorphosen* eine kurze, aber bedeutsame Szene, die nur in den *Metamorphosen* an dieser Stelle eingebunden ist und somit gegenüber der *Ars* bewusst andersartig gestaltet ist: Daedalus schwingt sich nach Vollendung seiner Konstruktion in die Luft und balanciert sich dort aus: *postquam manus ultima coepto / inposita est, geminas opifex libravit in alas / ipse suum corpus motaque pependit in aura* (200-202). Zunächst wird der künstlerische Anspruch, den Daedalus hat, explizit gemacht, worauf auch der Begriff *opifex* hinweist: Es geht Daedalus hier um Perfektion, um das "letzte Hand Anlegen". Der Künstlerbegriff in den *Metamorphosen* ist ein anderer als der in der *Ars*, weil es sich hier um einen ingeniösen Künstler oder zumindest um den Anspruch einer perfekten Flügelkonstruktion, dort um einen technisch-schematisch verfahrenden Erfinder handelt.

Daedalus bringt sich in der oben zitierten Metamorphosen-Stelle ins Gleichgewicht, was auf Anhieb zu gelingen scheint, wie auch das in syntaktischer Beiordnung angehängte -que suggeriert. Auch Bömer weist darauf hin, dass in der Ars von diesem Probeflug nicht die Rede sei und in den Metamorphosen "das Zwischenglied (...), in dem erzählt wird, daß Daedalus von seinem Probeflug zurückgekehrt ist", fehle, 343 und schlussfolgert, dass "[N]aive Leser könnten vermuten, er habe seine ersten Instruktionen im Fluge erteilt."³⁴⁴ Doch ist es wohl weniger als Zeichen der Naivität zu werten denn vielmehr als konsequenzenreiche Akzentuierung, die Ovid in den Metamorphosen in Abgrenzung zu Daedalus' Verhalten in der Ars bewusst setzt. Denn hier wird besonders deutlich, dass der Daedalus in den Metamorphosen keine der Vorsichtsmaßnahmen, von denen der Daedalus in der Ars Gebrauch macht (wie etwa die Bitte um Nachsicht für sein hybrisartig anmutendes Unterfangen), beherzigt: Daedalus schwingt sich in die Luft, bevor er seinen Sohn belehrt. Janka ist, mit Verweis auf von Albrecht, 345 zwar der Meinung, dass mit gutem Grund in der "fließender(en) und folgerichtigeren Metamorphosenfassung" der Flugunterricht "sinnvollerweise nach dem ersten Flugversuch des

³⁴³ Bömer (K 1977), 75.

³⁴⁴ Bömer, ibid.

³⁴⁵ Von Albrecht (2014), 77.

Daedalus erfolge", 346 es scheint jedoch von Ovid suggeriert zu werden, dass die Belehrung zeitgleich zu dem Schwirren des Daedalus und somit fast beiläufig vonstatten geht, wie auch der Anschluss instruit et (203)³⁴⁷ verdeutlicht. Zudem deutet der Begriff pependit auf eine eher statische Bewegung hin – also keinen Probeflug im Sinne eines Zurücklegens einer Strecke, sondern vielmehr, dass Daedalus an ein und derselben Stelle vor Icarus verweilt und dabei seine Flügel bewegt. Es scheint also eher eine austarierende Bewegung, ein sich Ausbalancieren beschrieben zu werden. Diese Statik spiegelt sich auch in der Formulierung corpus motaque pependit in aura (202) wider: Um sich in der Luft zu halten, benötigt er die Luft, die er bewegt. Dabei wird allerdings insbesondere die Luft bewegt, der Körper selbst ,hängt' vielmehr in der Luft als dass er sich fortbewegt, wie das Verb pendere nahelegt.348 Von einem Probeflug im eigentlichen Sinne kann also nicht die Rede sein, da Daedalus – zumindest der Beschreibung nach – keine Strecke zurückzulegen, sondern sich mehr oder minder auf einem Punkt zu bewegen scheint. Dies macht auch möglich, dabei zeitgleich mit Icarus zu kommunizieren. Dass Daedalus in den Metamorphosen sich also in die Luft schwingt und erst dann bzw. zeitgleich seinen Sohn belehrt, könnte erklären, dass seine Anweisungen bei Icarus gar nicht ankommen können, da dieser vollständig davon abgelenkt ist oder gar in enormes Staunen versetzt worden sein mag, dass sein Vater vor ihm umherschwirrt und fliegen kann. 349 Nach dem gleichen Prinzip wie bei Phaethon lässt sich also auch bei Icarus die Faszination für visuelle Eindrücke erkennen. Wenn er sich schon vermutlich stundenlang damit beschäftigen kann, Federn aufzuwirbeln und Wachs zu kneten, welchen Eindruck muss dann die widernatürliche Erscheinung des Vaters, der auf einmal fliegen kann, auf ihn machen? Der Rezipient wird dafür sensibilisiert, dass die Belehrungssequenz nicht mehr fruchten kann. Die Aufmerksamkeitslenkung des Kindes auf dieses erstaunliche, da widernatürliche Verhalten wird vom Vater nicht einkalkuliert, erklärt aber, dass Icarus den Worten seines Vaters nicht aufmerksam folgt, da er seine Aufmerksamkeit eher auf etwas Plastischeres als auf Ermahnungen richtet.³⁵⁰ Die Belehrung des Daedalus erfolgt also in den *Metamorphosen* zum

⁻

³⁴⁶ Janka (K 1997), zu 51-64.

³⁴⁷ Nachgestelltes *et* in der Bedeutung ,auch' vgl. Hofmann Szantyr 484² § 256 i) und n). Vgl. auch OLD I 682-3 5 (usu. qualifying a single word or phr.) In addition, likewise, also, too).

³⁴⁸ Bömer (K 1977), 75, schlägt für *pendere* die Übersetzung "schweben" vor. Vgl. auch das auf diese Deutung zutreffende Bedeutungsspektrum im OLD s.v. *pendeo* S. 1456-1457 *intr*.1 To be suspended, hang. 8 (w. *aethere*, *in aere*, and sim., or alone) To be supported in the air (whether stationary or in motion), auch mit Ovid-Belegen: Ov. Met. 2,726 / 9 To be supported (on top of a wave, etc.), float. Ov. Met. 11,746.

³⁴⁹ Vgl. dazu auch später die für sich sprechende Reaktion der drei Beobachter in met. 8, 217-220, die völlig fassungslos den Flug von Daedalus und Icarus beobachten.

³⁵⁰ Henneböhl (1994), 10, meint, "während der Instruierung des Ikarus bei den vielen langatmigen Ermahnungen und Belehrungen des Vaters das stumme Widerstreben, die Abneigung, den Widerwillen des Ikarus" zu erkennen. Im Vergleich zu den Belehrungen Sols gegenüber Phaethon sind Daedalus' Ausführungen wenig langatmig. Henneböhls folgende Beschreibung des Verhaltens des Icarus beruht auf Spekulationen, nicht auf Textbelegen.

denkbar falschesten Zeitpunkt, um Icarus' Aufmerksamkeit zu gewinnen, da Daedalus zeitgleich vor Icarus herumschwirrt.³⁵¹ Dies mag erklären und entschuldigen, dass er später höher fliegt: nicht, weil er bewusst keck oder ungehorsam gegenüber seinem Vater wird, sondern weil er schlichtweg nicht konzentriert zugehört und sich (wie Phaethon) durch visuell Neues und Überwältigendes hat ablenken lassen. Diese Szene, dass sich Daedalus in die Luft schwingt und ausbalanciert (met. 8,200-202), fehlt in der *Ars* völlig. Wir können konstatieren, dass in den *Metamorphosen* Daedalus als in didaktischer Hinsicht gescheitert zu bewerten ist. In der *Ars* hingegen wird sich Daedalus um Anschaulichkeit bzgl. des Flugvorgangs bemühen, diesen aber zu einem für die kognitive Auffassungsgabe des Icarus günstigeren Zeitpunkt stattfinden lassen. Man könnte abstrahierend sogar sagen, dass im Lehrgedicht gut belehrt wird, im erzählenden Gedicht hingegen nicht.

Denn die ungünstige Belehrungssituation zwischen Daedalus und Icarus in den Metamorphosen wird dadurch noch weiter exponiert, dass gerade die Darstellung in der Ars einen Schwerpunkt auf die didaktische Stringenz der Belehrung und das mustergültige Verhalten des Daedalus setzt. Janka erkennt die "deutlich komprimierte und summarisch zugespitze Belehrung"352 in den Metamorphosen, erklärt dies jedoch dadurch, dass dieser in der epischen Version nicht so großes Gewicht beigemessen werden solle wie in der didaktischen Version der Ars. 353 Die Belehrung in der Ars erstreckt sich über 14 Verse (51-64) und folgt unmittelbar auf die zweiversige Darstellung des Kindes, schließt also auch in der Erzähllogik sofort an das in den Mittelpunkt gerückte Kind an. Janka verweist auf die Mittelstellung dieser Belehrung innerhalb des Exemplums, in der Ovid Daedalus als gegenüber seinem Sohn umsichtige Lehrfigur zeichne. 354 In der Ars scheint Daedalus eindeutig nachvollziehbarer zu lehren, da er vor seinem Sohn den Grund für die Reise noch einmal wiederholt und so dem Kind Schritt für Schritt begreiflich macht (51-54):355 Minos sperre sie ein, also könne man nur durch die Luft entkommen, daher solle Icarus in Begleitung seines Vaters durch die Luft fliegen (qua licet, inventis aera rumpe meis). Insgesamt ist die Unterweisung in der Ars sehr viel stringenter aufgebaut als in den Metamorphosen: Der Daedalus in der Ars baut die Argumentation in

³⁵¹ Daher gegen von Albrecht (2014), 77: "So ist der erste Flugversuch des Daedalus sinnvollerweise vor den Flugunterricht versetzt, während in der Ars der Meister seine Lektion offenbar ohne eigene Erfahrung erteilte." ³⁵² Janka (K 1997), zu 51-64.

³⁵³ Ibid.

³⁵⁴ Ibid.

³⁵⁵ Janka (K 1997), zu 53-55: "Daedalus' Entschlußfassung im Selbstgespräch (V. 35-37) mit den ausschlaggebenden Gesichtspunkten wird konsequent und getreu vor dem Sohn/Schüler nachvollzogen, wieder ein Beispiel für die sorgfältige Stilisierung der Figur zum offen und einfühlsam argumentierenden Lehrmeister in der Ars (anders in den met., wo dieser Zug fehlt)." Zu Wiederholungen in der Kommunikation zwischen Kindern und Erwachsenen vgl. Clark/Bernicot (2008), 349-371.

ausführlichen Kausalverkettungen auf, die sich in ihren Anweisungen klar voneinander abtrennen und gliedern lassen: Icarus solle sich nach Bootes und Orion richten (55-58) und seinem Vater folgen – diese wichtigsten Punkte werden dem Sohn sogar geradezu eingehämmert': 356 me pinnis sectare datis, ego praevius ibo: / sit tua cura segui, me duce tutus eris (57f.) – , außerdem solle er den Mittelweg einschlagen (63: inter utrumque vola!) wegen der Sonne, die das Wachs schmelze, und des Wassers, welches das Gefieder nass mache (59-64). Zuletzt weist Daedalus seinen Sohn an, mit dem Luftstrom zu fliegen. Es fällt auf, so Janka, 357 dass in der Ars vermehrt Demonstrativpronomina gebraucht werden (his carinis und hac ope). Die Anschaulichkeit in der Ars ist also sehr viel mehr gewährleistet als in den Metamorphosen. So muss man sich wohl vorstellen, dass Daedalus das, was er erklärt, seinem Sohn zeitgleich zeigt – dies ist insofern förderlich für die Aufmerksamkeit, da die inhaltlichverbale und deiktische Komponente der Belehrung zusammenfallen und sinnvoll miteinander kombiniert werden. Der Umgangston ist zwar bestimmt, aber freundlicher gehalten als in den Metamorphosen. Formulierungen wie sit tua cura sequi oder tutus eris stellen den persönlichen Vorteil für Icarus heraus, wenn er die Anweisungen befolgt. Daedalus versucht also seine Ansichten für Icarus zu plausibilisieren und ihn zu überzeugen, dass es auch für ihn das Beste sei, sich an die Anweisungen seines Vaters zu halten.

Zwar sind die Inhalte im Großen und Ganzen die gleichen,³⁵⁸ doch ist die Belehrung in den *Metamorphosen* verglichen mit der *Ars* sehr viel komprimierter, Janka bezeichnet sie als "prägnanter".³⁵⁹ Genau diese Kürze bewirkt aber, dass die Unterweisung des Sohnes in den *Metamorphosen* von vornherein zum Scheitern verurteilt ist. Dies bezieht sich nicht nur auf das rein quantitative Ausmaß der Belehrung, das sich mit den Versen 203-208 gerade einmal auf sechseinhalb Verse, also weniger als die Hälfte verglichen mit der *Ars* beschränkt, sondern auch auf die gestauchte und hastig wirkende Darstellungsart. Die Hektik lässt sich bereits an der zerklüftet wirkenden Einleitung programmatisch erkennen, denn der Akt des Sprechens selbst wird zerstückelt, indem erzählte Handlung und wörtliche Rede einander mehrfach durchdringen: *instruit et natum 'medio'que 'ut limine curras, / Icare', ait, 'moneo, ne, si demissior ibis (…)* (203-4). Zudem muss das Kind mancherorts eine Transferleistung erbringen, statt, wie in der *Ars*, die Gründe direkt und stringent erläutert zu bekommen. In den

³⁵⁶ Janka (K 1997), zu 57-8: "Die didaktische Stoßrichtung des Textpassus wird in diesem Distichon besonders klar herausgearbeitet: Vier griffige Kurzsätze hämmern dem Schüler in leichter *variatio* und intensivierender Wiederholung der Belehrung ("Folge dem Lehrmeister") geradezu ein, während in der anders akzentuierten Erzählung der met.-Fassung diese Instruktion viel prägnanter auf einen Halbvers zusammengestrichen ist: 8,208: *me duce carpe viam.*"

³⁵⁷ Janka (K 1997), 78.

³⁵⁸ Barchiesi/Kenney (K 2011), 328.

³⁵⁹ Janka (K 1997), zu 57-8.

Metamorphosen sind die Belehrungen, warum Sonne und Wasser schlecht sind, sehr elliptisch und knapp³⁶⁰ ausgedrückt (204-5: ne, si demissior ibis, / unda gravet pennas, si celsior, ignis adurat), sodass das Kind die spezifischen Umstände in einem Augenblick den logischen Kontexten, die in der Ars in vier Versen erläutert werden, zuordnen muss. Auf die Anweisung, Mittelweg zu nehmen, folgen unmittelbar drei Sternbilder, die in ihrer lehrgedichtstypischen Fachterminologie³⁶¹ ebenfalls kompliziert zu verstehen sind, zumal ohnehin fraglich scheint, inwieweit die Sternbilder dem Sohn bei einer Flucht am Tag überhaupt als Koordinationspunkte hilfreich sein können, und diese, so die Kommentatoren, auch gar nicht gleichzeitig auftreten. 362 Auch der Tonfall des Daedalus divergiert in beiden Darstellungen frappant:³⁶³ In der Ars formuliert Daedalus überwiegend mit Imperativen und unpersönlich-distanzierten Formulierungen wie sit tua cura oder me duce und garantiert seinem Sohn, wie oben bereits angedeutet, Sicherheit (tutus eris), wenn er die Regeln befolge; in den Metamorphosen hingegen mutet es eher nach einem starken Befehlston (vgl. moneo (204), iubeo (207)) an, der sich nicht auf rationale Einsicht, sondern auf einem auf Autorität beruhenden Erziehungsstil gründet.³⁶⁴ Der Daedalus in den Metamorphosen scheint sich also gar nicht zu bemühen, Icarus die Motivation und Gründe seines Handelns rational greifbar zu machen, sondern autoritär und eher emotional geleitet die wichtigsten Punkte abzuhandeln, um keine Zeit zu verlieren. Diese elliptische Ausdrucksweise bildet zugleich die Hektik³⁶⁵ und das gesteigerte Tempo ab, in dem Daedalus seine Belehrung hervorbringt. Denn es fällt auf, dass in den Metamorphosen, verglichen mit der Ars, (zu) vieles gleichzeitig bzw. beiläufig geschieht. Dementsprechend bezeichnend ist es, dass Icarus während der gesamten Szene der Belehrung nicht ein einziges Mal zu Wort kommt.³⁶⁶

³⁶⁰ Vgl. auch Janka (K 1997), zu 59-62.

³⁶¹ Zur didaktischen Ausrichtung der Rede von Daedalus vgl. Sharrock (1998), 147-49.

³⁶² Bömer (K 1977), 76: "An diesen Stellen meint der Dichter nicht bestimmte nautische Weisungen; diese bekanntesten Sternbilder der Griechen stehen vielmehr stellvertretend für die Navigation nach Sternen überhaupt." Die Sternbilder kommen zwar auch in der *Ars* vor, sind aber in dem dortigen Lehrgedichtskontext vielleicht erwartbarer. Vgl. auch Janka (K 1997) ad loc.

³⁶³ Dazu detaillierter Dancourt (2002), 23.

³⁶⁴ Dazu ausführlicher Henneböhl (1994), 14f.: Die Instruktionen an Icarus seien in der *Ars* "in auffälliger Weise viel kooperativer und weniger bestimmend gehalten als in den *Metamorphosen*. Es herrscht hier kein Ton von Vorschrift und Befehl, eher eine Stimmung der Fürsorge und Rücksichtnahme." Außerdem beziehe Daedalus sich selbst in die Unterweisungen ein und lasse sich und seinem Sohn mehr Zeit. In den *Metamorphosen* hingegen herrsche eine gestörte Kommunikation vor. Dagegen schiebt Rumpf (1985), 89f., das Scheitern auf eine nicht ausreichend nachhaltige und autoritäre Ermahnung des Daedalus.

³⁶⁵ Auch Henneböhl (1994), 10, bemerkt eine "innere Eile, ja, Gehetztheit des Daedalus".

³⁶⁶ Vgl. Henneböhl (1994), 5: "Ikarus kommt gar nicht zu Wort, erscheint immer noch unmündig. Der Vater dagegen, entschlossen und zielstrebig, hat alles genau berechnet und unter Kontrolle." Allerdings hat er durch sein hektisches Verhalten nichts richtig unter Kontrolle. Zur Leerstelle in Icarus' Verhalten vgl. Henneböhl (1994), 10.

Gleichzeitig (pariter) zu diesen komplexen Anweisungen scheint Daedalus seinem Sohn noch weitere Flugtechniken zu vermitteln und die Flügel an seinen Schultern zu installieren: pariter praecepta volandi / tradit et ignotas umeris accomodat alas (208f.). Diese Gleichzeitigkeit aller Handlungen – d.h. Belehrungen, Flugversuchen und Flügel an ihn selbst anlegen – muss ein Kind, als welches Icarus in den Metamorphosen deutlich konstituiert wurde, maßlos überfordern. Dies fällt insbesondere im Vergleich mit der Ars auf, in der zwar auch Handlungen gleichzeitig stattfinden, diese sich aber vom Anspruch der Verständlichkeit her zu unterscheiden scheinen: In der Ars ermahnt Daedalus Icarus allgemein (65: dum monet), während er dem Jungen die Flügel anpasst (65: aptat opus puero) und ihm zeitgleich zeigt, wie er sie zu bewegen hat (65: monstratque moveri). Das, was Daedalus in der Ars sagt, wird also Icarus zeitgleich verständlich gemacht, die theoretische Belehrung wird mit praktischem Ausprobieren um eine deiktische Komponente angereichert und ist dementsprechend nachvollziehbarer für das junge Gegenüber. Dazu passt, dass Daedalus in der Ars sich erst nach seiner Rede seine eigenen Flügel anpasst und somit die Aufmerksamkeit des Icarus von Vornherein nicht auf die Verwandlung seiner selbst in ein geflügeltes Wesen lenkt, sondern sich auf den Belehrungsprozess des Icarus konzentriert. 367 Stattdessen hat Daedalus in der Ars sogar eine illustrative Vorbildfunktion: Jetzt, nachdem Icarus theoretisch eingewiesen ist, macht er seinem Sohn erst einmal vor, wie es geht, und lässt Icarus üben, bevor die Extremsituation eintritt – auch in diesem Punkt unterscheidet er sich grundlegend von seinem Doppelgänger in den Metamorphosen. Zudem steht der Daedalus in der Ars seinen Flugkünsten anfangs auch skeptisch und vorsichtig (timide) gegenüber: perque novum timide corpora librat iter (57) – ein Zug, der bei dem selbstbewussten Daedalus in den Metamorphosen, der ja zumindest auf literarischer Ebene schon einmal geflogen ist, fehlt.

Die Verlagerung des Schwerpunktes stellt auch ein folgenreiches intradiegtisches Merkmal dar: Denn innerhalb der Geschichte hebt sich der Daedalus in den *Metamorphosen* so von seinem Vorgänger in der *Ars* durch sein defizitär didaktisches Handeln ab. Erst durch die *Ars*-Version wird deutlich, dass Daedalus in den *Metamorphosen* eigentlich auch ein ganz anderer zu sein scheint als in der *Ars*. Es handelt sich also weniger um ein und dieselbe Erzählung, die in zwei

³⁶⁷ Janka, zu 67-68 [in Anlehnung an Henneböhl, 15]: "Während in den met. nicht ausdrücklich vom Anlegen der eigenen Flügel durch Daedalus die Rede ist, er sie sich aber offensichtlich gleich nach der Fertigstellung anpaßt, Icarus in Flügeln seine Lektion erteilt und ihm die Flugaustrüstung anlegt (8, 208f.), stellt Ovid das lehrhafte Vorgehen des Daedalus in der Ars in seinen Einzelschritten sorgfältig dar: Erst nachdem er den Sohn belehrt (51-64) und ihm – mit freien Händen – die Flügel angepaßt hat (65f. ...), macht er sich selbst für Flügelprobe und Abflug bereit."; von Albrecht, 74 [zur *Ars*]: "(Die Stellung des ersten Flugversuchs des Daedalus in V. 67 hat Ovid selbst, wie wir sehen werden, später nicht mehr befriedigt.)". Aber sie bekommt in den *Metamorphosen* eine ganz neue Aussage, da es sich nicht um eine längere Flugerfahrung handelt, sondern ein zur Belehrung paralleles Schwirren.

Werken ausgestaltet wird, als vielmehr um einen in zentralen Punkten verschiedenen Daedalus. Während Ovid den Daedalus in der *Ars* als "alles bedenkenden Lehrmeister"³⁶⁸ inszeniert und die didaktische Dimension vollständig in den Mittelpunkt rückt, ist in den *Metamorphosen* dieser Schwerpunkt nicht nur zugunsten einer eher episch orientierten Darstellung aufgehoben, sondern als Voraussetzung für das Verständnis der Daedalus-Figur in den *Metamorphosen* konzipiert: Der Leser erinnert sich gewissermaßen an die Typisierung des Daedalus in der *Ars* und erkennt, in welchen Punkten der Daedalus in den *Metamorphosen* aus pädagogischdidaktischer Sicht Fehler macht. So wird dem Leser gewissermaßen ein intertextueller Erkenntnisprozess abverlangt.

Man könnte sogar so weit gehen, Daedalus ein intertextuelles Gedächtnis an seine Erlebnisse in der Ars zu unterstellen. Daedalus konzentriert sich demnach in den Metamorphosen auf den Punkt, von dem er glaubt, dass er in der Ars sein Scheitern heraufbeschworen hat, und versucht nun, noch bessere Flügel zu verfertigen. Die minutiöse Schilderung des Flügelbaus (188-194) und das Resultat ut veras imitetur aves zeigen, dass nun die Flügel perfektioniert worden sind. Die Darstellung in den Metamorphosen ist elliptischer, weil er das gesamte Procedere schon zum zweiten Mal durchläuft. Die Metamorphosen-Fassung fungiert gewissermaßen als Wiederholung des Geschehens. Dass es an der Kindlichkeit des Icarus liegt, die er wieder nicht als entscheidenden Faktor enttarnt, obwohl dieses Mal der Leser noch dezidierter darauf gestoßen wird, lässt ihn am Ende seine Künste, die damnosas artes, verfluchen, da er auch beim zweiten Versuch³⁶⁹ den Fehler nicht gefunden hat, um seinen Fluchtversuch zu optimieren und nicht den Tod seines Sohnes zu verschulden. Er weiß nicht, dass der Fluchtversuch 'davor' daran gescheitert ist, dass Icarus höher als geboten geflogen ist, und nicht an der Qualität der Flügel. Daedalus macht in den Metamorphosen noch andere Fehler, z. B. ,vergisst' er das Gebet an Jupiter. Im Gegensatz zu Daedalus wird Icarus dadurch noch mehr als Kind exponiert, dass er kein intertextuelles Gedächtnis³⁷⁰ hat, nicht lernfähig ist und daher nichts anders macht.

Das sowohl in der *Ars* als auch in den *Metamorphosen* in der Abschiedsszene vorkommende Vogelgleichnis wird jeweils an anderer Stelle integriert. In der *Ars* ist es nur ein kurzer Vergleich, der den Vorgang des Zeigens, wie die Flügel zu bewegen sind, illustriert (65f.:

³⁶⁸ Janka (K 1997), zu 61-62.

³⁶⁹ Dass es sich in der *Ars* eindeutig um den ersten Versuch handelt, belegen die Verse ars 2,43-44: *ingenium mala* saepe movent: quis crederet umquam / aerias hominem carpere posse vias?.

³⁷⁰ Das intertextuelle Gedächtnis des Daedalus aber funktioniert in entscheidenden Momenten nicht gut genug, denn Daedalus erinnert sich nicht an das Verhalten seines Sohnes.

monstratque moveri, / erudit infirmas ut sua mater aves). Hier steht das erudire, also die Wissensvermittlung, im Zentrum, Daedalus und Icarus befinden sich noch nicht in der Flugsituation. Sehr viel ausführlicher ist das Gleichnis in den Metamorphosen ausgestaltet, das erst im Moment des Fluges selbst eingefügt wird. Vergleichsebene ist die Vogelmutter, die ihre Brut zum ersten Mal aus dem Nest herausführt. Es geht hier also um den Schockmoment des ersten Flatterns und somit die unmittelbare Bewährungsprobe. Die Aussage des Gleichnisses ist direkt an den sich in der Erzählung ereignenden Prozess, in dem Daedalus und Icarus Vögel mimen, gekoppelt und beschreibt somit eine Art von Metamorphose, nämlich die von Menschen in Vögel, die zwar nicht mit einer phänotypischen Komplettverwandlung der Figuren einhergeht, aber diese dennoch durch die Flügel der Vergleichsinstanz annähert.

Diesem Gleichnis vorangeschaltet ist in beiden Versionen eine Abschiedsszene, in der in beiden Fällen motivisch das Küssen des Sohnes und Tränen seitens des Vaters beschrieben werden (ars 2,69f: *iamque volaturus parvo dedit oscula nato, / nec patriae lacrimas continuere genae*). Emotionaler³⁷² ist die Schilderung in den *Metamorphosen*. (210-215): *inter opus monitusque genae maduere seniles, / et patriae tremuere manus; dedit oscula nato / non iterum repetenda suo pennisque levatus / ante volat comitique timet, velut ales, ab alto / quae teneram prolem produxit in aera nido, / hortanturque sequi damnosasque erudit artes / et movet ipse suas et nati respicit alas*. Die Emotionen des Daedalus flammen auf, wobei nicht einhellig deutlich ist, ob seine Rührung durch das Bewusstsein der Gefahr für seinen jungen Sohn bedingt ist oder ob sie sich auf das von ihm geschaffene Werk bezieht (*inter opus monitusque*).³⁷³ Daedalus' greise Wangen (*genae seniles*) werden feucht, seine Hände zittern (*patriae tremuere manus*).³⁷⁴ Insbesondere für einen Künstler, der für das Vollbringen seiner Kunstfertigkeit auf eine ruhige Hand angewiesen ist, ist dies als besonders starke körperliche Reaktion zu werten. Erst jetzt scheint sich Daedalus also seiner Verantwortung als Vater bewusst zu werden,³⁷⁵ die er bis zu diesem Zeitpunkt vernachlässigt hat, da er sich gänzlich auf die Fluchtvorbereitungen

³⁷¹ Janka (K 1997) zu *erudit infirmas ut sua mater*: "Der Vergleich mit dem Flugunterricht einer Vogelmutter für ihre Jungen erscheint in den met. später (bereits im Fluge) und etwas ausführlicher (…)", in den met. wird nicht mehr der "Flugunterricht, sondern die Sorge des Vaters um den Sohn" illustriert (8, 213 *timet*) (…). Präziser gesprochen: In der Ars liegt das Schwergewicht gattungs- und intentionsgerecht auf dem Vergleichspunkt der Erziehung (Flugausbildung)."

³⁷² Janka (K 1997) zu 69f., beschreibt die Erzählung in der *Ars* als "weniger sentimental" als "das angstvolle Zittern des tränseligen Alten sowie die ominöse Unheilandeutung des Erzählers" in den *Metamorphosen*.

³⁷³ Vgl. Schubert (1992), 31; vgl. auch Hebel (1972), 92: "Warum muß Daedalus für Ikarus fürchten? (…) Störte der Knabe durch sein Spiel schon bei der Entstehung des Kunstwerkes, wie muß die kindliche Freude erst zum Übermut, zur Kühnheit werden, wenn ihm das "Spielzeug" in die Hand gelegt wird?"

³⁷⁴ In der lucrezischen Deutung von Hoefmans (1994), 157, stelle dies den Verlust der epikureischen Ataraxia dar. Zu den syntaktischen Parallelen zu Verg. Aen. 6,33 (*bis patriae cecidere manus*) vgl. Hollis (K 1970), 60, und Pavlock (1998), 149.

³⁷⁵ Hoefmans (1994), 145, spricht von einem Kontrast von "the worry of Daedalus-the-father" und "the self-contained Daedalus some lines earlier."

konzentriert hatte. Dass er diese Vernachlässigung teuer bezahlen wird, deuten die proleptischen Bemerkungen des Erzählers³⁷⁶ an (non iterum repetenda, 212; damnosasque erudit artes).377 Henneböhl sieht in dieser Beschreibung einen "psychologischen Bruch", der den Alterungsprozess der beiden Protagonisten abbilde, 378 und baut auf diese Beobachtung seine Argumentation auf, dass Icarus flügge werde und sich von seinem Vater emanzipiere. Jedoch wird an dieser Stelle nur Daedalus fokussiert – ob Icarus altert, erfahren wir als Leser nicht. Die Hinweise auf Daedalus' höheres Alter sind zwar unverkennbar, die Deutung Henneböhls ist jedoch nicht zwingend, denn wir wissen nicht, wie alt Daedalus zu Beginn der Geschichte in den Metamorphosen war. Vielmehr hatte Daedalus auch in der Ars bereits auf sein höheres Alter hingewiesen (Ars 2, 29-30: da reditum puero, senis est si gratia uilis: / si non uis puero parcere, parce seni'.).379 Das Gleichnis illustriert zwar den Prozess des Flüggewerdens, das heißt aber nicht zwangsläufig, dass das Gleichnis den Prozess eins zu eins widerspiegelt und sich das "Flüggewerden" auch erfolgreich ereignet. Vielmehr scheint es, als versuche der Vater durch seine übereilte Flucht, den Sohn 'flügge' zu machen. Er verkennt aber, dass dies nicht von jetzt auf gleich möglich und sein Sohn noch ein Kind (puer, 223) ist. Daedalus missachtet die zuvor deutlich exponierte Kindlichkeit. Zu diesen Icarus überfordernden Ansprüchen des Daedalus passt, dass in den Metamorphosen (entgegen der Ars) zu keinem Zeitpunkt geschildert wird, wie Daedalus seinem Sohn das Fliegen beibringt. Es gibt keinen Lernprozess und keine Flugversuche (die der Vater ja bereits durch sein Schwirren absolviert hat), sondern Icarus wird gleich in die kritische, lebensbedrohliche Situation geworfen. In den Metamorphosen wird lediglich geschildert, wie allein Daedalus sich in die Flugposition bringt (212: suo pennisque levatus). Der Fokus liegt also nach wie vor ganz klar auf ihm, im Gegensatz zu der Version der Ars, in welcher der Startpunkt beider beschrieben wird (71-2: monte minor collis, campis erat altior aequis: / hinc data sunt miserae corpora bina fugae.) Es fällt jedoch auf, dass das Geschehen zu keinem Zeitpunkt aus der Sicht des Icarus geschildert wird. Stattdessen ist in beiden Versionen das Verhalten des Daedalus fokussiert, der gleichzeitig seine eigenen Flügel bewegt und dabei auf die des Sohnes zurückblickt (ars 73-4: et movet ipse suas et nati respicit alas / Daedalus et cursus sustinet usque suos und met. 215 et movet ipse suas et nati respicit alas). Die wörtlichen Übereinstimmungen in den Versionen

³⁷⁶ Zur Andeutung des bevorstehenden Unglücks vgl. Bömer (K 1977), 77f.; Barchiesi/Kenney (K 2011), 329.

³⁷⁷ So ließe sich das *non iterum repetenda* als Ankündigung hinsichtlich des intertextuellen Gedächtnisses verstehen, dass sich das Ganze kein drittes Mal wiederholen solle.

³⁷⁸ Vgl. Henneböhl (1994), 4.

³⁷⁹ Henneböhl (1994), 14, ist der Meinung, dass auf dieser Stelle jedoch kein psychologisches Gewicht liege. Dennoch weist sich hier Daedalus explizit als alter Mann aus, ein Aspekt, der so glaubwürdig sein muss, dass er theoretisch in dem Plädoyer an Minos überzeugen können muss.

machen umso deutlicher, dass ein Detail aus der *Ars* in der späteren Version nicht mehr erscheint. Denn der didaktisch versiertere Daedalus dort hemmt sein Flugtempo beständig: *cursus sustinet usque suos* (74), was laut Janka seine Vorsicht als Vater und Lehrer unterstreiche und in der gestrafften *Metamorphosen*-Fassung bezeichnenderweise weggelassen sei. In beiden Fassungen bilden zahlreiche Polysyndeta und die Gleichzeitigkeit der rasanten Handlungen so nicht nur extradiegetisch die Schnelligkeit der Prozesse ab, sondern auch intradiegetisch die Hektik, in welcher der ganze Flug vonstatten geht und mit der Icarus konfrontiert ist. Diese Hektik wird aber in der *Ars* durch das Zurückblicken des Daedalus und Hemmen seines Fluges angehalten, wodurch der Daedalus der *Ars* erneut 'umsichtiger' und 'rücksichtsvoller' wirkt, wenn er sich nach dem Tempo des Sohnes richtet. Außerdem scheint er bei weitem mehr Herr der Situation zu sein als der Daedalus in den *Metamorphosen*, der nun, allerdings erst in der Luft, offenbar das erste Mal bemerkt, wie vage sein Unterfangen ist, da er sich um seinen Sohn fürchtet: *comitique timet*.³⁸¹

Auch die Tatsache, dass Icarus sich am Flug erfreut, höher fliegt und die Bahn verlässt, ist in den beiden Fassungen auf einen minimal anders gestalteten Umstand zurückzuführen: In der Ars wird Icarus zweimal fokussiert, nämlich in den Versen 75-6 und 83-4. Zunächst sorgt die Freude am neuen Weg dafür, dass er mutiger wird und den vorgesehenen Weg verlässt (75-6: iamque novum delectat iter, positoque timore / Icarus audaci fortius arte volat). In diesem Moment greifen die in der Ars so minutiös ausgeführten Lehrvorschriften nicht mehr, da, worauf Janka hinweist, Icarus durch das Ablegen der Furcht (positoque timore) sogleich gegen die vom Vater angewiesene "ängstliche[...] Vorsicht" (63: ventos quoque, nate, timeto!) verstößt. Implizit wird das Scheitern als Auflehnung gegen die Lehrvorschriften des Vaters ausgelegt. Dass nun ein unerwarteter "Störfaktor" auftritt, den Daedalus nicht dezidiert in seine Lehre einkalkuliert hatte, betont die hier erstmals namentliche Nennung des Icarus. Obwohl Daedalus in der Ars unter pädagogisch-didaktischen Gesichtspunkten (fast) alles richtig gemacht zu haben scheint, geschieht etwas Unvorhergesehenes, was allerdings nicht auf ein Fehlverhalten des Vaters zurückzuführen ist, sondern als unsteuerbare Komponente im

³⁸⁰ Janka (K 1997), zu respicit alas.

³⁸¹ In den Met. sind an dieser Stelle noch die drei Beobachter eingeschoben (217-220), die aber für die Deutung des Vater-Sohn-Verhältnisses nicht weiter von Belang sind. Dem gegenüber steht in der *Ars* ein einziger Beobachter (ars 77-8). Zu den Implikationen dieser Änderung ausführlicher Davisson (1997).

³⁸² Anderson (1989), 10, sieht in diesem Distichon "the growing independence of the boy".

³⁸³ Janka (K 1997), zu 75-6.

³⁸⁴ Vgl. auch Janka (K 1997), zu 75-6.

³⁸⁵ Müßig zu sagen, dass es aus pädagogischer Sicht sinnvoller gewesen wäre, Icarus vorausfliegen zu lassen und so die Strategie zu fahren, seinen Höhenflug zu vermeiden oder zumindest frühzeitig zu unterbinden.

impulsiv jugendlichen Leichtsinn des Icarus begründet wird: cum puer incautis nimium temerarius annis / altius egit iter deseruitque ducem (83-4). In der Ars wird jedoch das Verhalten des Icarus sogleich plausibilisiert, indem erklärt wird, welche inneren Beweggründe dazu führen, dass Icarus höher fliegt: Er empfindet Freude am neuen Weg (75: iamque novum delectat iter, 75) und dieses Gefühl lässt ihn weniger ängstlich (positoque timore), ja sogar kühner werden (audaci arte, 76) und höher fliegen. Obwohl es also für den intradiegetischen Daedalus überraschend ist, dass etwas nicht nach Plan verläuft, schafft es der Erzähler durch die Introspektive in Icarus' Gefühlswelt, das Verhalten sogleich zu erklären und durch die psychologische Motivation das Geschehen abzumildern. Bezeichnenderweise klassifiziert ihn der Erzähler hier noch einmal als puer und stellt so gleich zweifach sein junges Alter in den Vordergrund. Dem Erzähler in der Ars ist es also möglich, Icarus' Handeln aus der Kindlichkeit heraus zu erklären, wobei der Begriff temerarius diesem spezifischen Altersstadium eine moralische Wertung (unbesonnen) verleiht. 386 Daedalus hatte versucht, alle Vorkehrungen zu treffen, und baute dabei auf rationales Verständnis seines Sohnes. Die emotionale Kurzschlussreaktion desselben kann zwar im Vorfeld nicht ausgeschlossen werden. Im Nachhinein aber wird Icarus' Verhalten zuerst plausibilisiert, dann mit jugendlichem Leichtsinn dezidiert begründet.³⁸⁷

Anders ist die Situation und Darstellung in den *Metamorphosen: cum puer audaci coepit gaudere volatu / deseruitque ducem caelique cupidine / tractus altius egit iter* (224-226).³⁸⁸ Icarus beginnt, sich am kühnen Flug (*audaci volatu*) zu erfreuen. Es ist also doppeldeutig, ob Icarus selbst den kühnen Flug herbeiführt oder ob *audaci volatu* doch nicht vielmehr den von Daedalus initiierten Flug, der durch den Erzähler als 'kühn' ausgewiesen wird, bezeichnet. Deutet man die Junktur in ihrer Zugehörigkeit zum Unterfangen des kühnen Fluges insgesamt, so wird klar, dass der Daedalus in den *Metamorphosen* seinem Sohn gegenüber eigentlich schon die Kühnheit vorgelebt hat (wie z. B. auch das fehlende Gebet an die Götter oder die Bewertung *damnosas artes* suggerieren). Die *audacia* ist also nicht eindeutig als Icarus' leichtsinniges Fehlverhalten zu werten, zumal das gesamte Flugmanöver in der *Ars* als kühne Tat des Daedalus ausgewiesen wird (*ars 2,22: audacem pinnis repperit ille uiam*). Der Vater versucht zwanghaft, ihn in diesem Moment erwachsen zu machen, missachtet aber die kindliche Emotionalität sowie die Anforderungen an den Umgang mit dieser, indem er ihm zu viel

_

³⁸⁶ Vgl. OLD II 1912 s.v. temerarius 2 That acts thoughtlessly, reckless, hasty.

³⁸⁷ Vgl. Janka (K 1997) zu 83-84.

³⁸⁸ Zum 'Zeitlupeneffekt' Tsitsiou-Chelidoni (2003), 134. Unglaub (2001), 19-20, wertet Icarus' Verhalten als "'simples' Missgeschick" und als "durchaus bedauernswerte[n] Betriebsunfall". Dagegen die poetologische Lesart von Glovicki (2002), 153: "Diese *caeli cupido* erhebt ihn über seinen Vater – und in schöner Ausführlichkeit *über alles und jeden anderen.*"

zutraut. Er verkennt, dass ein derartiger Umbruch nicht von einem auf den anderen Moment stattfinden kann, erst recht nicht, wenn es bereits um Leben und Tod geht.

Die Forschung ist sich uneins darüber, ob das Höherfliegen durch pubertäres Aufbegehren des älter gewordenen Icarus³⁸⁹ motiviert oder ob es auf sein kindliches Verhalten³⁹⁰ zurückzuführen und – wie Unglaub es formuliert – als ein "durchaus bedauernswerter Betriebsunfall"³⁹¹ zu werten ist. Die *Ars* beantwortet die Frage eindeutig als jugendlichen Leichtsinn, wohingegen das *caelique cupidine tractus* in den *Metamorphosen* eine ambivalente Deutung zu eröffnen scheint.³⁹² Doch gerade die Triebhaftigkeit des Verhaltens (*tractus*) zeigt die "kindliche Unbeherrschtheit"³⁹³ und den impulsiven Reflex des Jungen, der nach dem freien Himmel oder gar der visuell attraktiven Sonne³⁹⁴ trachtet, die er aber in seinem kindlichen Gemüt nicht als Gefahr wahrnimmt.³⁹⁵ Dass auch hier Icarus als *puer* bezeichnet, also noch einmal dezidiert auf sein junges Alter hingewiesen wird, mag als Indiz dafür gewertet werden, dass das "Flüggewerden" nicht funktioniert hat. Zwar illustriert das Vogelgleichnis einen derartigen Prozess, doch wird am Ende das Scheitern des "Jungvogels" Icarus stehen.

An dieser Stelle bekommt der Leser das erste Mal – und hier bietet sich wieder eine Parallele zum Phaethon-Mythos – Einblicke in die Gefühle des Icarus. Der erste Schritt zur Eigenverantwortung setzt ein (deseruitque ducem), der er aber noch nicht gewachsen ist. Wir erfahren, dass Icarus Freude am Flug empfindet (audaci coepit gaudere volatu) und regelrecht abenteuerlustig wird: caelique cupidine tractus. Das Partizip tractus bringt dabei die Passivität des Icarus zum Ausdruck: Er wird durch das impulsive Begehren geradezu hingerissen, da sich ihm nun neue Welten eröffnen, die Nährboden für seine kindliche Neugier bieten. Dies findet statt, nachdem Daedalus und er sich schon einige Zeit lang in der Luft befunden haben. Es geht also darum, dass Icarus nun die Erfahrung mit seiner Schwerkraft gemacht hat und seine Umwelt, in diesem Falle den Himmel und besonders die strahlende Sonne, die ein neues

_

³⁸⁹ Dafür plädieren Henneböhl (1994), insb. 11, und Wenzel (1998); Cursaru (2004), 318f. nennt als zentrales Thema in dem Mythos "*Initiation et rites de passage à l'âge adulte*".

³⁹⁰ Vgl. v. a. Maier (1981), 14-16, der Icarus "kindliche Unbefangenheit" und fehlendes Bewusstsein der Verantwortung attestiert, "weil er eben noch ein unmündiger Junge ist." Ebenso Schubert (1992), 17. Strenger Rumpf (1985), 89, der von "kindischer Sturköpfigkeit" spricht.

³⁹¹ Unglaub (2001), 20.

³⁹² Bömer (K 1977), 80, weist darauf hin, dass die "Unvorsichtigkeit des Knaben [in der Ars] durch den Drang nach himmlischen Höhen ersetzt" sei.

³⁹³ Tsitsiou-Chelidoni (2003), 154.

³⁹⁴ OLD I 276-77 *s.v. caelum* 1 The sky or visible heavens, regarded as a dome above the earth containing the sun, moon, and stars. [bezeugt u. a. bei Verg. und Ovid]; 8 The light or air of the upper world (as contrasted with what is underground or in the infernal regions) [Verg., Stat.].

³⁹⁵ Vgl. Luck-Huvse (1997), 60f.

³⁹⁶ Auch bei Icarus' Fokalisierung als spielendes Kind beobachten wir ihn aus einer Außenperspektive und nehmen nur sein strahlendes Gesicht (*renidenti ore*) wahr. Das sieht allerdings der Rezipient, nicht jedoch Daedalus, der voll und ganz auf sich und sein Werk konzentriert ist.

³⁹⁷ Ähnlich Henneböhl (1994) und Wenzel (1998).

Faszinosum darstellen muss, besser erfassen möchte. Dass Icarus für visuelle Eindrücke empfänglich ist, war uns als Leser in der Vorstellung seines Charakters deutlich geworden. Von einer selbstbewussten Emanzipation kann hier also nicht die Rede sein, da er von einem Affekt überwältigt wird. Verstärkt wird dies durch den Begriff cupido³⁹⁸ – also ein emotionales Begehren und eine irrationale Kraft, die rationalen Entschlüssen keine Chance lässt. Gerade diese emotionale Kurzschlusshandlung eröffnet die fatalen Implikationen seiner Handlung, höher zu fliegen (altius egit iter) - eine Tat, die Daedalus in seinen vorangehenden Ermahnungen als Ausdruck unvernünftigen Handelns denunziert hatte. Doch scheint seine Motivation, nun einen höheren Weg einzuschlagen, eher einem kindlichen Entdeckerwillen nach anderen Regionen des Himmels als einer bewusst hybriden Aktion geschuldet zu sein. ³⁹⁹ Wertet man den Begriff caelum nicht im übertragenen Sinne als Unsterblichkeit oder als bewussten Akt, sich den Himmel als den Wohnsitz der Götter anmaßen zu wollen, sondern einfach in seiner Grundbedeutung als Verlangen, höher zu fliegen, ist Icarus' Handeln nicht zwangsläufig als pubertäres Aufbegehren zu bewerten. Der Ausdruck kann in seiner Prägnanz ebenso gut das banale 'Höherfliegen' im Himmel bezeichnen, das für ein Kind mit einem zusätzlichen Spaßfaktor einhergeht und das Bestreben, Grenzen auszutesten, widerspiegelt. 400 So lässt sich etwa auch der kindsytpische Wunsch des "Noch höher!" beim Schaukeln assoziieren. In der Ars wird das Verhalten des Icarus also rationalisiert und aus kindlichem Übermut heraus plausibilisiert, in den Metamorphosen steht hingegen ganz und gar der emotionale Aspekt im Vordergrund.⁴⁰¹

Nachdem beschrieben worden ist, welche Inseln sie im Flug schon zurückgelassen haben, folgt in beiden Episoden die Schilderung der Katastrophe, die in den *Metamorphosen*, im Vergleich zu derjenigen in der *Ars*, sehr knapp gehalten ist:⁴⁰² rapidi vicinia solis / mollit odoratas, pennarum vincula, ceras / tabuerant cerae: nudos quatit ille lacertos, / remigioque carens non ullas percipit auras, / oraque caerulea patrium clamantia nomen / excipiuntur aqua, quae nomen traxit ab illo (225-230). Die Ereignisse folgen Schlag auf Schlag: Noch in demselben Vers, in dem Icarus höher fliegt (225: altius egit iter), beginnt auch schon die Katastrophe

⁴⁰² Von Albrecht (2014), 77.

³⁹⁸ Motivisch wirkt hier also jene zentrale treibende Kraft der gesamten *Metamorphosen*, nämlich Amor, nur diesmal nicht zwischenmenschlich, sondern als Ausdruck für ein Faszinosum für das kindliche Gemüt.

³⁹⁹ Daher gegen Barchiesi/Kenney (K 2011), 329: "segno incontrovertibile di brame dettate dalla ὕβρις.". Zum sprichwörtlichen Gebrauch im Sinne von 'to wish for the moon' vgl. Hollis (K 1970), 61.

⁴⁰⁰ Andere Implikationen vermutet Rumpf (1985), 91: "Der Flug symbolisiert zwei verschiedene psychische Komplexe: einmal die Neigung zur Verstiegenheit, ein andermal die Lustempfindung der Sexualorgane. Aus letzerem Grund lieben die Kinder alle Flug- und Karusellmaschinen [sic]."

⁴⁰¹ Davisson (1997), 270: "reveal the emotions which will cause this fall: Icarus rejoices (*audaci coepit gaudere volatu*) and longs to go higher (*caelique cupidine tractus*)."

(rapidi vicinia solis). Diese Schnelligkeit ist charakteristisch für die gesamte Katastrophenbeschreibung in den Metamorphosen: Die Handlung zwischen dem Beginn des Aufweichens des Wachses (mollit odoratas⁴⁰³ ceras) und dem Zeitpunkt, an dem das Wachs bereits geschmolzen ist (tabuerant cerae), ist in den Metamorphosen ausgespart. Diese Ellipse in der dramatischen Handlung und der Zeitsprung hin zum - im Plusquamperfekt zum Ausdruck gebrachten – Resultat steigern somit das Erzähltempo hin zu einem Geschehen, das sich binnen kürzester Zeit ereignet. Mit dem Verb mollire (aufweichen) beschreibt der Erzähler das Schmelzen des Wachses und greift dabei auf genau das gleiche Verb zurück, das auch zuvor zur Beschreibung des Aufweichens des Wachses, mit dem der puer Icarus spielte, verwendet wurde. 404 Durch die Verwendung desselben Ausdrucks wird der Rezipient auf die Implikationen des Vorgangs aufmerksam gemacht: Hätte Icarus bereits bei seiner spielerischen Beschäftigung rational durchdrungen, warum das Wachs weich wird (nämlich durch Wärme), wäre er analog nicht so unvorsichtig an die Sonne herangeflogen. Indem die Funktion des Wachses in diesem Moment noch einmal als pennarum vincula (226) herausgestrichen wird, ahnt der verständige Leser die Konsequenz bereits voraus: nudos quatit ille lacertos (227). Dies ist der Moment des "nackten Entsetzens", denn die Arme sind bereits entblößt. Auch diese Handlung fügt sich unmittelbar an die vorangehende an, gemeinsam mit dem Protagonisten wird auch der Leser in die Panik des Augenblicks versetzt. Dieser Effekt wird durch das Verb quatere verstärkt, das die künstlerische Flügelschlagbewegung durch ein impulsives, panisches⁴⁰⁵ und dadurch unbeholfen wirkendes Schütteln ablöst. Dass Icarus keinen Halt findet, erklärt der Erzähler als remigioque carens non ullas perspicit auras aus einer außenstehenden Perspektive, in der er die Funktion der Flügel entsprechend der übertragenen Konnotation von remigium als Ruderwerk⁴⁰⁶ und somit als Möglichkeit ausweist, ein eigentlich unmögliches Geschehen, das durch die Kunst des Daedalus erst ermöglicht worden war, nämlich Luft zu fassen, möglich zu machen.

Die Szene in den *Metamorphosen* ist im augenfälligen Kontrast zu derjenigen in der *Ars* ausgearbeitet: Zunächst ist der Vorgang der sich lockernden Bindungen in der *Ars* linear geschildert und so in ihrem Kausalzusammenhang weniger plötzlich und überraschend als in den *Metamorphosen* (85f.: *vincla labant et cera deo propriore liquescit, / nec tenues ventos bracchia mota tenent*). Gänzlich anders in der *Ars* ist, dass uns ein Blick in Icarus' Psyche

⁴⁰³ Hollis (K 1970), 61, liest hier eine proleptische Vorausdeutung des schmelzenden Wachses (anders Bömer (K 1977), 80) - es riecht schon, da es angesengt wird.

⁴⁰⁴ Ähnlich Pavlock (1998), 48f.

⁴⁰⁵ Vgl. OLD II 1544f. s.v. *quatio* 1 to move vigorously to and fro, shake, rock, agitate, or sim.

⁴⁰⁶ OLD II,1610 s.v. *remigium* 1b (transf., usu. poet., applied to the legs as used in swimming, to wings) mit zahlreichen Belegen bei Vergil und Ovid.

geboten wird, 407 der in den Metamorphosen an dieser Stelle vollkommen fehlt (87-88): territus a summo despexit in aequora caelo: / nox oculis pavido venit oborta metu. - Icarus blickt erschrocken hinab und wird ohnmächtig. Während in den Metamorphosen die Handlung also wieder vollkommen aus einer Außenperspektive geschildert wird, wird in der Ars zumindest eine kurze Introspektive in seine Gedankengänge und Gefühle geboten: 408 Icarus ist territus, und wir blicken mit ihm gemeinsam auf das tief unter ihm liegende Meer. Seine Angst wird sogar kurz darauf noch ein zweites Mal explizit gemacht (pavido metu), wobei auch hier die Fokalisierung allein aus seinen Augen erfolgt: nox oculis pavido venit oborta metu (88). Im Gegensatz zu der Metamorphosen-Version wissen wir also in der Ars, was Icarus fühlt, sodass dieser durch den Sprecher gleichsam rationalisiert und für das Publikum verständlich gemacht wird. Auch die Ohnmacht bleibt in der epischen Fassung unerwähnt. Dies bewirkt aber nicht nur eine "ausgefeiltere Dramatisierung der Ereignisse in der Ars-Fassung" und Perspektivierung "aus der Sicht des Schülers", 409 sondern zeigt umgekehrt auch, dass Icarus' Perspektive in den Metamorphosen bewusst ausgelassen wurde, um die Ereignisse möglichst nüchtern und unbetroffen darzustellen. Bis zum Ende soll klar bleiben, dass Daedalus seinen Sohn in seiner Eigenart nicht wahrgenommen hat. Dies zeigt sich auch im Vergleich mit dem Passus aus der Ars, der zwar im ersten Teil wörtlich mit dem aus den Metamorphosen übereinstimmt, 410 im zweiten Teil jedoch von diesem deutlich abweicht: nudos quatit ille lacertos / et trepidat nec, quo sustineatur, habet (89-90) (dagegen Met. 8,227f.: nudos quatit ille lacertos / remigioque carens non ullas percipit auras). Denn während die Formulierung remigio carens in den Metamorphosen aus einer erwachsenen, aufgeklärten Sicht auf die Funktionalität der Flügel als Riemen abzielt, wirkt der zweite Teil in der Ars insofern kindstypischer formuliert, als er noch einmal das Verhalten des Icarus als ängstliches ausweist (trepidat) und aus der Sicht des Icarus gedacht zu sein scheint: Er merkt, dass er nichts hat, woran er sich festhalten kann – diese Perspektive macht auch der konjunktivische Nebensatz quo sustineatur deutlich.

Auch der Absturz des Icarus ist in der *Ars* dramatischer ausgestaltet, da Icarus aktiv zu Wort kommt:⁴¹¹ *decidit, atque cadens ,pater, o pater, auferor' inquit, clauserunt virides ora loquentis aquae* (91-2). In den *Metamorphosen* jedoch bleibt Icarus die gesamte Episode über

⁴⁰⁷ Man beachte die Parallelen zu dem Himmelflug Phaethons im zweiten Buch der *Metamorphosen*, wo ein ganz ähnlich geschilderter Moment vorliegt. Zu dieser Akzentuierung des Icarus in der *Ars* im Kontrast zu den *Metamorphosen*: Anderson (1989), 10.

⁴⁰⁸ Von Albrecht (2014), 74; Janka (K 1997), zu 87-88.

⁴⁰⁹ Janka (K 1997), zu 87-88.

⁴¹⁰ Janka (K 1997) zu 89-90.

⁴¹¹ Janka (K 1997) zu 91-92: "Sturz und Verzweiflungsruf des Icarus an seinen Vater sind eindringlicher (direkte Rede statt partizipialer Umschreibung) und dramatisch wirkungsvoller ausgeführt als in met. 8, 229f."

– und sogar auch bei diesem Höhepunkt der Katastrophe – auf der Darstellungsebene stumm, die Rufe nach seinem Vater werden nur indirekt wiedergegeben: *oraque caerulea patrium clamantia nomen / excipiuntur aqua, quae nomen traxit ab illo* (229f.). Die gedämpfte Wirkung dieses nur mittelbar beschriebenen Ausrufes wird durch den darauffolgenden direkten Ausruf des Daedalus noch verstärkt. Während in der *Ars* die Reihenfolge der Ereignisse, angefangen bei dem Sturz selbst, chronologisch eingehalten und somit klarer ist, wird in den *Metamorphosen* auf den Sturz⁴¹² und sein Ertrinken nur angespielt und stattdessen das aitiologische Ergebnis in den Vordergrund gestellt. In der *Ars* soll sich der Schüler bis zu einem gewissen Grad mit Icarus identifizieren und diesen als abschreckendes Beispiel wahrnehmen;⁴¹³ in den *Metamorphosen* ist keine Identifikation möglich: Icarus verblasst zur Silhouette, wird von Anfang bis Ende nicht in seiner Eigenart wahrgenommen und bleibt ein stummer Charakter.

Die Reaktion des Daedalus auf den Tod seines Sohnes (ars 2,93-96; met. 8,231-235) ist in beiden Versionen parallel dargestellt, indem die dreifachen Rufe nach Icarus beschrieben werden. Dennoch scheint der Daedalus in den *Metamorphosen* in seiner Reaktion 'abgebrühter' und emotional distanzierter als derjenige in der *Ars*, denn während jener wirklich seinen Sohn ruft (*clamat*), beschreibt der Erzähler den Sprechakt des Daedalus in den *Metamorphosen* als eher resignierendes und emotional zurückhaltendes⁴¹⁴ *dixit: at pater infelix, nec iam pater* '*Icare' dixit, 'Icare', dixit, 'ubi es? qua te regione requiram?' / 'Icare' dicebat⁴¹⁵: pennas aspexit in undis* (231-33).⁴¹⁶ Zudem herrscht eine andere zeitliche Relation vor: Das präsentische *clamat* in der *Ars* ist in den *Metamorphosen* durch ein weniger dramatisches und 'entemotionalisiertes' Perfekt ersetzt.⁴¹⁷ Während der Daedalus der *Ars* überzeugt ist, dass Icarus sich noch in der Luft befindet und fliegt (*quove sub axe volas?*), geht er in der *Metamorphosen*-Fassung nicht unbedingt davon aus, dass Icarus noch in der Luft ist (*qua te regione requiram?*), und zeigt auch keinerlei Ambitionen, ihn retten zu wollen. Erst am Ende der Episoden verkehren sich die Rollen des Protagonisten Daedalus: In den *Metamorphosen* verflucht er seine Künste (*devovit suas artes*) und zeigt Reue, indem er einzusehen scheint, dass

⁴¹² Bömer (K 1977), 81: "Der eigentliche Sturz wird hier nicht erwähnt".

⁴¹³ Vgl. Janka (K 1997) zu territus a summo despexit in aequora caelo.

⁴¹⁴ Barchiesi/Kenney (K 2011), 330. Anders Janka (K 1997), 102, der die beiden Verben semantisch gleichsetzt.

⁴¹⁵ Zum Verständnis des Imperfekts als konativ vgl. Janka (K 1997), 103: der dritte Ruf bleibe Daedalus, als er die Federn sehe, im Halse stecken.

⁴¹⁶ Ars 2, 93-5: at pater infelix, nec iam pater, 'Icare', clamat, 'Icare!', clamat, 'ubi es? quove sub axe volas? / Icare!' clamabat, pinnas aspexit in undis. Zur Darstellung des Todes in der Met.-Version aus der Sicht des Daedalus vgl. Tsitsiou-Chelidoni (2003), 137.

⁴¹⁷ In dem Deutungsansatz des intertextuellen Gedächtnisses ließe sich die Formulierung *dixit* statt *clamat* auf die Resignation des Vaters über die Tatsache, dass es schon wieder nicht geklappt hat, zurückführen.

er mit seiner Konstruktion für den Tod des Sohnes verantwortlich ist. ⁴¹⁸ Dieses Zugeständnis fehle laut Janka bezeichnenderweise in der *Ars*, in der die Digression als positives Exemplum für die Kunstfertigkeit des Daedalus angeführt wurde. ⁴¹⁹ So ist auch in der *Ars*, anders als in der Schilderung in den *Metamorphosen* (*corpusque sepulcro/condidit*, 234f.), nicht ersichtlich, ob es überhaupt Daedalus ist, der seinen Sohn bestattet (*ossa tegit tellus*, 96). Die Digression in der *Ars* schließt mit der Bemerkung, dass Minos die Flügel eines Menschen nicht habe bändigen können, der *praeceptor* sich aber sogar anschicke, einen geflügelten Gott festzuhalten.

Zusammenfassend lassen sich folgende Beobachtungen festhalten, die das Spezifische der Icarus-Figur in den *Metamorphosen* betreffen:

In beiden Darstellungen spielt Icarus nur eine Nebenrolle, deren Implikationen sich durch das Füllen der Leerstellen und die Auswertung des wechselnden Grades an Anschaulichkeit, welche die Texte bieten, bewerten lassen. Die Deutung des Vater-Sohn-Verhältnisses in der späteren Metamorphosen-Version ergibt sich aus der Diskrepanz zwischen Rezipienten- und Figurenwahrnehmung. Icarus wird bereits zu Anfang namentlich genannt, aber von seinem Vater missachtet, der sich auf die kunstvolle Verfertigung der Flügel konzentriert. Dagegen wird der Rezipient sensibilisiert, Icarus in seiner alterstypischen Eigenart wahrzunehmen und umso deutlicher zu bemerken, dass der Vater selbst, Daedalus, dieser keine Beachtung schenkt. Der kindliche Charakter wird also über die Missachtung innerhalb der Erzählung konstituiert. Auf unmittelbarer Textbasis bleibt Icarus in den Metamorphosen stumm, unverstanden und ist wenig ausgestaltet, um implizit hervorzuheben, dass Daedalus nicht in geringster Weise auf die Belange seines Sohnes reagiert, da er egozentrisch in seinen Gedanken und Emotionen um sich selbst kreist, was bereits zu Anfang der Erzählung durch die Introspektive in seine Gedanken und Gefühle programmatisch verdeutlicht wird. Je psychologisch komplexer der Daedalus in den Metamorphosen ausgestaltet wird, 420 desto mehr tritt Icarus in den Hintergrund und muss in seinem Charakter vom Leser ergänzend konstruiert werden. Dadurch, dass sich die Leserschaft dessen bewusst wird, emanzipiert sie sich von der reinen Betrachtung hin zu einer Bewertung des Verhaltens des Daedalus als defizitär und hinterfragt sein Handeln.

So kommt man zu der Einsicht, dass Daedalus in den *Metamorphosen* in seiner Rolle als Vater kapitale Fehler macht und nicht kindgerecht handelt, insbesondere bzgl. der Aufmerksamkeitslenkung seines Sohnes. Die Visualisierungsstrategien scheinen in den

⁴¹⁸ Vgl. Hoefmans (1994), 158: "the father curses the artisan."

⁴¹⁹ Janka (K 1997), zu 95-96.

⁴²⁰ Gegen Anderson (1989), 6: "Ovid treats him (Daedalus of the *Met.*) more briefly and simply than in the *Ars*".

Metamorphosen didaktisch kontraproduktiv eingesetzt, da vieles nicht zum "richtigen" oder sogar zu einem ungünstigen Zeitpunkt geschieht oder gleichzeitig mehrere Anforderungen an den Sohn gestellt werden. Dies betrifft vor allem die Szene, in der Daedalus parallel zu seinen Belehrungen vor Icarus herumflattert und somit die Aufmerksamkeit mehr auf die visuellen Eindrücke als auf seine Worte lenkt, ihn also ungünstigerweise nicht "auf dem Boden der Tatsachen" belehrt. Dass so seine Ausführungen bei dem als kindlich konstituierten Icarus gar nicht ankommen können, verkennt er. Zudem handelt Daedalus nicht kindgerecht in seinem Anspruch, seinen Sohn durch den Flug von jetzt auf gleich "flügge" und erwachsen zu machen und ihn Verantwortung für sich selbst zu tragen zu lassen, was aber in Anbetracht der dem Rezipienten dargelegten Kindlichkeit des Icarus, der visuellen Eindrücken erliegt, zum Scheitern verurteilt ist.

Das Fehlverhalten des Daedalus in den *Metamorphosen* zeigt sich vor allem im Abgleich mit dem Handeln des Daedalus in der *Ars*. Der Daedalus in der *Ars* verhält sich gegenüber jeglichen Bezugspersonen akkurater, der Tod seines Sohnes wird nicht primär durch eigenes Verschulden, sondern durch Icarus selbst herbeigeführt, der die pädagogisch-didaktisch tadellos vermittelten Anweisungen des Vaters nicht befolgt und sich somit bewusst gegen den Vater, der in der Art seiner Belehrung alle Vorsichtsmaßnahmen getroffen hatte, aufzulehnen scheint. So steht am Ende des Exemplums auch der Erfolg des Daedalus im Vordergrund, der Verlust des Sohnes ist sekundär. Vor allem gelingt es in der *Ars* dem sich den Kausalitäten bewussten *praeceptor*, rational zu erklären, woran Icarus', nicht jedoch Daedalus' Unternehmen gescheitert ist. Gegen den stummen und nur aus einer Außenperspektive fokussierten Icarus in den *Metamorphosen* fügen sich die in Icarus' Gefühle gegebenen Einblicke in das Gesamtkonzept der Rationalisierung ein: Die Figur wird in ihrem Verhalten ,verstehbar' gemacht.

Der unterschiedliche Umgang des Daedalus mit seinem Sohn offenbart sich auch bei der Betrachtung von Zeitstrukturen. Während in der *Ars* zumeist chronologisch bzw. linear und stringent erzählt wird und auch die Belehrungssequenz in ihrer Argumentationslogik nachvollziehbar aufgebaut ist, manifestiert sich in den *Metamorphosen* die Überforderung des Daedalus auch auf sprachlich-stilistischer Ebene. Diese fortwährend innere Hektik lässt sich leitmotivisch gleich in der ersten Szene erkennen, die veranschaulicht, wie der emotional gesteuerte Daedalus es gar nicht erwarten kann, die Insel zu verlassen. Dass Icarus durch diesen 'Input' überfordert zu werden droht, zeigt sich auch in der retardierenden Charakterisierung seiner Figur, die für einen kurzen Moment das impulsive Handeln seines Vaters auf der Darstellungsebene anhält. Gegen von Albrecht möchte ich bemerken, dass die Diktion der

Metamorphosen-Fassung verglichen mit der Ars keineswegs im "gewissermaßen 'mozarteisch' wirkenden Staccato-Stil[s]" als "ruhiger und fließender" ⁴²¹ bezeichnet werden kann. Vielmehr ließen sich in der Belehrungsszene wie auch in der panisch anmutenden Flugszene eine Temposteigerung und oft unübersichtliche Gleichzeitigkeit der Ereignisse, welcher der Knabe fortwährend ausgesetzt ist, nachweisen. Hinzu kommt in den Metamorphosen der autoritäre Tonfall der Belehrung, welcher der auf Verständnis basierenden Vermittlung in der Ars entgegengesetzt ist.

Auf den ersten Blick scheint der Erzähler in den *Metamorphosen* den Tod des Icarus unbewertet zu lassen. Doch wird auf den zweiten Blick deutlich, dass Daedalus in seinem Umgang mit seinem Sohn fundamentale Fehler gemacht hat, auf dessen Emotionen und alterstypische Eigenheiten er in der Fokussierung auf seine eigenen Gefühle zu keinem Zeitpunkt eingeht. Daedalus wird nicht in erster Linie als Künstler verurteilt, der seine *damnosas artes* erkennt, sondern vielmehr in seiner Rolle als Vater diskreditiert, weil er seinem Sohn keinen Raum einräumt und sich die gesamte Erzählung über egozentrisch im Mittelpunkt des Geschehens befindet. Er scheitert nicht als Künstler, sondern als Vater, da er für die Belange seines Sohnes – im Gegensatz zum Leser – nicht sensibilisiert ist. Diese Fehlbarkeit des Daedalus, der sich in einigen Situationen falsch bzw. nicht kindgerecht verhält, entfaltet ihre volle Wirkung aber erst, wenn man einen Abgleich mit der elegisch-didaktischen Vorlage der *Ars* vornimmt und die Rolle, die der Rezipient einnimmt, berücksichtigt.

Die Konzeption der Daedalus-Figur in den *Metamorphosen* ist derjenigen in der *Ars* diametral entgegengesetzt. Der Daedalus in den *Metamorphosen* hat eine Metamorphose seiner eigenen Figur in der *Ars* durchgemacht, gewissermaßen eine intratextuelle Verwandlung: Denn er hat verlernt, wie man eine Belehrung besser aufbaut, und trifft einige kapitale Fehlentscheidungen im Umgang mit dem kindlichen Gemüt seines Sohnes. Es wird deutlich, dass eine intra- und intertextuelle Entwicklung der Charaktere von der *Ars* zu den *Metamorphosen* stattfindet: Daedalus verlernt die Skills, die er in der *Ars* an den Tag gelegt hat, Icarus wird zwar zu Anfang der *Metamorphosen* plastischer dargestellt als in der *Ars*, verblasst dann aber im Laufe der Zeit zu einer Silhouette. Dies liegt daran, dass er in seiner Eigenart nicht wahrgenommen wird. Nur wer die Gestaltung des Icarus in der *Ars* kennt, versteht die Dimension des Icarus in den *Metamorphosen*.

⁴²¹ Von Albrecht (2014), 78.

4.1.3 PERDIX

Unmittelbar an die Szene, in der Daedalus den Leichnam seines Sohnes Icarus bestattet, schließt eine kurze Erzählsequenz (met. 8,236-259) an, in welcher der neue Akteur Perdix, allerdings schon in verwandelter Form, auftritt. Der anachronistische Bericht schlüsselt nach und nach Elemente aus der Vorgeschichte auf: Als Daedalus seinen Sohn begräbt, wird er aus der Ferne von einem Rebhuhn (*garrula perdix*, 237) beäugt, das schadenfroh auf Daedalus' Verlust reagiert, indem es hämisch mit den Flügeln klatscht und freudige Töne von sich gibt (236-238). Diesen Vogel, so die Erzählinstanz, gebe es erst seit Kurzem; er sei Daedalus ein dauernder Vorwurf⁴²² (240: *factaque nuper avis longum tibi, Daedale, crimen*). In met. 8,241-255 wird berichtet, welche Ereignisse diese Anschuldigung rechtfertigen: Die Schwester des Daedalus hatte ihren künstlerisch begabten Sohn Perdix zu Daedalus in die Lehre gegeben (241-243). Dieser jedoch erweckte mit seinen ingeniösen Erfindungen der Säge und des Zirkels Daedalus' Neid (244-249), woraufhin dieser seinen Neffen von der Akropolis (250: *sacraque ex arce Minervae*) stieß und versuchte, die Tat als Unfall zu vertuschen. ⁴²³ Pallas jedoch fing den stürzenden Perdix auf und verwandelte ihn in ein Rebhuhn (250-255), dessen bodennaher Lebensort in der durch den Sturz bedingten Höhenangst aitiologisch begründet wird (256-259).

Die Perdix-Erzählung knüpft insofern an den Mythos von Daedalus und Icarus an, als es ihr Exil auf Kreta und somit den lokalen wie inhaltlichen Ausgangspunkt (vgl. met. 8,183f.: Daedalus interea Creten longumque perosus / exilium) der in der Erzählabfolge vorangestellten Episode begründet. Die Darstellung der Ereignisse der erzählten Welt erfolgt anachronistisch: Die erste Szene zeigt, wie ein Rebhuhn Daedalus schadenfroh auslacht – die Metamorphose des Perdix hat also schon stattgefunden. 424 Im narrativen Arrangement Ovids wird dann in einer Rückblende erzählt, wie es zu der Verwandlung von Daedalus' Neffen Perdix in ein Rebhuhn kam. Neben der Aitiologie der phänotypischen Erscheinungsform des Perdix wird der Rezipient hier auch mit den Gründen für Daedalus' Exil vertraut gemacht. So gelingt es, durch den anachronistischen Bericht der Ereignisse mit den Sympathien und Gefühlen zu spielen, die der Rezipient gegenüber Daedalus und Icarus während der vorangehenden Erzählung aufgebaut

⁴²² Hollis (K 1970), 65: "a lasting reproach".

⁴²³ Neben dem Namen Perdix begegnen in der Überlieferung auch Talos oder Kalos, manchmal Perdix als Name der Schwester des Daedalus, die ansonsten oft namenlos bleibt, vgl. z. B. Hollis (K 1970), 65; van der Kolf (1956), 2087, Bömer (K 1977), 83.

⁴²⁴ Bömer (K 1977), 8.

haben mag, und den Leser aufzufordern, das Schicksal des seinen Sohn Icarus verlierenden Vaters Daedalus neu zu bewerten.

Die umfangreichste antike Version⁴²⁵ des Mythos, in dem Perdix von seinem Onkel gewaltsam getötet wird, bietet Ovid in seinen Metamorphosen, auf dessen Ausführungen auch die uns tradierten späteren Quellen zu Perdix zurückgehen. 426 Neben der Angliederung dieser Episode an die Fluggeschichte um Daedalus und Icarus, die in dieser Form der Verknüpfung singulär ist, 427 scheint Ovid auch als erster von einer Verwandlung des Perdix in ein Rebhuhn zu berichten. 428 Als weitere Besonderheit der ovidischen Darstellung wird dem Protagonisten Perdix ein konkretes Altersstadium zugewiesen: Er ist zwölf Jahre alt, als er die Lehre bei seinem Onkel anfängt (242f.: natalibus actis / bis puerum senis) – ein Aspekt, der in seinen weiter reichenden Implikationen in der Forschung bislang nicht zu Genüge betrachtet wurde. Denn verglichen mit der regen Beachtung, die die Erzählung von Daedalus und Icarus bekommen hat, wurde die mit dieser in einem Kausalitätsverhältnis stehende Perdix-Episode in der Forschung generell sehr vernachlässigt. Hollis' Urteil, dass die Perdix-Episode in den Metamorphosen nur dazu diene, die Existenz von Daedalus und Icarus in einem Werk über Verwandlungen zu rechtfertigen, 429 wird implizit von Bömer und von Albrecht entkräftet, die in der Perdix-Episode ein Instrumentarium sehen, moralisch-ethische Delikte des Daedalus, dem ein "Akt ausgleichender Gerechtigkeit"⁴³⁰ widerfahre, im Hinblick auf Schuld und Sühne zu thematisieren und so gewissermaßen im Nachhinein ein Korrektiv der emotionalen Involviertheit des Rezipienten in das Schicksal des Daedalus zu liefern. 431 Faber untersucht erstmals ausführlich den Zusammenhang zwischen der Perdix-Episode und Daedalus und

⁴²⁵ Zuvor vereinzelte Erwähnungen bei Apollod. III 214f., Diod. IV 76, Paus. I 21,4; 26, vgl. van der Kolf (1956), 2087. Zu den Quellen Ovids Hollis (K 1970), 62-3; Barbanera (2013), 17-18, der als ältestes Zeugnis des Perdix-Mythos ein Fragment aus den *Kamikoi* des Sophokles annimmt. Barbanera, 18, sieht außerdem in Hygins *fabulae* eine Inspirationsquelle und weist auf die Freundschaft zwischen Ovid und Hygin hin. Das chronologische, den genauen Entstehungszeitraum betreffende Verhältnis zwischen den hyginischen Fabeln und Ovids *Metamorphosen* und die sich daraus ergebenen Abhängigkeitsverhältnisse lassen sich jedoch nicht genau determinieren.

⁴²⁶ Vgl. LIMC, s.v. Perdix I, 317: Schol. Ov. Ib. 498, Lact. fab. 8,3, Hyg. fab. 39, Serv. Aen. 6,14.

⁴²⁷ Vgl. Pavlock (1998), 154; Barbanera (2013), 18: "It remains, however, that the details of the burial of Icarus in the presence of partridge looks like an ovidian invention." Zu Ovids Umgang mit Tradition und seinen Innovationen vgl. insbes. Barbanera (2013), 16-19.

⁴²⁸ Vgl. Bömer (K 1977), 83: "Die Erzählung von der Verwandlung bringt Ovid als erster", wobei van der Kolf (1956), 2087, vermutet, dass die "Sage der Verwandlung des T. in ein Rebhuhn (…) dem Sophokles schon bekannt (frg. 300 aus den Kamikoi nach Photios und Suidas)" gewesen sei.

⁴²⁹ Hollis (K 1970), 63. Ähnlich Anderson (K 1972), 355.

⁴³⁰ Bömer (K 1977), 82.

⁴³¹ Vgl. Von Albrecht (2014), 76: "Das Nachspiel verbindet die Künstlerproblematik mit der Frage nach Schuld und Sühne. (…) So zeigt Ovid das Schicksal des Daedalus in doppelter Beleuchtung: Zunächst erregt Daedalus als unglücklicher Vater Mitleid; dann erscheint er als Schuldiger, den die Vergeltung trifft."

Icarus,⁴³² indem er aufzeigt, dass Motive aus der Daedalus-Icarus-Episode in der Perdix-Episode wieder aufgenommen, weiterentwickelt und neu bewertet werden.⁴³³ Dabei rückt er erstmals auch Icarus als komplementär konzipierte Figur zu Perdix genauer in das Licht der Betrachtung.⁴³⁴ Faber erkennt "similar portrayals of youths and their relationship with Daedalus"⁴³⁵ und macht grundlegende Beobachtungen zu Gemeinsamkeiten und Unterschieden in der Charaktergestaltung der beiden Knaben und ihrem Verhältnis zu Daedalus. Auf das junge Alter als spezifisches Charakteristikum des Perdix weist Barbanera, der bis dato die komplexeste Studie zu Quellen und Besonderheiten der ovidischen Gestaltung bietet, hin, allerdings eher, um dieser Angabe einen Realitätsbezug abzugewinnen,⁴³⁶ als die Konzeption der Figur als jugendlich im Sinne der textinternen Semantik auszudeuten.

Um ihrer selbst willen in ihren Charakterzügen analysiert wurde die Figur Perdix jedoch bislang noch nicht. Die Beziehung zu Daedalus und die handlungsexterne Konzeption des Perdix in seiner Ähnlichkeit zu Icarus lässt sich aber erst umfassend begreifen, wenn untersucht wird, welche indirekten Implikationen die als Kind konstruierte Figur bietet. Es soll gezeigt werden, inwiefern der Erzähler auch in der Konstitution des Perdix den Rezipienten vor eine Art anachronistisches Puzzle stellt, das im Laufe der Erzählung schrittweise zusammengesetzt wird.

Die anfängliche Bestattungsszene und damit der Übergang von der Daedalus-Icarus-Episode zu der des Perdix⁴³⁷ beschreibt die *garrula perdix* (237) in ihrem Verhalten gegenüber Daedalus (236-240):

Hunc miseri tumulo ponentem corpora nati garrula limoso prospexit ab elice⁴³⁸ perdix

⁻

⁴³² Faber (1998), 80f.: "no extensive treatment of the interrelation between the story of Daedalus and Icarus and the story of Daedalus and Perdix exists."

⁴³³ Faber (1998), 81.

⁴³⁴ Die Aufsätze Davissons und Pavlocks positionieren Perdix in seiner Rolle als Erfinder und Beobachter, der das Künstlertum des Daedalus infrage stelle. Laut Davisson (1997), 275, fungiere Perdix "as a joyous, involved observer of failure; as a reminder of the differences between apparent gods, true gods, and protégés of true gods; and nonetheless as an instance of failure to escape his past".

⁴³⁵ Faber (1998), 83.

⁴³⁶ Barbanera (2013), 17: "The poet adds details on the age of Perdix, stating that the young man was twelve years old. That information should reflect the reality known to him, in which apprentices began an activity no later than 14 years old, for all we know." Einen ähnlichen Ansatz der Historisierung des Mythos verfolgt Frontisi-Ducroux (1970), der sich der Frage zuwendet, inwieweit sich die mythologische Figur des Daedalus in der Realität verankern lässt.

⁴³⁷ Faber (1998), 82, weist darauf hin, dass die Bestattungsszene, die in den Met. zweifach dargestellt werde, als Übergang zwischen den beiden Episoden fungiere.

⁴³⁸ Der textkritische Apparat bietet zu dieser Stelle: limoso...elice *Auct. de dubiis nominibus (GLK v.587):* ramosa...ilice Ω (cf. Verg. Ecl. 9. 15): ramoso ... ulice Nisbet (apud Hollis). Zur Diskussion der Varianten Hollis (K 1970), 64f., Bömer (K 1977); Pavlocks Interpretation, dass Perdix als Rebhuhn das Prinzip der mediocritas symbolisiere, argumentiert mit der Lesart *ilice*, vgl. Pavlock (1998), 156.

et plausit pennis testataque gaudia cantu est, unica tunc volucris nec visa prioribus annis, factaque nuper avis longum tibi, Daedale, crimen.

Der Passus enthält zahlreiche Charakterisierungen, die ein komplexes Geflecht an Beziehungen zwischen dem Vater, dem verstorbenen Sohn und dem Rebhuhn suggerieren: Zunächst wird der verstorbene Icarus vom Erzähler als *miser natus* (vgl. 236) bezeichnet. Er scheint also im Nachhinein gewissermaßen exkulpiert und von einer potentiellen Verantwortung für den unglücklichen Todesumstand befreit zu werden. Auf der anderen Seite wird das bereits in der vorangehenden Episode ambivalent gezeichnete Charakterbild des Daedalus um die Dimension einer 'dunklen Vergangenheit' erweitert: *longum tibi*, *Daedale*, *crimen* (240). Durch die Apostrophe des Daedalus wird der Charakter von Seiten des Erzählers unmittelbar angeklagt und dem sich bislang nur auf Andeutungen beschränkenden Vorwurf Gewicht verliehen.

Neben diesen expliziten Charakterisierungen wird auch der neue Protagonist Perdix indirekt charakterisiert, indem sein Verhalten gegenüber Daedalus beschrieben wird: In der verwandelten Form als Rebhuhn klatscht er mit den Flügeln und äußert seine Freude durch seinen Ruf (238: *et plausit pennis testataque gaudia cantu est*). Diese hämische und pietätlos anmutende Geste der Schadenfreude und geradezu euphorische Reaktion⁴³⁹ auf den Tod des Icarus wirkt zunächst verstörend und inmitten von Daedalus' Trauerbekundung deplatziert.⁴⁴⁰ Auch wenn der Leser im Folgenden über die vorgefallenen Erlebnisse des Rebhuhns informiert und so die Reaktion des Perdix plausibilisiert wird, kommt man doch nicht umhin, das schadenfrohe⁴⁴¹ Verhalten des Rebhuhns gegenüber dem leidenden Daedalus als moralisch fragwürdiges, ungewöhnlich unangemessenes und verstörendes⁴⁴² Verhalten zu hinterfragen.

In der Forschung blieb bislang unbeachtet, dass dieses Verhalten nicht an den Maßstäben eines Erwachsenen bemessen werden darf, sondern dass es sich auch hier um einen Charakter jüngeren Alters handelt, der sein ethisch zweifelhaftes Verhalten noch nicht in der Weise eines sozialisierten Erwachsenen kontrollieren kann und dessen Reaktion zudem durch die bereits stattgefundene Verwandlung in ein menschliche Züge⁴⁴³ tragendes Rebhuhn verfremdet wird.

⁴³⁹ Davisson (1997), 277.

⁴⁴⁰ Davisson (1997), 277: "To the uninformed reader, Perdix's joy would seem as mistaken as Daedalus' initial unawareness of his hubris, the rustics' credulity, and Icarus' impulsiveness."

⁴⁴¹ Vgl. Bömer (K 1977), 85; Zimmermann (2000).

⁴⁴² Auch Davisson (1997), 274, erachtet die Perdix-Episode als "disturbing".

⁴⁴³ Wie am Ende der Erzählung (non tamen haec alte volucris sua corpora tollit, / nec facit in ramis altoque cacumine nidos: / propter humum volitat ponitque in saepibus ova / antiquique memor metuit sublimia casus (256-259) betont wird, behält das Rebhuhn menschliche Eigenschaften, vgl. Bömer (K 1977), 88: "[m]enschliches

Jedoch ist der Rezipient zunächst nicht über das Alter informiert. Es gibt lediglich Hinweise auf den Zeitpunkt der Verwandlung: So heißt es, dass diese noch nicht lange her sei (*factaque nuper avis*, 240) und dass das Rebhuhn eine Erscheinung darstelle, die in den Jahren zuvor noch nicht gesehen worden sei (*nec visa prioribus annis*, 239). Noch kann der Rezipient nicht einordnen, dass es sich bei dem schadenfrohen Rebhuhn um einen verwandelten *puer* handelt und dieses Verhalten sich dementsprechend auch auf sein junges Alter zurückführen lässt. Dies wird erst im nächsten Abschnitt, der die Hintergründe erhellt, bedeutungsvoll in den Vordergrund gerückt.

Namque huic tradiderat, fatorum ignara, docendam / progeniem germana suam, natalibus actis / bis puerum senis, animi ad praecepta capacis (241-243). Nun wird, wie das explikative nam zu Anfang unterstreicht, erläutert, inwiefern Daedalus und Perdix miteinander in Beziehung zu setzen sind: Perdix ist der Neffe von Daedalus, der von seiner Mutter als Zwölfjähriger in die Lehre des Künstlers gegeben worden war. Der Erzähler jedoch lädt die Ereignisse durch emotional konnotiertes Vokabular und foreshadowing düster auf: Proleptisch wird ein bevorstehendes Unheil angekündigt (fatorum ignara, 241), das der germana und ihrer progenies widerfahren soll. Dabei betont der Begriff germana, dass es sich um die leibliche Schwester des Daedalus, also gewissermaßen das eigen Fleisch und Blut handelt, was das bevorstehende Vergehen im Nachhinein noch schlimmer erscheinen lassen wird. Die emotionale Bindung zwischen Mutter und Sohn betont der um das Possessivpronomen ergänzte Terminus progenies, 444 der zudem durch das Gerundiv docendam nicht nur den Zweck angibt, sondern auch eine Anerkennung der Kunstfertigkeit des Meisters und Wertschätzung des Bruders Daedalus impliziert, dem sie ihren Sohn in vollstem Vertrauen überlässt. Der Rezipient wird also einerseits auf die liebevolle Beziehung zwischen Mutter und Sohn, andererseits auf das Vertrauen, das Perdix' Mutter ihrem Bruder Daedalus schenkt, sensibilisiert.

Einzig Ovid weist Perdix, wie oben erwähnt, ein konkretes Altersstadium zu und präzisiert damit die Vorstellung des Terminus *puer*: *natalibus actis / bis puerum senis* – Der *puer*⁴⁴⁵ Perdix ist gerade zwölf Jahre alt geworden. Dem Leser, der zuvor die Geschichte von Icarus gelesen hat, scheint sich gleichsam aufzudrängen, die Figuren Icarus und Perdix parallel zu

Verhalten in der veränderten Gestalt". Das Erinnerungsvermögen ist geblieben, und so hat Perdix, wie oben erwähnt, auch in seiner Gestalt als Rebhuhn noch Höhenangst, da der Sturz noch im Bewusstsein verankert ist.
444 progenies "pathetisch-poetisch", so Bömer (K 1977), 85.

⁴⁴⁵ Hier werden also die Bezeichung als *puer* und das Alter eines zwölfjährigen Jungen in ein konkretes terminologisches Verhältnis gerückt.

setzen. Dies liegt zum einen an der terminologischen Vorstellung der Charaktere als puer, 446 zum anderen an dem vergleichbaren Schicksal der beiden als "almost completely innocent victim", wie Crabbe formuliert, 447 da beide unter Daedalus zu leiden hätten. Faber erkennt in dem ähnlichen Porträtieren des Icarus und des Perdix ein Mittel, eine Kontinuität zwischen den Episoden zu evozieren. 448 Neben Ähnlichkeiten, die Faber benennt, 449 weisen dieser und Crabbe jedoch auch auf einen zentralen Unterschied in deren Verhalten hinsichtlich der Flugerfahrung hin: Während Icarus wagemutig zu hoch geflogen sei, halte sich Perdix in seiner verwandelten Form bodennah auf. 450 Zwar sieht Barbanera in Icarus "the son, the student par excellence", 451 doch scheint hier genau der zentrale Unterschied der Knaben Perdix und Icarus zu liegen - denn nicht Icarus, der leibliche Sohn des Daedalus, sondern Perdix ist der eigentliche Musterschüler. Verschiedener könnten die beiden Figuren, was ihre mentale Auffassungsgabe zu betreffen scheint, kaum sein. Pavlock ist der Meinung, dass sich das Alter des Perdix und des Icarus annährend entspreche, und begründet ihre These durch die Charakterisierung des Icarus als spielenden Jungen. 452 Wenn aber die Jungen etwa gleich alt sein sollten oder sich zumindest in einem Stadium befinden, das der Erzähler in beiden Fällen der pueritia zuordnet, so wird mit der Lektüre der Perdix-Episode ganz deutlich, dass Perdix der eindeutig weiter fortgeschrittene Junge ist und bereits die Fähigkeiten entwickelt hat, die Icarus noch zu fehlen scheinen:

Der junge Perdix wird durch die obige Beschreibung durchweg positiv charakterisiert, indem zunächst das künstlerische Talent exponiert wird, für das seine Mutter frühestmöglich Sorge zu tragen scheint. Zudem ist er *animi ad praecepta capacis* (243) – also nicht nur wissbegierig und von guter Auffassungsgabe, was Vorschriften anbelangt, sondern, implizit vermittelt, in seinem Können auch so bescheiden, dass er bereit ist, das, was Daedalus ihn lehrt, als Vorschriften anzuerkennen und zu schätzen. Unweigerlich drängt sich die charakterliche Disposition des

⁴⁴⁶ Vgl. auch Faber (1998), 83.

⁴⁴⁷ Crabbe (1981), 2282: "Like Icarus, he is a young boy for whose suffering Daedalus, in this case his uncle, is responsible." Ähnlich Barbanera (2013), 21f.

⁴⁴⁸ Faber (1998), 83.

⁴⁴⁹ Vgl. Faber (1998), 83: "Besides the aetiologies of the names of Icarus (8.230,235) and Perdix (8,255), there are similar portrayals of youths and their relationship with Daedalus." Ähnlich auch Frontisi-Ducroux (1970), 290. ⁴⁵⁰ Crabbe (1981), 2282.

⁴⁵¹ Barbanera (2013), 21f.

⁴⁵² Pavlock (1998), 155: "Perdix was only twelve years old when sent to live with Daedalus (242-43). His age approximates Icarus' at the time of the flight, since the poet describes the boy interfering with his father's work of constructing the wings by snatching at the feathers blowing in the breeze and by pressing the soft wax with his thumb (197-200)."

Perdix als Gegenkonzept zu der des Icarus auf, hatte doch jener den Vorschriften des Vaters⁴⁵³ keine Folge geleistet (wenn er sie überhaupt ausreichend wahrgenommen hat).

Auch die Erfindungen, die Perdix in kürzester Zeit zu machen scheint, nämlich Säge und Zirkel (244-249), 454 stehen in starkem Widerspruch zu der einfältig wirkenden Beschäftigung, der Icarus nachgeht, als sein Vater künstlerisch tätig ist. Die Idee zur Säge beruht auf Beobachtungen in der Natur – denn sie kommt Perdix, als er die Gräten eines Fisches betrachtet hatte, die er sich zum Vorbild nimmt, Kerben in ein scharfes Eisen zu ritzen (244-246). Dabei ist hinsichtlich einer als kindlich zu deklarierten Geisteshaltung bemerkenswert, dass eine visuelle Wahrnehmung das ist, was den Erfindergeist beflügelt. Die zweite Erfindung, die des Zirkels, die Perdix in einer besonders exponierten Erstheitstopik zugeschrieben wird, wird in ihrem durch die Kürze der Beschreibung simpel wirkenden Mechanismus vorgestellt: primus et ex uno duo ferrea bracchia nodo / vinxit, ut aequali spatio distantibus illis / altera pars staret, pars altera duceret orbem (247-249). Beide Erfindungen haben einen praktischen Nutzen⁴⁵⁵ und klingen – besonders verglichen mit dem Prozess des Flügelbaus des Daedalus, der in der Erzählung davor geschildert wurde – simpel, schnell absolviert und naheliegend. 456 Es scheint fast, als sei es im Handumdrehen geschehen, dass Perdix diese Dinge erfunden habe – auch, da jener Erfindung in der Darstellung gerade einmal drei Verse zukommen. Die Erfindungsgabe scheint ihm regelrecht zuzufallen, ohne dass Anstrengung zwecks eines kreativen Schaffungsprozesses nötig ist. 457

Daedalus reagiert auf die Erfindungen des Perdix mit Neid und schubst seinen Neffen kopfüber von der Akropolis: *Daedalus invidit sacraque ex arce Minervae / praecipitem misit* (250f.). Nicht nur die Eigenschaft des Neides rückt Daedalus in ein schlechtes Licht, ⁴⁵⁸ sondern auch die gottlose Brutalität, mit der er gegen seinen eigenen, zumal jungen und wehrlosen Neffen

⁻

⁴⁵³ Ähnlich Faber (1998), 83: "The teacher-student relationship is developed also in the flight episode". Bzgl. der Unwissenheit vergleicht er allerdings Icarus mit der Mutter von Perdix.

⁴⁵⁴ In der Sekundärliteratur finden sich als Erfindungen, die Perdix zugeschrieben werden, neben Zirkel und Säge oft auch Drechseleisen und Kompass. Dass Perdix den Kompass erfunden habe, scheint mir aber ein Derivat des missverstandenen englischen Begriffs "draftsman's compass" – nämlich Zirkel – zu sein.

⁴⁵⁵ Vgl. Faber (1998), 86.

⁴⁵⁶ Ähnlich Faber (1998), 86.

⁴⁵⁷ Pavlock (1998), 155, konstatiert, dass Perdix in den von der Natur gesetzten Schranken bleibe. Anders argumentiert Barbanera (2013), 22f., indem er in Perdix' Erfindungen eine Provokation des Meisters Daedalus sieht. Perdix jedoch fordere seiner Meinung nach die Götter nicht heraus.

⁴⁵⁸ Pavlock (1998), 155: "By giving the reader a sense of the great ingenuity of Perdix's inventions Ovid places Daedalus in an even more negative light for his inability to tolerate any competition from the boy." Zur Komplexität der Daedalus-Figur Pavlock (1998), 141.

vorgeht, den er kopfüber (*praecipitem*) von einem heiligen Ort (*sacraque ex arce Minervae*)⁴⁵⁹ schubst. Hinzu kommt, dass Daedalus sein Vergehen mittels einer Lüge zu vertuschen sucht (*lapsum mentitus*, 251), was ihn vollends zu einem Verbrecher werden lässt.⁴⁶⁰ Auch die Bewunderung, die manch ein Leser seiner Flügelkonstruktion entgegengebracht haben mag, wird in dem Bewusstsein relativiert, dass nicht zuletzt die intrinsische Motivation des Daedalus, Perdix posthum zu übertrumpfen und zu beweisen, dass er ein herausragender Künstler ist, den Erfindergeist beflügelt hat. Perdix' unzweifelhaftes Talent wird durch die Achtung, die Pallas diesem zollt (252: *quae favet ingeniis*), auch von göttlicher Seite aus bestätigt.⁴⁶¹

Der Neid ist vielleicht nicht nur auf materielle Erfindungen und die Erfindergabe des Perdix zu beziehen, sondern auch auf die Tatsache, dass der offenbar von seinem eigenen Sohn vom Alter her nicht weit entfernte Neffe sehr viel weiter entwickelt zu sein scheint als Icarus, wie für den Rezipienten im Nachhinein durch die Perdix-Erzählung und die Charakterisierung des Protagonisten erkennbar wird. Denn die Erfindungen des Perdix alleine stellen nicht zwangsläufig den alleinigen Grund für Neid dar, zumal wenn diese doch gemacht werden, sobald sich Perdix in der Lehre seines Onkels befindet, und dies auch positiv auf seinen Einfluss zurückgeführt werden kann. Davisson sieht in der 'erfolgreichen' Verwandlung des Perdix in einen Vogel sogar das Pendant zu der missglückten Verwandlung des Icarus in einen Vogel. 462 Ist also der Erfolg des Perdix auch der Misserfolg des allzu ambitionierten Daedalus, dessen Sohn zu derartig reifen Leistungen nach der Charakterskizze, in der er dem Rezipienten in der Erzählung zuvor vorgestellt wurde, wohl niemals imstande gewesen wäre?

Die Perdix-Figur fungiert zusammenfassend nicht nur als Mittel, um den Verlust des Icarus im Nachhinein als gerechte Strafe für Daedalus' Mord an seinem Neffen einzustufen. Vielmehr wird Perdix als direkte Vergleichs- und Kontrastperson zu Icarus konzipiert. So weist Ovid auch – erstmals in der Tradition des Perdix-Mythos! – auf das junge Alter des *puer* Perdix hin, um ein direktes Pendant zu dem zuvor als jung konstruierten Icarus zu schaffen. Beide sind *pueri*, Perdix ist aber in seiner Entwicklung weiter fortgeschritten als Icarus. Dies zeigt sich im

⁴⁵⁹ Faber (1998), 85, deutet an, dass hier die Hybris des Daedalus explizit gemacht wird; vgl. auch Pavlock (1998), 156. Zum Frevel des Daedalus und dessen Bestrafung vgl. Faber (1998), 89.

⁴⁶⁰ Ausführlicher zu den negativen Eigenschaften des Daedalus in beiden Episoden vgl. Faber (1998), 85-86.

⁴⁶¹ Zudem führe die Verwandlung durch die Göttin Minerva die menschliche Begrenztheit des Daedalus noch einmal vor Augen, so Davisson (1997), 274.

⁴⁶² Davisson (1997), 274. Gleichwohl erachtet er die Verwandlung auch als Bestrafung: "He survives, but in a subhuman and female role. He produces noise (*garrula...plausit*, 237-38) but not human speech, anxiously protects his/her offspring, and happens to observe the doom of his enemy's offspring but could not himself contrive it. He is no longer an artist capable of inspiring envy or admiration, nor even an admirer of art."

Kontrast der Beschäftigungen, denen beide nachgehen: Icarus spielt mit Federn und Wachs, Perdix wird als lernfähiger Schüler und erfolgreicher Zögling zu Daedalus in die Lehre geschickt. Die Anforderungen, die Daedalus an seinen eigenen Sohn Icarus stellt, hatten diesen zuvor maßlos überfordert. Auch hier findet sich ein Grund für Daedalus' Eifersucht: Sein Neffe ist in so jungem Alter schon ein ingeniöser Künstler, sein eigener Sohn interessiert sich nicht im Geringsten für das kreative Schaffen des Vaters und erweist sich als nicht reif genug, dass Daedalus ihm eine verantwortungsvolle Aufgabe zumutet. Der Aspekt der *pueritia* dient nicht nur der Kontrastierung dieser beiden Charaktere, sondern plausibilisiert bei genauerem Hinsehen und Aufschlüsseln der textimmanenten Hinweise (*nec prioribus annis, nuper*) das scheinbar pietätlose Verhalten des verwandelten Rebhuhns Perdix. Auch der Rezipient steht vor einem Spiel mit Sympathien und der Herausforderung, in der anachronistischen Erzählung zu erkennen, dass Perdix noch als Kind konzipiert ist und nicht das Reflexionsvermögen eines Erwachsenen über angemessenes Verhalten gegenüber einem Trauernden aufweisen kann. Das junge Alter dient so als Entschuldigung und Ausdruck eines Genies zugleich.

4.2 AUF DER SCHWELLE ZUM ERWACHSENSEIN

4.2.1 Frühlingsgefühle—die 'flower boys'⁴⁶³ Narziss, Hyacinthus und Adonis in den *Metamorphosen* und phänotypische Merkmale des Jugendalters

"Mit Verlangen, mit Verlangen, drück ich Deine zarten Wangen, holder, schöner Hyacinth" – so lautet der Text einer lyrischen Arie, die Apoll in dem von Johann Sebastian Bach 1729 vertonten Sängerwettstreit zwischen Apoll und Pan, ⁴⁶⁴ in Rekurs auf Ov. met. 11,146-193, zum Besten gibt. Das Verlangen, das Apoll dem von ihm geliebten Jüngling Hyacinthus entgegenbringt, kommt in der gefühlvollen und virtuos komponierten Arie meisterhaft zur Geltung. Doch ist in der ovidischen Version des musikalischen Wettbewerbs im elften Buch der *Metamorphosen* nicht die Rede von etwaigen Inhalten der musikalischen Darbietung – Bach wählt also für Apolls Arie einen *Metamorphosen*-Stoff, der eine für Apoll herausragende Liebesbeziehung darstellt und so das intime Gefühl der Zuneigung zu verkörpern vermag: den Mythos von Apoll und dem schönen Jüngling Hyacinthus, der nach seinem Tod zu einer Blume wird, und greift damit auf eine Erzählung aus dem zehnten Buch der *Metamorphosen* zurück.

In den *Metamorphosen* gibt es einige Figuren, die in Blumen verwandelt werden:⁴⁶⁵ Im dritten Buch widerfährt dies Narcissus (met. 3,501-511), im zehnten Buch entstehen aus dem Blut von Hyacinthus (met. 10,206-216) und Adonis (met. 10,731-739) Blumen, und im dreizehnten Buch schließlich wächst aus dem Blut des Ajax (met. 13,394-398) nach dem Vorbild des Knaben im zehnten Buch eben jener *hyacinthus*. Als einzig weibliche Figur wird Clytie in met. 4,259-270 zu einer Blume, die sich beständig der Sonne und damit ihrem geliebten Helios zuwendet. 466 Zwei *parvi flores*, Crocus und Smilax, werden zudem in einer Praeteritio erwähnt: *et Crocon in parvos versum cum Smilace flores / praetereo dulcique animos novitate tenebo* (met. 4,283-284). 467 Die in diesem Kapitel besprochenen Verwandlungen beziehen sich dezidiert auf

⁴⁶³ Für den überaus passenden Begriff für diese Gruppierung an Figuren danke ich Prof. Dr. Markus Janka.

⁴⁶⁴ Vgl. Bach (1729).

⁴⁶⁵ Zur Übersicht über die Mythen vgl. Zgoll (2004), 237 und 340; Vial (2010), 229-243; Monreal (2010), 109-116 (in Verbindung zu Rapins *Hortorum libri IV*); Forbes Irving (1990), 279-283; Mathieu-Castellani (2012), 41f. ⁴⁶⁶ In der Forschung begegnen die Meinungen, es handele sich um einen veilchenähnlichen Heliotrop (vgl. Waldner (1997)) oder eine Sonnenblume; nicht, wie Tutter (2014), 655, meint, die Lotus-Blume, zu der die Nymphe Lotis werde. In met. 9,342-348 und besonders 9,363-391 entspricht die Phänomenologie eindeutig dem Lotus-Baum. So auch Mathieu-Castellani (2012), 42.

⁴⁶⁷ Zu Crocus und Smilax und deren Erwähnung in anderen Narrativen vgl. Tutter (2014), 650.

Blumen als Resultat der Metamorphose – also Pflanzen, die sich durch eine geringe Wuchsgröße und eine charakteristische Blüte von Bäumen oder Sträuchern unterscheiden –, sodass weitere 'botanische' Verwandlungen von z. B. Cyparissus, Daphne, Syrinx und Myrrha aus dem Analysecorpus ausgeklammert werden.

Das Kapitel beschäftigt sich mit einer in den *Metamorphosen* zentralen bildsprachlichen Möglichkeit, Figuren phänotypisch als jung zu konstituieren, nämlich der, die in Blumenverwandlungen bzw. Blumengenesen⁴⁶⁸ greifbar wird. Blumenmythen dienen, wie sich beobachten lassen wird, in den *Metamorphosen* nicht nur als direkter Hinweis auf eine bestimmte Blumenart und erfüllen demnach eine rein aitiologische Funktion, warum eine bestimmte Blume existiert und diese rot ist etc., sondern zudem wird auf bildsprachlicher und metaphorischer Ebene, sozusagen "durch die Blume", auf das junge Alter der Figur (und den verfrühten Tod, nach dem Prinzip von derartigen Grabinschriften⁴⁶⁹) hingewiesen. Ovid greift dabei auf einen etablierten übertragenden Wortgebrauch des *flos aetatis/iuventutis*⁴⁷⁰ zurück und kombiniert die antike Vorstellung der Beseelung von Blumen⁴⁷¹ und die metaphorische Bildsprache der "Blüte der Jugend"⁴⁷² zu einer eigenen Darstellungsart, in der er der gewissermaßen *flos*kelhaften metaphorischen Verwendung der Jugendblüte Leben einhaucht und die Konzeption des jungen Alters in seiner spezifischen Ausgestaltung der Blumenmythen greifbar macht.⁴⁷³

Charles Segal beschreibt Blumen in seiner Studie zur Landschaft in den *Metamorphosen* als traditionelles Symbol von "virginal purity".⁴⁷⁴ Die Blume in den *Metamorphosen* symbolisiere Unschuld und Schönheit,⁴⁷⁵ der Topos des Blumenpflückens dementsprechend eine "sexual

⁴⁶⁸ Zum Typus der Blumenmetamorphose detailliert Zgoll (2004), 237, der darauf hinweist, dass üblicherweise "der betreffende Heros (tödlich) verwundet wird und dann nicht aus ihm selbst, sondern aus dem zur Erde tropfenden Blut nach einer gewissen Zeit eine Blume entsteht". Dieses Muster behalte Ovid in den *Metamorphosen* sowie auch im fünften Buch der *Fasti* überwiegend bei, Metamorphosenterminologie sei nicht zu verzeichnen. Zu Servius, der als einziger von einer Verwandlung spreche, Zgoll (2004), 237, und Forbes Irving (1990), 279.

⁴⁶⁹ Williams (1999), 74: "The language of flowering youth frequently appears in funerary inscriptions for young men who died in their teenage years or even in their early twenties; the imagery obviously had a broad appeal." Zu dieser Metapher auf Grabstelen vgl. auch Klauser (1954).

⁴⁷⁰ Vgl. OLD I s.v. *flos* 785,8.

⁴⁷¹ Klauser (1954), 450.

⁴⁷² Klauser (1954), 453, bringt viele Beispiele für Belege zur "poetischen Bildrede" in der "Blumenwelt".

⁴⁷³ Ovid scheint regelrecht ein 'Faible' für Blumen zu haben, denn während sich in altertümlichen Darstellungen von Blumen die Schilderung von einem *locus amoenus* oder eines Straußes / Kranzes ''mit verhältnismäßig geringen Schwankungen an die gleiche Reihe von Blumen hält" (Klauser (1954), 453), ist die Blumenreihung in Ov. fast. 4,429-44 ungewöhnlich reichhaltig.

⁴⁷⁴ Segal (1969), 33.

⁴⁷⁵ Segal (1969), 34f., der auf die Komplexität des Blumenmotivs im Narzissmythos hinweist.

violation" oder er diene dazu, die enge Verflechtung von Liebe und Tod zu umreißen. 476 Diese unzweifelhaft zutreffenden, jedoch nur in Andeutungen verharrenden und sich vor allem primär auf weibliche Figuren beziehenden Erkenntnisse sind um eine übergreifende Funktion der Blumenmetaphorik – nämlich als konzeptioneller Hinweis auf das junge Alter männlicher Protagonisten – zu ergänzen. Es wird gezeigt, inwiefern Blumenverwandlungen als Ausdruck von jungem Alter in Episoden der Metamorphosen fungieren und wie es auf der Darstellungsebene gelingt, mittels verbindender Motive die drei Charaktere Narziss, Hyacinthus und Adonis als jung zu stilisieren. Die Leitfragen für die Analyse und Interpretation sind folglich: Wie wird in den Blumenmythen die Jugendlichkeit der Figur unterstrichen? Welche Motive und Symboliken werden als Ausdruck des jungen Alters miteinander verknüpft?

NARCISSUS, HYACINTHUS UND ADONIS

Die drei Erzählungen, die in diesem Kapitel hauptsächlich und im Hinblick auf die in diesen präsente Blumenmetaphorik besprochen werden, sind die von Narziss (met. 3,338-510)⁴⁷⁷, Hyacinthus (met. 10,162-219) und Adonis (met. 10,502-559 und 10,708-739).

Hyacinthus stirbt unglücklich durch einen von Apoll mit aller Kraft geschleuderten Diskus, der vom Boden zurückprallt, als dieser imprudens (130)⁴⁷⁸ darauf zuläuft. Apoll kann die Wunde des Jungen nicht heilen und verwandelt ihn so in eine Frühjahrsblume, den hyacinthus, 479 der – dies tut er in einer langen Trauerrede kund – als Ausdruck seiner Klage fungiere.

⁴⁷⁶ Segal (1969), 35.

⁴⁷⁷ Narziss wird hier unter phänotypischen Aspekten besprochen; ausführlicher zur psychischen Konstitution der Figur vgl. Kapitel 4.2.2.

⁴⁷⁸ Monreal (2010), 118: ,,(...) der nicht bedenkt, daß der Diskus am Boden abprallen wird".

⁴⁷⁹ Für die Erzählung des Ajax, der ebenfalls in einen hyacinthus verwandelt wird, treffen die folgenden Beobachtungen nur eingeschränkt zu.

Die Zusammengehörigkeit der drei Charaktere Hyacinthus, Adonis und Ajax als "trio tragique" (Mathieu-Castellani (2012), 50) beschreibt Mathieu-Castellani (2012), 43-44, die einen Vorschlag zur Aufteilung der botanischen Verwandlungen in zwei Gruppen hinsichtlich ihrer Erzählschemata macht.

Die Erzählungen von Ajax und Hyacinthus und die sich daraus ergebenenen Parallelüberlieferungen der Entstehung des hyacinthus in den Metamorphosen wird in ein klar chronologisch und kausal definiertes Verhältnis gerückt, wie es auch Vial (2010), 228, beschreibt. Im Mythos von Hyacinthus wird die Erstverwandlung bzw. die Neuheit der Blume betont (flosque novus) und auf einen Helden verwiesen, der später (tempus et illud erit, quo) in dieselbe Blume verwandelt werden wird: flosque novus scripto gemitus imitabere nostros. / tempus et illud erit, quo se fortissimus heros / addat in hunc florem folioque legatur eodem. Auch in der Erzählung von Ajax erfolgt ein Rückverweis auf die ursprüngliche Verwandlung des Hyacinthus (met. 13,394-398): rubefactaque sanguine tellus / purpureum viridi genuit de caespite florem, / qui prius Oebalio fuerat de vulnere natus; / littera communis mediis pueroque viroque / inscripta est foliis, haec nominis, illa querellae. Der Mythos der Verwandlung des Hyacinthus ist, wie der Name der Pflanze ja auch indiziert, also eindeutig als die "ursprünglichere" und damit entstehungsaitiologisch bedeutsamere Erzählung zu werten. Vgl. zur doppelten Aitiologie ferner auch Schmitzer (1990), 127, und Forbes Irving (1990), 280.

Ebenfalls einen die Verwandlung in eine Pflanze bereits präfigurierenden Namen trägt der schöne Jüngling Narziss. 480 Dieser wird von vielen Mädchen und Jünglingen gleichermaßen begehrt, verweigert aber allen seine Liebe, auch der Nymphe Echo, die als personifizierter Widerhall Kontakt zu ihm aufzunehmen versucht. Als Narziss eines Tages sein Spiegelbild in einer klaren Quelle erblickt, verliebt er sich prompt in dieses und verzehrt sich, erkennend, dass er selbst der geliebte Jüngling ist, in Sehnsucht. Als seine Angehörigen ihn begraben wollen, finden sie nur noch eine Narzisse vor: nusquam corpus erat; croceum pro corpore florem / inveniunt foliis medium cingentibus albis (3,509-10).

Adonis schließlich wird von Venus höchstpersönlich geliebt, nachdem diese versehentlich, nämlich durch ein kindliches Missgeschick, vom Liebespfeil ihres Sohnes gestreift wurde. Venus warnt zwar Adonis noch vor den Gefahren der Jagd,⁴⁸¹ Adonis' *virtus* jedoch sorgt dafür, dass er die Konfrontation mit Tieren nicht scheut und von einem wilden Eber getötet wird. Venus verwandelt ihn daraufhin in eine rote Blume, die Anemone,⁴⁸² wie die angeführte griechische Etymologie andeutet, die vor Ovid nicht als Aition für die Blume bezeugt ist.⁴⁸³

Ein Punkt, der für die vorliegende Betrachtung immens wichtig erscheint, ist, dass Blumenverwandlungen in den *Metamorphosen* jungen Charakteren vorbehalten zu sein scheinen.

Ein Hinweis auf das junge Alter ist bei allen drei Mythen gegeben: 484 Hyacinthus und Adonis 485 werden zunächst durch den inhaltlich skizzierten Rahmen des Erzählers als *pueri dilecti superis* (vgl. met. 10,152f.) bzw. *citra iuventam* (met. 10,84)486 und somit als jugendlich beschrieben. Bei der Zugehörigkeit des Adonis zu einem bestimmten Altersstadium ist sich die Forschung uneins. Einige erachten Adonis als bereits erwachsen487 und führen den in met. 10,519-524 geschilderten Alterungsprozess mittels der Terminologie *iam iuvenis, iam vir* (523) als Argument ins Feld: *labitur occulte fallitque volatilis aetas, / et nihil est annis velocius: ille sorore / natus avoque suo, qui conditus arbore nuper, / nuper erat genitus, modo formosissimus infans, / iam iuvenis, iam vir, iam se formosior ipso est, / iam placet et Veneri matrisque*

⁻

⁴⁸⁰ Zu Narziss und insbesondere der Darstellung seiner Psyche ausführlich Kapitel 4.2.2 in dieser Untersuchung.

⁴⁸¹ In motivischer Nähe zu Prop. 2,19; vgl. Knox (1986), 59f.

⁴⁸² Oder das Adonisröschen. Vgl. dazu Baumann (1993), 120-129, der mehrere Legenden, die mit dem Namen Adonis in Verbindung stehen, anführt.

⁴⁸³ Knox (1986), 62.

⁴⁸⁴ Vgl. auch deren Nennung bei Hygin, fab. 164: *Qui ephebi formosissimi fuerunt*; sowie Sergent (1986), 82, der über die Erzählungen von Narziss, Hyacinthus und Cyparissus konstatiert: "All these heroes die young."

⁴⁸⁵ Adonis als erotisches Thema bereits in Ov. am. 3,9,15f.: nec minus est confusa Venus moriente Tibullo, quam iuveni rupit cum ferus inguen aper.

⁴⁸⁶ Vgl. Henneböhl (2005), 9, Fn. 32.

⁴⁸⁷ Z. B. Knox (1986), 58, der von dem "now fully grown Adonis" spricht.

ulciscitur ignes; andere⁴⁸⁸ hingegen beschreiben ihn in einer Reihe mit insbesondere Hyacinthus⁴⁸⁹ als ,boy' oder ,adolescent'.⁴⁹⁰ Jedoch scheint Adonis, auch wenn man ihn als den ältesten der besprochenenen Heranwachsenen einordnen mag,⁴⁹¹ ,in der Blüte seiner Jahre' zu stehen und damit das perfekte Alter und Aussehen⁴⁹² zu besitzen, dass sich Venus in ihn verliebt, wie in der summarisch angelegten Schilderung des flüchtigen Alters (s.o.) und im Besonderen in der Anapher *iam* angedeutet wird.

Auch betont in allen drei Erzählungen das liebende Gegenüber selbst, im ersten Beispiel Venus, stets das junge Alter des Geliebten: non movet aetas / nec facies nec quae Venerem movere, leones / saetigerosque sues oculosque animosque ferarum (met. 10,547-549).⁴⁹³ Ebenso wird der puer Hyacinthus als prima fraudate iuventa (met. 10,196) beschrieben und somit als jugendlich klassifiziert. Bei Narziss ist mittels einer numerisch kunstvoll determinierten Altersbestimmung (3x5+1)⁴⁹⁴ sogar auf das exakte Alter als Übergangsphase vom Kind zum Jugendlichen verwiesen: namque ter ad quinos unum Cephisius annum / addiderat poteratque puer iuvenisque videri (3,351f.). Narziss selbst stellt seine aetas (455) als Argument für seine Attraktion heraus und bedauert an späterer Stelle der Erzählung, dass er in seinem ersten Lebensalter ausgelöscht werde (470: primoque exstinguor in aevo).

Ein weiterer Motivkomplex, der sich an das Bild der Blume in ihrer Beziehung mit jungen Figuren anschließt, drängt sich insofern auf, als in den *Metamorphosen* die Motive Blumen und Frühjahr des Öfteren als Hinweis auf ein junges Lebensalter miteinander verknüpft werden. So ist zu beobachten, dass spezifische Frühjahrsbilder, die z. B. in Verjüngungserzählungen oder auch dem Schöpfungsmythos präsent sind, oft mit der Blumenmetaphorik korrespondieren:

Das Frühjahr dient – anschließend an literarische Traditionen⁴⁹⁵ der Lebenszeitalter – in den *Metamorphosen* als Chiffre für ein junges Lebensalter: In den kosmologischen Partien der

⁴⁸⁸ Barkan (1986), 80, und Salzman-Mitchell (2005a), 31, sprechen von Adonis als "boy". Mathieu-Castellani (2012), 74, nennt ihn "un bel adolescent"; Davis (1983), 103, Fn. 96, zur Spezifizierung des Adonis als "vir". ⁴⁸⁹ Mathieu-Castellani (2012), 77.

 $^{^{490}}$ In der Bibliothek des Apollodor wird Adonis als παῖς bezeichnet, als er durch einen Eber stirbt, vgl. Ap. 3,183. 491 Vgl. Henneböhl (2005), 9, Fn. 32, der "symbolisch in ihrem Interesse an der Tierhaltung (Cyparissus), am Sport (Hyacinthus) oder an der Jagd (Cyparissus und Adonis)" mangelnde sexuelle Neigung als vorpubertäres Verhalten deutet.

⁴⁹² Vgl. Dover (1978), 172.

⁴⁹³ Eine ähnliche Spiegelung in der eingebetteten Geschichte von Venus und Atalanta: Ov. met. 10,614f.: nec forma tangor, (poteram tamen hac quoque tangi) / sed quod adhuc puer est; non me movet ipse, sed aetas.

⁴⁹⁴ Dazu Vogel (2014), 313f., die auf die "Nähe zu beiden Lebensaltern" hinweist. Das Alter 15 diene bei anderen Figuren in Ovids Dichtungen als "geradezu 'symbolisches' Lebensalter" [mit Verweis auf Arcas, Hermaphrodit; fast. 2,183]. Vgl. ferner Salzman-Mitchell (2005a), 58f.

⁴⁹⁵ Vgl. z. B. Verg. georg.2,336-338, wonach die Welt im Frühling geboren worden sei.

Metamorphosen wird das Goldzeitalter, also die "Jugend" der Welt, als ewiges Frühjahr geschildert (met. 1,107-109): ver erat aeternum, placidique tepentibus auris / mulcebant Zephyri natos sine semine flores; / mox etiam fruges tellus inarata ferebat, / nec renovatus ager gravidis canebat aristis.

Zudem werden in den Metamorphosen zahlreiche Verjüngungsprozesse dargestellt, in denen Attribute des jungen Alters anklingen. Als Medea den bereits altersschwachen Aeson (met. 7,163: iam proprior leto fessusque senilibus annis) verjüngt und ihm die 'Blüte der Jugend' (7,215f.: nunc opus est sucis, per quos renovata senectus / in florem redeat primosque reconligat annos) zurückgeben möchte, entstehen dort, wo Tropfen ihres Verjüngungs-Zaubertranks auf den Boden fallen "Frühling, Blumen und weicher Rasen": at quacumque cavis spumas eiecit aenis / ignis et in terram guttae cecidere calentes, / vernat humus, floresque et mollia pabula surgunt. (met. 7,282-4). Die Frühjahrsmetaphorik, die besonders Blumen als Zeichen des jungen Alters impliziert, ist auch bei weiteren Verjüngungen als konzeptionelles Element omnipräsent. 496 Ähnliche Verweise auf die Verbindung von Frühjahr und Jugend begegnen im Orpheus-Mythos, der sich nach dem Tod Eurydices der Knabenliebe zuwendet (10,84-6: ille etiam Thracum populis fuit auctor amorem / in teneros transferre mares citraque iuventam / aetatis breve ver et primos carpere flores). Dies steht unmittelbar vor den katalogisch aneinandergereihten amourösen Erzählungen, zu denen auch die von Apoll und Hyacinthus und die von Venus und Adonis zählen, sodass ein thematischer Zusammenhang zu jugendlichen Charakteren hergestellt wird. 497

EXKURS MET. 15,199-236: PYTHAGORAS ÜBER DIE LEBENSALTER

Insbesondere in der Pythagoras-Rede im 15. Buch der *Metamorphosen* wird die Verquickung von Frühjahrsmetaphorik und Jugend explizit gemacht. Denn die in der Forschung⁴⁹⁸ ungewöhnlich wenig besprochenen Verse met. 15,199-236 thematisieren

⁻

⁴⁹⁶ Der dieses betrachtende Bacchus lässt daraufhin seinen Ammen ebenfalls die Jugend zurückgeben (294-296). Dass sich sogar Götter in diesem Belang der ewigen Jugend an eine Sterbliche wenden und die Verjüngung sogar von Göttern als Wunder wahrgenommen wird, wie die interne Fokalisierung und die Bewertung der Verjüngung als *tanti miracula monstri* (294) suggeriert, exponiert die Exklusivität einer solchen Metamorphose von alt zu jung. Auch met. 9, insb. 394-449, präsentiert einige Verjüngungsszenen und entpuppt sich makrostrukturell als Buch der jungen Charaktere: Während Iole von der Metamorphose der Dryope in einen Baum berichtet, erscheint auf der Schwelle der verjüngte Iolaus, der typische Charakteristika des jungen Alters wie den gerade beginnenden Bartwuchs aufweist, er wird als *paene puer* (9,398) beschrieben, vgl. met. 9,397-9.

⁴⁹⁷ Vgl. Mathieu-Castellani (2012), 52.

⁴⁹⁸ Zusammenfassende Darstellung der unterschiedlichen Positionen Barchiesi, 487f.; vgl. ferner Hardie (1995); Galinsky (1998); Segal (2001); Schmitzer (2006); van Schoor (2011); Schmidt (2019).

Lebensaltervorstellungen und so das junge Alter als Stadium des menschlichen Lebens. Die verschiedenen Lebensalter werden mit den Jahreszeiten verglichen (met. 15,201-205):

quid? non in species succedere quattuor annum adspicis, aetatis peragentem imitamina nostrae? 200 nam tener et lactens puerique simillimus aevo vere novo est: tunc herba recens et roboris expers turget et insolida est et spe delectat agrestes; omnia tunc florent, florumque coloribus almus ludit ager, neque adhuc virtus in frondibus ulla est. 205

Das Stadium des jungen Knabenalters wird mit Bildern aus der Sphäre des Frühlings⁴⁹⁹ gleichgesetzt (*puerique simillimus aevo / vere novo est*): Alles sei noch frisch, schwelle an und 'blühe'.⁵⁰⁰ Merkmale des ersten Lebensstadiums sind eine Ubiquität an Blüte und floralen Attributen, die sich, wie oben gezeigt, als bildsprachliches Ausdrucksmittel auch andernorts in den *Metamorphosen* finden lassen. Wörtliche Anleihen in den naturwissenschaftlichen Bildern bezieht Ovid an dieser Stelle besonders aus Lucrez' *De rerum natura* und Vergils *Georgica*. Auch Parallelen zu Ovids *Fasti* führen die Kommentatoren an.⁵⁰¹ All diese Subtexte suggerieren einen eindeutigen Lehrgedichtskontext,⁵⁰² der sich nicht nur in der Makrostruktur der Pythagoras-Rede, sondern auch in der einzelnen Wortwahl manifestiert. Doch liefert Ovids Pythagoras keine konsistente philosophische Theorie, sondern vielmehr eine eklektische Anthologie aus diversen naturphilosophischen Theorien,⁵⁰³ sodass sich kein naturphilosophisch schlüssiges Konzept festmachen lässt.

4

⁴⁹⁹ Das daran anschließende Lebensalter des *iuvenis* weist Parallelen zum Sommer auf (*transit in aestatem post ver robustior annus / fitque valens iuvenis: neque enim robustior aetas / ulla nec uberior, nec quae magis ardeat, ulla est., 206-208).*

 ⁵⁰⁰ Eine ähnliche Kopplung findet sich auch in den allgemein als interpoliert bezichtigten Versen Ov. fast. 5,273 4: [nos quoque idem facimus tunc, cum iuvenalibus annis / luxuriant animi, corporaque ipsa vigent.].

⁵⁰¹ Barchiesi/Hardie (K 2015), 512.

⁵⁰² Zur Tradition des Lehrgedichts in den ovidischen *Metamorphosen* ist bald eine Publikation von Yasmin Schmidt (Frankfurt) zu erwarten, die sie mir dankenswerterweise bereits vorab zur Verfügung gestellt hat. Inzwischen erschienen, vgl. Schmidt (2021).

⁵⁰³ Zu den diversen potentiellen Quellen der Pythagoras-Rede vgl. Barchiesi/Hardie (K 2015), 490; Schmidt, 300: "Ovid scheint durch den Gebrauch der Motive aus der Lehrgedichtstradition geradezu ein Spiel zu treiben, indem er sich über die auf den unterschiedlichen philosophischen Ansichten beruhenden Differenzen der Vorgänger hinwegsetzt und durch Kombination stilistischer und inhaltlicher Aspekte eine neue Version schafft – und zwar auf Kosten der philosophischen Seriosität ihrer Lehren. Es zeichnet sich ab, dass Ovid Schritt für Schritt das Lehrgedicht dekonstruiert, indem er die Motive der eigentlichen Lehre entkleidet, gleichzeitig aber etwas ganz Neues kreiert."

Mit den Analogien zur jahreszeitlichen Abfolge einhergehend schildert Pythagoras die Verwandlung der eigenen Substanz im Laufe des Lebens, das sich in einer ständigen Metamorphose befinde (214-216: nostra quoque ipsorum semper requieque sine ulla / corpora vertuntur, nec quod fuimusve sumusve, / cras erimus): Von den semina im Mutterschoß über die Stadien des Säuglings und krabbelnden Kleinkindes erlange der Mensch zunehmend Kraft, bis er wieder durch das Alter geschwächt werde (216-236).⁵⁰⁴ Damit wird das Leben als Verwandlung einer Systematik unterworfen, die naturphilosophische Kontexte evoziert. Eine ähnliche frühkindliche Entwicklung der Menschengestalt war bereits im siebten Metamorphosen-Buch im Zuge eines Vergleiches angeklungen (met. 7,128-130: Sic, ubi visceribus gravidae telluris imago / effecta est hominis, feto consurgit in arvo, / quodque magis mirum est, simul edita concuit arma). Während besonders bei Lucrez das Kind in der lateinischen Literatur erstmals umfassender als literarisches Motiv etabliert⁵⁰⁵ und dort häufig als Negativexemplum für den Inbegriff von Hilflosigkeit⁵⁰⁶ und Naivität herangezogen wird, lässt sich in der Darstellung des Pythagoras in den Metamorphosen ein progressiveres, positiveres Bild des Kindes erkennen, da das erste Stadium als überwindbar gekennzeichnet wird.⁵⁰⁷ Ovid bricht also in der Rede eine Lanze für den Wert des Kindes als solches, das in einer Entwicklung dargestellt wird.

Doch neben allen Bemerkungen der Pythagoras-Rede bzgl. einer Metaphorik der Lebensalter und des Alterns als Metamorphose lässt sich der Rede genereller noch eine poetologische Aussage entnehmen, die sich in das Gesamtkonzept der *Metamorphosen* und der dort behandelten jungen Figuren fügt: Jegliche kosmologische Ausrichtung der Rede, die im lehrgedichtstypischen bzw. lucrezischen Stil⁵⁰⁸ gestaltet ist, wird immer wieder durch

⁵⁰⁴ Ov. met. 15, 216-236: (...) fuit illa dies, qua semina tantum / spesque hominum primae matris latitavimus alvo: / artifices natura manus admovit et angi / corpora visceribus distentae condita matris / noluit eque domo vacuas emisit in auras. / editus in lucem iacuit sine viribus infans; / mox quadrupes rituque tulit sua membra ferarum, / paulatimque tremens et nondum poplite firmo / constitit adiutis aliquo conamine nervis. / inde valens veloxque fuit spatiumque iuventae / transit et emeritis medii quoque temporis annis / labitur occiduae per iter declive senectae. / subruit haec aevi demoliturque prioris / robora: fletque Milon senior, cum spectat inanes / illos, qui fuerant solidorum mole tororum / Herculeis similes, fluidos pendere lacertos; / flet quoque, ut in speculo rugas adspexit aniles, / Tyndaris et secum, cur sit bis rapta, requirit. / tempus edax rerum, tuque, invidiosa vetustas, / omnia destruitis vitiataque dentibus aevi / paulatim lenta consumitis omnia morte!

⁵⁰⁵ Z. B. Lucr. 3,894-7: *Iam iam non domus accipiet te laeta, neque uxor/optima nec dulces occurrent oscula nati / praeripere et tacita pectus dulcedine tangent; / non poteris factis florentibus esse*. Vgl. auch jenen berühmten, wiederholt angeführten Vergleich, dass die poetische Gestaltung der Lehre mit dem Trick eines Arztes, der einem Kind eine bittere Arznei dadurch verabreicht, dass er den Becherrand mit Honig bestreicht (Lucr. 1,926-950; 4,1-25). Zu den Darstellungen des Kindes bei Lucrez detailliert Golden (2013), 250-51, und Rawson (2003), 82.

⁵⁰⁶ tum porro puer, ut saevis proiectus ab undis/navita, nudus humi iacet, infans, indigus omni/vitali auxilio, cum primum in luminis oras/nixibus ex alvo matris natura profudit,/vagituque locum lugubri complet, ut aecumst/cui tantum in vita restet transire malorum. (Lucr. 5, 222-228) ⁵⁰⁷ Schmidt, 303.

⁵⁰⁸ Vgl. Barchiesi/Hardie (K 2015), 488: "cosmogonia narrate in stile lucreziano".

Mythologisches durchbrochen. Dem naturphilosophischen Diskurs, den Pythagoras präsentiert, sind in allen schematischen Bestrebungen Grenzen gesetzt. Denn um die These eines mit dem Alter zunehmenden Abbaus an Kräften zu verifizieren, stützt der ovidische Pythagoras seine naturwissenschaftlichen Beobachtungen auf mythologische Exempla: *qui fuerant solidorum mole tororum / Herculeis similes, fluidos pendere lacertos; / flet quoque, ut in speculo rugas adspexit aniles, / Tyndaris et secum, cur sit bis rapta, requirit.* (230-33). Mit dem Beispiel des Athleten Milon, der seinen herculischen Kräften hinterherweint, gelingt es Ovid, eine historische Gestalt subtil in die mythologische Sphäre des sagenumwobenen Hercules zu rücken. Dieser Konnex zum Mythologischen wird durch das syntaktisch gleichgeordnete (*flet quoque*, 232) mythologische Exemplum der Helena (233: *Tyndaris*) evoziert, die ihr durch Falten entstelltes Gesicht im Spiegel betrachtet. Damit dekonstruiert er die Aussagekraft des Lehrgedichts als naturwissenschaftliche Instanz zugunsten mythologischer Referenzen.

In einer unmittelbar darauffolgenden allgemeingültigen Sentenz formuliert der Sprecher gleichzeitig eine Selbstreferenz, die verdächtig nach dem poetischen Ich Ovids klingt: tempus edax rerum, tuque, invidiosa vetustas, / omnia destruitis vitiataque dentibus aevi / paulatim lenta consumitis omnia morte. (234-236). Das tempus edax erinnert nicht nur an horazische poetologische Aussagen⁵⁰⁹ und besonders an den *livor edax* aus Ovids *Amores* 1,15 (am. 1,15,1: Quid mihi, Livor edax, ignavos obicis annos), sondern spricht auch dem Dichter selbst einen enormen Stellenwert zu: Durch die offensive direkte Ansprache des tempus edax und der invidiosa vetustas (234) tritt das poetische Ich in einen fingierten Dialog mit personifizierter Zeitlichkeit und gewinnt damit als Figur in seiner eigenen Lehre an Präsenz. Die in die naturphilosophische Lehre unmittelbar einbrechende Nähe zum Dichter selbst und der Rückgriff auf ein überzeitliches Erfahrungswissen des Sprechers bieten nicht nur selbstreferenziell-poetologische Implikationen, 510 sondern erweisen sich durch das Aufgeben der überlegenen Lehrerrolle sogar insofern als lehrgedichtsuntypisch, als der Sprecher keine Lehre diesbezüglich zu vermitteln imstande ist, sondern vor dem natürlichen Prozess des Alterns ebenfalls kapitulieren muss und sich sogar in seiner in der ersten Person Singular ausgelebten Rolle sehr manifest über die naturgegebenen Umstände beklagt.

Bei der Beschäftigung mit den theoretischen Konzeptionen und dem in diese einbrechenden natürlichen Lauf der Zeit wird schnell deutlich, dass die von Pythagoras präsentierte Lehre in Ovids Augen überholt zu sein scheint: Mit der Integration der Lebensalter-Theorien in die

⁵⁰⁹ Vgl. Barchiesi/Hardie (K 2015), 151.

⁵¹⁰ Barchiesi/Hardie (K 2015), 489: "Se il discorso di Pitagora può essere visto come un'incarnazione di aspetti delle tradizioni poetiche da cui le *Metamorfosi* emergono, ne deriva anche un impulso a leggere lo stesso Pitagora come figura del poeta Ovidio."

Metamorphosen bindet der Erzähler die mythologischen Erzählungen zwar an ein naturwissenschaftlich-philosophisches Konzept an, das in seinem Schematisierungsbestreben durchaus dem Zeitgeist entspricht.⁵¹¹ Die neben aller staatlich determinierten Klassifikation in Literatur durch Dichter, Philosophen und Redner formulierten Schematisierungsversuche von Lebensaltern, die meist vage Terminologien und Altersstufen als Distinktionsmerkmale aufrufen,⁵¹² erschöpfen sich aber in der Bemühung, eine einheitliche Terminologie festzuschreiben, da die physiologische, psychologische und geistige Entwicklung des Individuums bereits als Hindernis zur Vereinheitlichung wahrgenommen wurde.⁵¹³ Dementsprechend wenig Aussage für den Lauf des Lebens bieten die Ausführungen des ovidischen Pythagoras, der die verschiedenen Lebensalter mit Jahreszeiten assoziiert. Auch lucrezische Schematisierungen wie die volle Entfaltung der Verstandeskräfte als Merkmal der iuventus (Lucr. 3,449-50: inde ubi robustis adolevit viribus aetas, / consilium quoque maius et auctior est animi vis) werden durch die Beleuchtung individueller Schicksale jugendlicher Figuren in Ovids Metamorphosen ausgehebelt.

Das Verhältnis von Theorie und Realität, das zeigt Ovid in den vorangehenden Mythen der *Metamorphosen* in aller Deutlichkeit, lässt sich durch technische Darstellungen nicht fassen. Das durch den ovidischen Pythagoras vorgestellte theoretische Konzept der Lebensalter wirkt in seinen Schematisierungsbestrebungen hinsichtlich seiner Aussagekraft zu simpel und unzulänglich – v.a. wenn man berücksichtigt, wie detailliert Ovid diese theoretischen Metaphern in den *Metamorphosen-*Erzählungen zuvor mit Leben gefüllt hat.

Die oben erwähnte Überlagerung des Lehrstoffes durch mythologische Elemente lässt sich auch bereits im den Lebensaltervorstellungen unmittelbar vorangehenden Abschnitt (met. 15,186-198) fassen, der einen Rückverweis auf die Phaethon-Erzählung herstellt.⁵¹⁴ Durch die Implikation mythologischer Figuren in das Phänomen des Sonnenaufgangs durch Phoebus

⁵¹¹ Zum Bestreben der schematischen Einteilung des Lebens in Lebensalter vgl. ausführlich Eyben (1973).

⁵¹² So z. B. die Einteilung, die Servius Tullius zugeschrieben wird: *pueri* bis 17 Jahre, *iuniores* bis 26 Jahre und *seniores*, ähnliche Einteilungen auch im juristischen Bereich, vgl. Eyben (1973), 152; Eyben (1973), 153-163, gibt einen Überblick über Quellen der Einteilung der Lebensalter bei verschiedenen Autoren.

⁵¹³ Eyben (1973), 152: "Auch bei diesen Einteilungen trägt man dem physiologischen, psychologischen und geistigen Reifegrad des Individuums Rechnung. Sie unterliegen auch dem Einfluß der gesellschaftlichen Wirklichkeit. Im Gegensatz zu den Einteilungen der ersten Gruppe, die aus praktischen Gründen fast immer eine scharfe Trennung zwischen den einzelnen Phasen vornehmen, ist die Abgrenzung der anderen Einteilungen meist vager, weil man sich doch klar der Tatsache bewußt wird, daß der Übergang von einem Lebensabschnitt zum anderen fließend ist und nicht auf eine bestimmte Altersstufe festgelegt werden kann."

⁵¹⁴ Cernis et emensas in lucem tendere noctes, / et iubar hoc nitidum nigrae succedere nocti; / nec color est idem caelo, cum lassa quiete / cuncta iacent media cumque albo Lucifer exit / clarus equo, rursusque alius, cum praevia lucis / tradendum Phoebo Pallantias inficit orbem. / ipse dei clipeus, terra cum tollitur ima, / mane rubet, terraque rubet cum conditur ima; / candidus in summo est, melior natura quod illic / aetheris est terraeque procul contagia fugit. /nec par aut eadem nocturnae forma Dianae / esse potest umquam semperque hodierna sequente, / si crescit, minor est, maior, si contrahit orbem.

assoziiert der Leser die Ereignisse aus dem Phaethon-Mythos, zumal in met. 2,27-30⁵¹⁵ bereits personifizierte Jahreszeiten vorverweisend auftreten, die im anschließenden Abschnitt in Buch 15 besprochen werden.

Auch poetologisch erfolgt gewissermaßen eine Absage an das allzu schematische Lehrgedicht – zumal sich ja der Lehrvortrag in poetischer Form gerade bei Phaethon als alles andere als ein approbates Überzeugungsmittel erwiesen hatte.

Ovid geht so mit seinen *Metamorphosen* weit über naturphilosophische Theorien von etwa Empedokles oder Lucrez hinaus und positioniert sich diesen gegenüber darüber hinaus nicht nur kontrastiv, sondern auch geradezu konterkarierend. Im Vergleich zu der in den Einzelmythen entwickelten Komplexität der jungen Charaktere wirkt die pythagoreische Lebensaltereinteilung anhand der recht unoriginellen Jahreszeitensymbolik geradezu plump. Die Polyphonie der Mythen und die Implikationen des spezifischen Alters werden in der schematischen Sicht auf die Dinge vollkommen untergraben.

Den pythagoreischen Schematisierungen setzt Ovid mit seinen Erzählungen der "Flower Boys" Hyacinthus, Narziss und Adonis Einzelschicksale entgegen.

Die frühjahrshaften Elemente finden sich auch in den drei Erzählungen der "Flower Boys" Hyacinthus, Narziss und Adonis wieder: Auch wenn sich botanisch versierte Philologen bis heute uneins darüber sind, welche Blumen genau mit den von Ovid beschriebenen gemeint sind, ⁵¹⁶ so ist es sicher kein Zufall, dass es sich bei den aus Narziss und Hyacinthus entstehenden Blumen um Frühjahrsblumen bzw. im Falle von dem vermutlich etwas älteren Adonis mit der Anemone ⁵¹⁷ bzw. dem roten Adonisröschen um eine später als der *hyacinthus* blühende Frühlingsblume handelt. ⁵¹⁸ Alle drei Blumenarten führt Plinius im 21. Buch seiner *Naturalis historia* in einem Abschnitt, in dem er jahreszeitliche Blütezeiten verschiedener Blumen bespricht, als Frühlingsblumen auf. ⁵¹⁹ Den Hyacinthus beschreibt Plinius dabei explizit als *flos vernus* (21,65f.). Im ovidischen Hyacinthus-Mythos wird der sich jährlich wiederholende Entstehungszeitpunkt sogar minutiös als Übergang von den Tierkreiszeichen der Fische zum

⁵¹⁵ Barchiesi/Hardie (K 2015), 511.

⁵¹⁶ Vgl. bes. Amigues (1992), außerdem Stadler (1914), 5.

⁵¹⁷ Anemone leitet sich hier von ἄνεμος = der Wind her.

⁵¹⁸ Schmitz (2014), 415-417, liefert eine überzeugende Erklärung, weshalb ausgerechnet die Hyazinthe die Blume sein könnte, in die sich Hyacinthus verwandelt: Die Pflanze trage den Beinamen *Delphinion* aufgrund ihrer dem Delphin ähnlichen Blätter und stelle so die Verbindung zu Apollon Delphinios und der Jünglingsinitition her. Zu den botanischen Fragen auch Baumann (1993).

⁵¹⁹ Vgl. Plinius nat. hist. 64-66 über Blütezeiten der Blumen; daran anschließend Sommerblumen, woraus deutlich ersichtlich wird, dass Anemonen eine spätere Blütezeit als die Narzisse haben. Vgl. ingesamt auch Ov. fast. 5,183-375 (Blumen der Flora), insb. fast. 5,221-228.

Widder expliziert: aeternus tamen es, quotiensque repellit/ver hiemem, Piscique Aries succedit aquoso, / tu totiens oreris viridique in caespite flores. (164-166). Es wäre überlegenswert, ob die Blumenart allegorisch das Alter verkörpert, das die Figur aufweist – zumindest assoziiert man die Blumenart mit einer bestimmten Jahreszeit.⁵²⁰

Ovid gelingt es so durch die Figuren Narziss, Hyacinthus und Adonis, Plastizität in der Darstellung zu schaffen und den Topos des flos aetatis gewissermaßen mit Leben zu füllen. Dass dieser Topos bei Ovid erfahrbar gemacht wird und sich so die Sphären zwischen Symbol und Individuum quasi verschränken, zeigt auch ein Gleichnis, mit dem der Tod des Hyacinthus beschrieben wird (met. 10,190-195):

ut, siquis violas rigidumve papaver in horto 190 liliaque infringat fulvis horrentia linguis, marcida demittant subito caput illa vietum nec se sustineant spectentque cacumine terram: sic vultus moriens iacet et defecta vigore ipsa sibi est oneri cervix umeroque recumbit. 195

Das Gleichnis⁵²¹ beschreibt Hardie (unter Rückgriff auf Barkans Terminologie der ,protometamorphosis'522) als Mittel, die eigentliche Verwandlung des Hyacinthus in eine Blume bereits vorwegzunehmen.⁵²³ Zudem ist das Gleichnis an eine Stelle aus dem neunten Aeneis-Buch angelehnt, 524 wo der Tod des Euryalus geschildert wird (Verg. Aen. 9,433-437):

volvitur Euryalus leto, pulchrosque per artus it cruor inque umeros cervix conlapsa recumbit purpureus veluti cum flos⁵²⁵ succisus aratro 435

⁵²⁰ Zur spezifischeren Bedeutung der einzelnen Blumen und ihrem Vorkommen in der antiken Literatur vgl. Giesecke (2014), jeweils in den Einzelkapiteln zum Hyacinthus, Narcissus und der "Poppy Anemone".

⁵²⁵ Ob mit dem *purpureus flos* tatsächlich ausschließlich die Hyazinthe gemeint sein kann, wie Schmitz (2014) in Anlehnung an Serv. in Verg. Aen. 9,435 (PURPUREUS VELUTI CUM FLOS SUCCISUS ARATRO habetur ratio comparationis: videtur enim Euryalo Hyacinthum comparare, qui pulcherrimus fuit et post mortem conversus in florem est.) konstatiert, bleibt fragwürdig, vgl. zu purpureos flores in Verbindung mit Lilien auch Aen. 6,882-886.

⁵²¹ Dieses Gleichnis wird von Fondermann (2008), 107, als Visualisierungsstrategie klassifiziert. Zur Kraft der Visualisierungsstrategien in den Metamorphosen vgl. ders., 118f.

⁵²² Barkan (1986), 20f.: "Ovid frequently uses similes as protometamorphoses, rhetorically pointing out the direction in which an individual will literally travel when his transformation takes place." Vgl. auch von Glinski (2012), 26.

⁵²³ Hardie (2002), 64.

⁵²⁴ Hardie (2002), 65.

languescit moriens, lassove papavera collo demisere caput pluvia cum forte gravantur.

Ähnliche Bilder aus der epischen Tradition, in denen ein Sterbender mit einer Blume verglichen wird, finden sich in der *Ilias* beim Tod des Gorgythion⁵²⁶ und bei der Aufbahrung des Pallas in der *Aeneis*.⁵²⁷ In der epischen Tradition sind all diese, denen ein derartig 'blümeranter' Tod zukommt, junge Helden. Ovid stellt sich so in die epische Tradition, den Tod eines stets jugendlichen Kämpfers mithilfe der Blumenmetaphorik zu beschreiben, distanziert sich aber zugleich von dieser: Während beim Tod des Euryalus *erst* der Todesmoment geschildert wird, der *dann* mit einer Blume verglichen wird, stellt Ovid den Vergleichsteil voran und evoziert so bereits ein direkteres Verhältnis des Hyacinthus zur Blumenwelt. Von Glinski geht sogar so weit, die oben angeführte Nennung von *violae*, *papaver* und schließlich *lilia* als sich steigerndes Trikolon zu beschreiben, "as if Ovid were gradually homing in on the most fitting comparison."⁵²⁸

Zudem wird das Verhältnis von Blume und jugendlichem Menschen dadurch verstärkt, dass der "Gleichnispart", also der Wie-Satz, der auch schon in Vergils Gleichnis starke Vermenschlichungen aufweist (*languescit moriens*, *collo*, *caput*),⁵²⁹ in dem Grad der Antropomorphisierung noch erweitert wird: Bömer ist zwar der Meinung, dass "*demittant caput* zur Charakterisierung der Situation genügt [hätte und] alles andere (...) barockes Streben nach der Überfülle"530 sei, verkennt aber, dass das Gleichnis so eine andere, sinntragende Dimension annimmt: Das von Vergil und Homer angeführte vermenschlichte Motiv des Kopfhängenlassens führt Ovid weiter, indem das Verwelken der Blumen aus Sicht der Blumen selbst fokalisiert wird: Die Blumen verlieren ihre Kraft und können sich kaum aufrecht halten, wie der sonst überwiegend für Menschen gebräuchliche Terminus *se sustinere*⁵³¹ suggeriert; sie *blicken* (193: *spectent*) herab – dies impliziert die Wahrnehmung dieser als Lebewesen, die sich menschlich verhalten. Auch der Begriff *fulvis linguis* (191) mit der semantischen Implikation von *lingua* als Zunge, welche die menschliche Sprachfähigkeit ermöglicht, trägt zur Antropomorphisierung der Blumen bei. Ovid verquickt bereits im Gleichnis die Sphären

 $^{^{526}}$ Hom. II. 8, 300-307, bes. μήκων δ' ὡς ἑτέρωσε κάρη βάλεν, ἥ τ' ἐνὶ κήπῳ / καρπῷ βριθομένη νοτίησί τε εἰαρινῆσιν' / ὡς ἑτέρωσ' ἤμυσε κάρη πήληκι βαρυνθέν. Vgl. dazu auch von Glinski (2012), 27.

⁵²⁷ Aen. 11, 68f.: *qualem virgineo demessum pollice florem / seu mollis violae seu languentis hyacinthi*. Hardie (2004), 8 sieht bei Hyacinthus zudem den Pathos, den Vergil beim Tod des Marcellus (Aen. 6,882-6) zeige.

⁵²⁸ von Glinski (2012), 28. Von Glinski (2012), 29: "(...) gradually homing in on the most appropriate image in the first simile"; dies impliziere, dass keine der drei Blumen perfekt zu dem Vergleichsgegenstand passe.

⁵²⁹ Vgl. Hill (K 1985), 151.

⁵³⁰ Bömer (K 1980), 192.

⁵³¹ Vgl. OLD II 1892f. s.v. sustineo.

zwischen Menschlichem und Blume und präfiguriert so die Verwandlung des Hyacinthus, der nicht nur, wie seine jungen epischen Vorgänger auch, wie eine Blume stirbt, sondern später sogar zu einer Blume wird. Zudem handelt es sich nicht um einen mystischen Verwandlungsprozess, sondern die Blume entsteht direkt aus dem Blut des Jünglings, in dessen Natur die Verwandlung in eine Blume gleichsam angelegt zu sein scheint. Die Genese der Blume ist also ein sich aus so jungem Blut folgerichtig ergebener Prozess – und somit keine Metamorphose in dem Sinne, dass ein Mensch zur Blume verwandelt wird. Dies kommt auch darin zum Ausdruck, dass Hyacinthus (wie auch Narcissus) seinen eigenen Namen nach der Verwandlung behält⁵³³ und keine Metamorphosenterminologie vorhanden ist. 34

Während Vergils Jüngling also blumenartig verwelkt, setzt Ovid seinem epischen Vorgänger die Genese einer prachtvollen Blume als quasi logische Konsequenz der Jugend entgegen und lässt so den übertragenen Gebrauch lebendig werden. Ovid gelingt es sozusagen, den Topos der Jugendblüte gewissermaßen zu vitalisieren, indem er die Symbolik mit lebendigen Figuren verschränkt.

Doch noch ein Unterschied lässt sich erkennen: Anstelle des im Epos typischen Mohns⁵³⁵ fokalisieren wir ausführlich, nämlich an der letzten Stelle der Aufzählung, Lilien⁵³⁶ – Blumen, die zur Beschreibung weiblicher Schönheit vornehmlich in der Liebeselegie und bei Ovid überwiegend in erotisierten Kontexten begegnen.⁵³⁷ Mithilfe einer bereits im catullischen Œuvre prominent etablierten und zugleich recht unverblümten Blumenmetaphorik (carm. 62⁵³⁸ und

⁵³² Bei Hyacinthus kommt es zusätzlich zu einer Inschrift des Klagelautes auf die Blätter und zu einer Art poetologischen Grabinschrift, vgl. Schmitzer (1990), 127.

⁵³³ Von Glinski (2012), 26: "Hyacinthus' speaking name foreshadows his later transformation into the flower, an association that is strengthened further by a flower simile that precedes the transformation." Sie nennt als weitere Beispiele für diese "unüberraschenden' Verwandlungen beispielhaft Daphne, Arachne und Cyparissus.

⁵³⁴ Vgl. Zgoll (2004), 237.

⁵³⁵ Hom. II. 8,306-308 – das Gleichnis vom Haupt eines Kriegers und Mohnblume wurde oft imitiert; vgl. Herzhoff (2000).

⁵³⁶ In Verg. Aen. 6,883f.: tu Marcellus eris. manibus date lilia plenis /purpureos spargam flores animamque nepotis, treten die Lilien als Totenblumen beim Tod des Marcellus, der ebenfalls jung stirbt, auf.

⁵³⁷ Ov. Am. 2,5: haec ego, quaeque dolor linguae dictavit; at illi / conscia purpureus venit in ora pudor, / quale coloratum Tithoni coniuge caelum / subrubet aut sponso visa puella novo, / quale rosae fulgent inter sua lilia mixtae, / aut ubi cantatis Luna laborat equis, / aut quod, ne longis flavescere possit ab annis, / Maeonis Assyrium femina tinxit ebur; hic erat aut alicui color ille simillimus horum, /et numquam casu pulchrior illa fuit. Ov. Ars 2,113-116: forma bonum fragile est. quantumque accedit ad annos, / fit minor, et spatio carpitur ipsa suo. / Nec violae semper nec hiantia lilia florent / et riget amissa spina relicta rosa als Warnung vor dem hohen Alter.

⁵³⁸ Cat. 62,39-47: flos in saeptis secretus nascitur hortis, / ignotus pecori, nullo convolsus aratro, / quem mulcent aurae, firmat sol, educat imber ... multi illum pueri, multae optavere puellae; / idem cum tenui carptus defloruit ungui, / nulli illum pueri, nullae optavere puellae: / sic virgo, dum intacta manet, dum cara suis est; / cum castum amisit polluto corpore florem, / nec pueris iocunda manet nec cara puellis. Vgl. zu dem Verhältnis von Catulls carmen und dieser Catull-Stelle Davis (1983), 86-9. Mehr dazu im separaten Narziss-Kapitel.

carm. 11⁵³⁹), in der der Topos des Blumenpflückens auf sexuelle Handlungen übertragen wird bzw. die abgepflückte Blume den Verlust der Jungfräulichkeit symbolisiert, gelingt es Ovid, das Bild auf einen Liebeskontext zu übertragen und so zu erotisieren.⁵⁴⁰

DIE "FLOWER BOYS" ALS EROTISCHE PUELLAE

In einem zweiten Schritt soll gezeigt werden, wie durch in der elegischen Tradition verankerte bildsprachliche Elemente mädchenhafte Züge der Jünglinge in den Vordergrund gestellt werden, die den Jünglingen einerseits Plastizität verleihen, diese aber auch andererseits idealisieren. Viele Züge der männlichen jugendlichen Geliebten erinnern in Ovids Darstellung an elegische *puellae* und verlieren somit ihre Kontur als eigentlich männliches Liebesobjekt. Es wird demonstriert, wie diese zu Gestalten weiblicher Schönheit stilisiert werden und die Jugend der Charaktere so ein weiteres Mal zum Tragen kommt, indem die Androgynität⁵⁴¹ der Figur – die auch in den Erzählungen von Hermaphroditus als Aition für Androgynie schlechthin,⁵⁴² von Iphis⁵⁴³ und insbesondere auch in der Episode von Atalanta und Hippomenes,⁵⁴⁴ die motivische Ähnlichkeiten und teils gespiegelte Konstellationen zur Rahmenerzählung von Venus und Adonis aufweist,⁵⁴⁵ präsent ist – evoziert wird und als Ausdruck des (vor-)pubertären Stadiums der Geschlechteraustauschbarkeit fungiert.

Die Verbindung von Blumen mit dem weiblichen Geschlecht zieht sich leitmotivisch durch die *Metamorphosen*. Zunächst wird eine gewisse Nähe zum weiblichen Geschlecht dadurch suggeriert, dass Blumen außerhalb der Verwandlung von Jünglingen in den *Metamorphosen* eher Gegenstand weiblicher Beschäftigung sind, noch dazu oft bei jungen Charakteren: Europa

 $^{^{539}}$ Cat. 11,21-24: nec meum respectet, ut ante, amorem, / qui illius culpa cecedit velut prati / ultimi flos, praetereunte postquam / tactus aratrost.

⁵⁴⁰ Vgl. von Glinski (2012), 27, die von "models from both epic and erotic poetry" spricht.

⁵⁴¹ Zum Motiv der Androgynie in den *Metamorphosen*, vorwiegend zu Hermaphroditus, vgl. Aurnhammer (1986), insb. 15-23, und Viarre (1985), 229-243.

⁵⁴² Met. 4,271-388: Salmacis und Hermaphroditus, vgl. Kapitel 4.3.1.

⁵⁴³ Met. 9,712f.: cultus erat pueri, facies, quam sive puellae/sive dares puero, fieret formosus uterque; vgl. Kapitel 4.3.1.

⁵⁴⁴ Die durch das junge Alter bedingte Indifferenz des Geschlechts wird in der Erzählung besonders deutlich, wenn Atalanta bereits zuvor zugleich als mädchenhaft und knabenhaft beschrieben wird: *inque puellari corpus candore ruborem / traxerat* (met. 10,594f.). Vgl. auch met. 8, 327f.: *talis erat cultu, facies, quam dicere vere / virgineam in puero, puerilem in virgine possis*. Dem noch jugendlichen Hippomenes, dem gegenüber Atalanta ein schlechtes Gewissen zeigt, weil er schön und noch ein Knabe ist: *nec forma tangor (poteram tamen hac quoque tangi) / sed adhuc puer est: non me movet ipse, sed aetas.* (10,614f.), wird ebenfalls ein mädchenhaftes Gesicht zugeschrieben: at quam virgineus puerili vultus in ore est (10,631).

Zu den elegischen Elementen in der Erzählung vgl. Knox (1986), 60f.

⁵⁴⁵ Vgl. Salzman-Mitchell (2005a), 201-203.

füttert den Stier, dem sie sich vorsichtig nähert, mit Blumen (met. 2,833-875). Salmacis vertreibt sich ihre Mußezeit mit Schönheitspflege und Blumenpflücken (später 'pflückt' sie sich Hermaphroditus) und Proserpina wird – in Anlehnung an den homerischen Hymnos an Demeter (5,21) – als blumenpflückendes Mädchen in die Erzählung eingeführt, das in seiner "kindlichen Einfältigkeit" (*tantaque simplicitas puerilibus adfuit annis*, met. 5,400) tief trauert, als ihm die Blumen aus dem losgelassenen Kleid fallen (met. 5,398-401). Dass Blumen zu den Geschenken zählen, die ein Mädchenherz erfreuen (met. 10,259f. *modo grata puellis / munera fert*), meint auch Pygmalion, der diese in tausenderlei Farben zu seinem geliebten Mädchen bringt. Blumen als Ausdruck des Schönen werden also in den *Metamorphosen* überwiegend mit weiblichen und oft sehr jungen Figuren in Verbindung gebracht.

Ovid bricht in seiner Darstellung insofern mit den tradierten Mythenerzählungen von Hyacinthus, Narziss und Adonis, als er für alle drei Erzählungen entweder der erste ist, der von der Liebesbeziehung berichtet (Narziss und Echo werden erstmals bei Ovid zusammen gebracht⁵⁴⁸) oder sie zumindest so ausformt, dass die Verwandlung in eine Blume und die Liebesgeschichte vor der kultischen Tradition (dem üblichen Ziel von Aitiologien), die sich aus dem Todes des Jünglings ergibt, den Vorrang haben.⁵⁴⁹ Kulturgeschichtlicher Hintergrund ist in allen drei Erzählungen, besonders bei dem Mythos von Hyacinthus und Apoll,⁵⁵⁰ die Tradition der Knabenliebe bzw. das Verhältnis von *Eromenos* zu *Erastes*,⁵⁵¹ die mit dem Ritus der Jünglingsinitiation⁵⁵² und dem Schwellenüberschritt vom Knaben- ins Erwachsenenalter in Verbindung steht. Das junge Alter der Protagonisten scheint also von tragender Bedeutung zu sein.

Alle drei Episoden verbindet, dass die Protagonisten nicht nur als begehrenswert dargestellt werden, sondern dass es sich bei allen drei Jünglingen um das größte Liebeserlebnis für den/die jeweils diesen Liebende/n handelt, sodass das Liebesverhältnis innerhalb der erotischen Beziehungen der/des Liebenden eine besondere Stellung einnimmt. So heißt es z. B. bereits zu Anfang der Hyacinthus-Episode (10,167): *te meus ante omnes genitor dilexit*), und auch Adonis

⁵⁴⁶ Ein ähnliches Verhalten zeigt der Knabe Cyparissus, der dem Hirsch Blumen ins Geweih flicht (10,120-125).

⁵⁴⁷ Met. 5, 391-395: quo dum Proserpina luco / ludit e aut violas aut candida lilia carpit, / dumque puellari studio calathosque sinumque / inplet et aequales certat superare legendo, / paene simul visa es dilectaque raptaque Diti. Auch hier ist die weiße Lilie als Symbol weiblicher Unschuld prominent.

⁵⁴⁸ Eitrem (1935), 1725. Vgl. Pavlock (2009), 26; Rosati (1983), 22-23, und Salzman-Mitchell (2005a), 35.

⁵⁴⁹ Vgl. Bömer (K 1980), 173, und Schmitzer (1990), 125. Zu Vorläuferversionen des jeweiligen Mythos vgl. Sergent (1986), 81-101.

⁵⁵⁰ Sergent (1986), 86.

⁵⁵¹ Vgl. dazu Schmitzer (1990), 125; Sergent (1986), 87f.; Henneböhl (2005), Fn. 32.

⁵⁵² Die Knabenliebe soll laut Patzer (1983), 69, "der Einführung und Einübung des in seine entscheidende biologische Entwicklungsphase eintretenden Knaben in seine zukünftige Rolle als erwachsener Mann in seiner gesellschaftlichen Gruppe dienen". Vgl. auch Sergent (1986), 85-87.

ist "Aphrodite's favorite", wie Percy⁵⁵³ ihn bezeichnet. Dabei spielen die männlichen Jünglinge in dieser Beziehung eher den weiblichen Part, wie durch elegische Bilder evoziert wird.

Verweise auf die Liebeselegie wurden in der Forschung⁵⁵⁴ makrostrukturell insbesondere in der Jagdmotivik der Erzählungen erkannt: Davis hat nachgewiesen, dass das Motiv der Jagd in den *Metamorphosen* auf viele Liebeskontexte übertragen wird.⁵⁵⁵ Heinze und besonders Knox⁵⁵⁶ haben die elegischen Elemente in den Erzählungen des zehnten *Metamorphosen*-Buches identifiziert, die motivisch besonders darin greifbar seien, dass sich die göttlichen Jäger (Venus bzw. Apoll) regelrecht in ein *servitium amoris* begeben. Im Hinblick auf die elegischen Motive begreift Knox die Erzählungen von Apollo und Hyacinthus und Adonis und Venus sogar als "counterpart[s]", in denen beide Götterfiguren als menschliche Liebende dargestellt seien.⁵⁵⁷ Auch Narziss befindet sich auf der Jagd, als die Nymphe Echo auf ihn aufmerksam wird, die dann gleichermaßen beginnt, ihn zu jagen. Alle drei Erzählungen zeichnen sich also durch das Jagdsujet aus, das die elegischen Konstellationen der jeweils Liebenden wiedergibt.

In den Untersuchungen wurde jedoch bislang primär das elegische Verhalten des Jägers/amator in den Vordergrund gestellt und weniger die Konstitution des jungen Geliebten als gejagtes Liebesobjekt. Dies beobachtet auch Pavlock hinsichtlich des Narziss-Mythos,⁵⁵⁸ die nachweist,⁵⁵⁹ dass Ovid Bilder aus den *Amores*, die dort im Zusammenhang mit der *puella* Corinna stehen, zur Beschreibung des Narziss verwendet und ihn so gleichzeitig zum Liebenden und zur *dura puella* stilisiere.⁵⁶⁰ Ihr geht es jedoch weniger um die Verweiblichung des Protagonisten als vielmehr um das Objekt selbst, in das Narziss sich verliebt, denn Pavlock führt ihre Argumentation poetologisch dahingehend fort, dass die Doppelrolle des Narziss als elegisch Liebender und Geliebter stellvertretend die "narzisstische⁵⁶¹ Liebe Ovids zu seiner Liebeselegie darstelle. Eine ähnliche poetologische Lesart legt von Glinski an den Apollo-Hyacinthus-Mythos an und erkennt in der Inschrift auf den Blättern des Hyacinthus (met.

⁵⁵³ Percy III (1996), 128.

⁵⁵⁴ Salzman-Mitchell (2005a), 30, identifiziert zudem in der Erzählung von Apoll und Daphne im ersten *Metamorphosen*-Buch Bezugnahmen auf die liebeselegische Tradition.

⁵⁵⁵ Davis (1983), bes. 106-109. Davis (1983), 11f., zur Verbindung von *venatio* und *amor*.

⁵⁵⁶ Heinze (1919); Knox (1986), 52-59, zum *servitium amoris* und zu Venus.

⁵⁵⁷ Knox (1986), 58. Vgl. auch Henneböhl (2005), 9.

⁵⁵⁸ Pavlock (2009), 15: "Scholars have been less attentive to the relation of Narcissus to this other side of the elegiac equation, the object of desire."

⁵⁵⁹ Pavlock (2009), 14-37.

⁵⁶⁰ Pavlock (2009), 16: "cold-hearted object of desire, the elegiac *dura puella*". Ähnlich Pavlock (2009), 9, die von "Ovid's allusions to the physical attributes of the poet-lover's mistress Corinna in the *Amores*, such as her skin, hair and eyes, suggesting Narcissus's essences as an elegiac image" spricht.

⁵⁶¹ Pavlock (2009), 35. Vgl. auch Pavlock (2009), 15: "The elegist, in rendering the beloved an object and in obsessively gazing on and pursuing the image of his own making, reveals his inherent narcissism."

10,215-6: *ipse suos gemitus foliis inscribit et AI AI / flos habet inscriptum funestaque littera ducta est.*) und in "Apollo's self-centeredness"⁵⁶² ebenfalls das in den *Amores* etablierte Selbstbewusstsein der Dichter-*persona*, die sich Unsterblichkeit durch Dichtung prophezeit. ⁵⁶³ Diese poetologischen Interpretationen basieren auf der textimmanenten Konturierung der Jünglinge als der "Jagd' werte *puellae*, die durch liebeselegische Topoi erreicht werde. Einzig Salzman-Mitchell beobachtet Parallelen zu weiblichen Figuren hinsichtlich der von ihr untersuchten Kategorie des "gaze', der den Jünglingen entgegengebracht wird. ⁵⁶⁴ Hier lässt sich anknüpfen und fragen, welche Funktion der Rollentausch und die Verweiblichung des männlichen Parts nicht im poetologischen bzw. selbstreferentiellen Fokus, sondern im Zuge der Inszenierung als gejagtes Objekt bzw. *puella* zur Darstellung von Jugend in den drei Erzählungen von Narziss, Hyacinthus und Adonis erfüllen.

Die drei Erzählungen sind auf bildsprachlicher Ebene von einer ausgeprägten Farbsymbolik geprägt, welche die Protagonisten nicht nur plastisch erscheinen lässt, sondern darstellungstechnisch auch verweiblicht und oft einen elegischen Kontext suggeriert. Thomas hat nachgewiesen, dass die Farben Rot und Weiß in der griechischen Literatur explizit zwar mit Gewalt und Tod verbunden worden seien, 565 in der lateinischen Dichtung jedoch "primarily found in flowers"566 seien und dort insbesondere mit Mohn und Lilien in Verbindung stehen. Die Bedeutung der Farben Rot und Weiß ist auch bei den Jünglingen, die sich in Blumen verwandeln, relevant. Zudem eröffnet sie zusätzlich noch einen elegischen Kontext weiblicher Schönheitsattribute. 567

Besonders ausgeprägt ist die Rot-Weiß-Metaphorik bei Narziss, als er sich das erste Mal im Wasser betrachtet (3,420-426):

spectat humi positus geminum, sua lumina, sidus et dignos Baccho, dignos et Apolline crines inpubesque genas et eburnea colla decusque oris et in niveo mixtum candore ruborem cunctaque miratur, quibus est mirabilis ipse.

⁵⁶² von Glinski (2012), 37.

⁵⁶³ Ibid.

⁵⁶⁴ Salzman-Mitchell (2005a), 93-96, zu den "fixed boys" Narcissus, Hyacinthus und Adonis und deren Nähe zu .Frauengestalten. Zur Passivität des Adonis auch Davis (1983), 105.

⁵⁶⁵ Vgl. Thomas (1979), 311.

⁵⁶⁶ Thomas (1979), 311.

⁵⁶⁷ Vgl. Prop. 2,29b,25-6: *obstipui: non illa mihi formosior umquam / visa, neque ostrina cum fuit in tunica* und Prop. 2,29b,30: *heu quantum per se candida forma valet*!

se cupit inprudens et, qui probat, ipse probatur, dumque petit, petitur pariterque accendit et ardet.

Narziss wird durch diese Beschreibung, die der einer schönen puella entspricht, in einem liebeselegischen Kontext verortet. Bereits Bömer bemerkt, dass sich diese Schilderung der "Terminologie der erotischen Dichtung" bediene.⁵⁶⁸ Der Verweis auf die *genae* und die *colla* und insbesondere die Röte, die mit schneeweißem Glanz gepaart ist, seien Begriffe, die vorwiegend weiblichen Schönheitsdarstellungen⁵⁶⁹ dienten, zumal die Wangen des Narziss ja (noch) bartlos (*inpubes genas*, 422) sind – eine Eigenschaft, die Williams als ein physisches Merkmal fasst, das für männliche Adoleszenz spezifisch sei. 570 Der Verweis auf die mädchenhafte Schönheit des Narziss, die dieser durch seine eigenen Augen wahrnimmt, zeigt jedoch nicht nur, dass er sich in voller Bewunderung für sein eigenes äußeres Erscheinungsbild in sich selbst verliebt.⁵⁷¹ Damit einher geht auch, dass der eigentlich männliche Jüngling feminisiert wird, da er darstellungstechnisch die Rolle des umworbenen Mädchens einnimmt. Dies wird zum Beispiel in einem fast wörtlichen Zitat aus den Amores deutlich, ⁵⁷² in dem es um die Haarpracht der puella geht: Formosae periere comae, quas vellet Apollo, / quas vellet capiti Bacchus inesse suo (am.1,14,31f.).⁵⁷³ Neben weiteren in den Amores präsenten Bildern und damit vorwiegend Bezugnahmen auf die puella Corinna⁵⁷⁴ klingen auch andere liebeselegische (sowie auch epische⁵⁷⁵) Kontexte, wie etwa Tibull [Lygdamus] 3,4,29-34,⁵⁷⁶ an, in denen eine Verbindung zwischen der puella, der Farbsymbolik und Lilien hergestellt wird. Narziss wird also an der Quelle durch die Etablierung eines "Farb-Code[s], der später noch andere,

⁵⁶⁸ Bömer (K 1969), ad loc.

⁵⁶⁹ Vgl. Bömer (K 1969), ad loc., mit Verweis auf Lavinia in Verg. Aen. 12,67-9 und als häufiger Topos auch bei Properz und in Ovids *Amores* zuhauf". Zum elegischen Verhalten des Narziss Knox (1986), 19-23.

⁵⁷⁰ Williams (1999), 72: "physical traits specific to male adolescence, most outstandingly the absence of fully developed hair on the face and the body". Williams (1999), 73, beschreibt außerdem eine Verbindung zwischen Bartlosigkeit und Blumenmetaphorik: "Indeed, there is an assumption pervading the Roman sources that beardless young men, blessed with the "flower of youth" (*flos aetatis*), stand at the acme of physical desirability." [mit Belegen für den Topos des *flos aetatis* bei diversen Autoren, vgl. Williams (1999), 296 Fn. 60].

⁵⁷¹ Barkan (1986), 49, zur romantischen Sprache und Narziss' Faszination für sein Erscheinungsbild.

⁵⁷² Weiterführend Pavlock (2009), 17f., die die Verknüpfung von Farben und *puella* herstellt.

⁵⁷³ Wenngleich die ikonographische Darstellung jugendlicher Götter mit lockigen Haaren freilich topisch ist.

⁵⁷⁴ Ov. am. 2,16,44: *per me perque oculos, sidera nostra, tuos*! und met. 3,423 in Rekurs auf am. 3,3,5-6: *candida candorem roseo suffusa rubore / ante fuit — niveo lucet in ore rubor*. Pavlock (2009), 19: "Ovid makes the youth with his luxuriant hair, delicate complexion, and brilliant eyes a kind of hyperelegiac image modeled on Corinna in the *Amores*". Vgl. auch Pavlock (2009), 18f.

⁵⁷⁵ Auch in epischen Kontexten begegnet die Verbindung von Röte und schneeweißem Glanz mit weiblicher Schönheit und sogar Blumen, zum Beispiel bei der Schilderung der Lavinia in der Aeneis (Verg. Aen. 12,67-69: Indum sanguineo veluti violaverit ostro / si quas ebur, aut mixta rubent ubi lilia multa / alba rosa: talis virgo dabat ore colores).

⁵⁷⁶ Candor erat qualem praefert Latonia Luna, / et color in niueo corpore purpureus, / ut iuueni primum uirgo deducta marito/ inficitur teneras ore rubente genas, / et cum contexunt amarantis alba puella / lilia et autumno candida mala rubent.

vorzugsweise exzeptionelle Schönheiten, als lebende Kunstwerke ausweisen wird",⁵⁷⁷ zur Inkarnation weiblicher Schönheit.

Nicht nur das deutlich durch topisch mädchenhafte Züge beschriebene äußere Erscheinungsbild sorgt für eine Erotisierung und Feminisierung der drei Jünglinge. Auch das Handlungsumfeld ist semantisch aufgeladen. Abgesehen von jener berühmten Ekphrasis der Quelle, die in ihrer Unberührtheit und Reinheit in einem raumsemantisch gestimmten Raum⁵⁷⁸ die Jungfräulichkeit des Narziss spiegelt,⁵⁷⁹ ist auch das Umfeld in den anderen Erzählungen im elegischen Sinne erotisiert: Der Zeitpunkt, an dem Apoll und Hyacinthus ihr Spiel beginnen – wohlgemerkt, nachdem sie ihre Körper von der Kleidung befreit haben (met. 10,176f.: corpora veste levant) – wird mittels einer ungewöhnlichen Zeitangabe beschrieben: Die Formulierung *Iamque fere medius Titan venientis et actae / noctis erat spatioque pari distabat utrimque* (met. 10,174-75) beschreibt den Mittag als Zeitpunkt zwischen der kommenden und vergangenen Nacht, sodass die Nacht als Marker für die gewöhnliche Zeit einer erotischen Beziehung ,ins Feld geführt' wird. 580 Schmitz weist darauf hin, dass Apollon Delphinios in der Tradition mit Epheben in Verbindung stehe und für den Übergang eines Jünglings in das Mannesalter zuständig sei. 581 Die Verbindung Apollos mit der Institution der Knabenliebe sei mehrfach bezeugt⁵⁸² und bildet auch in dieser Erzählung den Hintergrund. Zudem weicht Ovid von anderen Versionen des Mythos zugunsten einer Intimisierung des Verhältnisses von Apoll und Hyacinthus ab, indem ein potentieller dritte Akteur, Zephyrus, der sonst als ebenfalls in den Knaben verliebter und eifersüchtiger Widersacher auftritt und die Flugrichtung des Diskus zu Hyacinthus' Nachteil beeinflusst, in der Erzählung nicht vorkommt.

Sogar der Prozess des Sterbens bei den drei Jünglingen ist ästhetisiert. Sowohl bei Hyacinthus als auch bei Adonis, aus deren Blut jeweils die Blume entsteht, scheint das gewaltvolle

⁵⁷⁷ Fondermann (2008), 181. Zur Farbsymbolik von Rot-Weiß in den *Metamorphosen* und dem damit zusammenhängenden Skulpturenvergleich vgl. Fondermann (2008), 181-182, der neben Narziss noch Salmacis und Hermaphroditus, Atalanta und Hippomenes, Scylla und Pygmalion anführt. Vgl. auch Sergent (1986), 84f.

⁵⁷⁸ Vgl. de Jong (2014), 122-131 (ch. 5,5: Functions of space).

⁵⁷⁹ Vgl. z. B. Barkan (1986), 47.

⁵⁸⁰ Bömer (K 1969), ad loc.: "Formulierung der Zeitangabe (Mittag als Mitte zwischen zwei Nächten) ebenso ungewöhnlich wie die Tatsache, daß die beiden sich ausgerechnet die Mittagshitze (wohl nicht ohne Absicht gemildert durch diese Datierung zwischen den Nächten) für ihr Spiel ausgesucht haben, eine Zeit, in der sich niemand freiwillig der Sonne aussetzt, insbesondere kein Jäger".

⁵⁸¹ Vgl. Schmitz (2014), 400-412. Schmitz stellt in seinem Aufsatz überzeugend dar, wie Apollons Epiklese "Delphinios" mit Apollons Verbindung zur Knabenliebe in Verbindung stehe, indem die in vielerlei Erzählungen dargestellte Liebe zu Delphin und Knabe das Verhältnis von ἐραστής und ἐρώμενος widerspiegele (vgl. S.410). Zur Stützung seiner Argumentation führt er den Hyacinthos-Mythos an.

⁵⁸² Vgl. in den Met. auch die vorangehende Erzählung von Cyparissus, die mit Apoll zusammenhängt.

Verbluten an einer klaffenden Fleischwunde zugunsten einer möglichst unblutigen Schilderung verharmlost zu werden. Im Falle von Hyacinthus beispielsweise lässt einzig der Begriff tristia vulnera (met. 10,185) vage Rückschlüsse auf die Verwundung zu, die Hyacinthus durch die Wucht des zurückprallenden Diskus erlitten hat. Dass diese enorm gewesen sein muss, zeigt sich in der Beschreibung des in die Luft geschleuderten Diskus: aerias libratum Phoebus in auras / misit et oppositas disiecit pondere nubes; / reccidit in solidam longo post tempore terram / pondus et exhibuit iunctam cum viribus artem (met. 10,178-181): Der in himmlische Höhen (aerias in auras) geschleuderte (libratum) Diskus zerschlägt durch seine Wucht (pondere) sogar die gegenüberliegenden Wolken, so wird es in paradoxaler Hyperbolik beschrieben – und fällt erst nach langer Zeit (longo post tempore), wieder mit dem Begriff pondus als schwer und wuchtig klassifiziert, auf den Boden zurück. Ein Erzählerkommentar, demzufolge Apoll mit seinem Wurf Kunstfertigkeit und Kraft zugleich zur Schau gestellt habe, macht deutlich, dass die Verwundung, die Hyacinthus durch den vom Erdboden zurückprallenden Diskus erleiden muss, sicherlich nicht gering sein kann. Doch die Schilderung bleibt unblutig und klinisch – wohingegen die Zuneigung⁵⁸³ Apolls, etwa durch den Begriff refovet (met. 10,87), deutlich hervortritt. Nicht zuletzt durch das Zeugma expalluit aeque / quam puer ipse deus (185f.) wird eine Eintracht evozierende Reaktion der beiden Protagonisten dargestellt, durch die der inhaltliche Gegensatz des Erbleichens des Knaben durch den Schlag des Diskus und des Erbleichens des Apoll vor Schrecken als parallele und somit harmonisch wirkende Handlungen inszeniert werden. Auch die lange, von Apoll (und im Mythos von Adonis die von Venus gleichermaßen) pathetisch hervorgebrachte Totenklage stellt das intime, harmonische Verhältnis der beiden Götter zu den scheidenden Jünglingen in den Vordergrund. Die Verwandlung des sterbenden Knaben Hyacinthus selbst in eine Blume entbehrt jeglicher Brutalität und Blutrünstigkeit: ecce cruor, qui fusus humo signaverat herbas, / desinit esse cruor, Tyrioque nitentior ostro / flos oritur (met. 10,210-212). Auch wenn hier erstmals von Blut die Rede ist (ecce cruor, 210), das allerdings auch nur mit einer rückblickenden Plusquamperfekt-Konstruktion als Resultat der Verletzung in einem Nebensatz genannt wird, wird es im darauffolgenden Vers fast krampfhaft unblutig: desinit esse cruor (211).⁵⁸⁴ Der eigentlich gewaltvolle Akt wird also gleich durch etwas substituiert, das noch in demselben Vers als Tyrioque nitentior ostro (211) und somit ästhetisches Pendant beschrieben wird: eine

⁵⁸³ Zur verharmlosenden Darstellung Salzman-Mitchell (2005a), 31: "Likewise, the loves of Apollo with boys are never envisioned as rapes but rather scenes of mutual love and camaraderie."

⁵⁸⁴ Man könnte sogar so weit gehen zu konstatieren, dass bei Hyacinthus und Adonis Blut als Symbol für die etwaige geraubte Jungfräulichkeit steht, die Verwandlung des Narziss, der sich keiner Liebe hingibt, unblutig bleibt. Vgl. Salzman-Mitchell (2005a) zu Hyacinthus, 96: "The language used in the description of this accident recalls rape, with its emphasis on *vulnus* (Met. 10.187-93)."

Blume, deren purpurrote Färbung mittels des nächsten anschließenden Vergleiches sogleich an die Blumenmetaphorik rückgekoppelt wird und den 'blutigen' Akt mit lieblichen Bildern überlagert: *quam lilia, si non / purpureus color his, argenteus esset in illis* (212f.). Viel ausführlicher als die Schilderung, wie die Blume aus dem Blut entsteht, ist die Bemühung des Erzählers, den visuellen Eindruck, der sich bietet, gleich zu spezifizieren und die ähnliche Form, jedoch den Farbunterschied zu Lilien deutlich zu machen, wobei der *argenteus flos* deutlich hinter dem neuartigen *purpureus flos* zurücktreten muss, wie auch die exponierte Stellung des *purpureus* zu Versanfang verdeutlicht.

Zu dem Zusammenspiel von ästhetisierenden, unblutigen Bildern – die insofern überraschen, als in Ov. fast. 5,223-228 deutlich gemacht wird, dass die Jünglinge aus ihrem eigenen Blut entstehen – und der Stilisierung der Knaben zu elegischen weiblichen Schönheiten tritt noch ein weiteres Prinzip, um die Jünglinge zu regelrechten ,flower boys' zu machen: In allen drei Erzählungen scheint der Erzähler darum bemüht zu sein, die Jünglinge dezidiert unmännlich darzustellen. Zwar wird im Falle von Adonis die virtus benannt, die ihn davon abhalte, Venus' Rat, keine gefährlichen Tiere zu jagen, zu befolgen, jedoch ist diese vermeintliche virtus in der Todesszene des Adonis nicht im Geringsten greifbar: 585 Statt zu versuchen, den stark, geradezu , wie ein Schwein', blutenden Eber – die Jagdspieße sind venabula (...) sanguine tincta (713f.), von Blut durchtränkt – durch einen Todesschuss zu erledigen, scheint Adonis den trux aper, auf den er auch nur zufällig (forte) trifft und daher nicht bewusst oder absichtlich die Konfrontation mit diesem gesucht zu haben scheint, ⁵⁸⁶ erst im letzten Moment als einen solchen zu erkennen. Dies zeigt sich vor allem darin, dass der trux aper als Subjekt des Satzes syntaktisch erst sehr spät, nämlich erst zwei Verse später kommt: protinus excussit pando venabula rostro / sanguine tincta suo trepidumque et tuta petentem / trux aper insequitur (713-5). Auch tritt Adonis als trepidus et tuta petens (vgl. 714) nicht gerade als der heroische Mann auf, als der er ausgewiesen worden ist. So ist es sicher kein Zufall, dass der Eber Adonis seine

⁵⁸⁵ Im Gegensatz zu Theocr. Idyll 1,109-110, wo es heißt, dass Adonis schon zur Liebe bereit sei, Schafe weide, Hasen und sämtliche Arten des Wildes jage. Salzman-Mitchell (2005a), 202: "Adonis dies trying to fight a huge boar, for he is not ready for manhood. Venus preserves Adonis' memory forever as a flower, the anemone, and perhaps with this image she also keeps him eternally a boy." Anders Davis (1983), 103: "On growing up into a man (*vir*) (523), he will become an intensely committed *venator* whose *virtus* is exercised in defiance of Cupid's mother, Venus."

⁵⁸⁶ Anders Mathieu-Castellani (2012), 71.

Hauer ausgerechnet *sub inguine* (715)⁵⁸⁷ stößt und ihn dadurch vollkommen entmannt.⁵⁸⁸ Auch als Venus ihrem Geliebten von Atalanta und Hippomenes erzählt, zieht sie Parallelen zwischen der geschilderten Situation und der Beziehung zwischen ihr und Adonis, die diesen zumindest auf der Vergleichsebene, in der Adonis in seiner Schönheit einer Frau angeglichen wird, feminisieren: vgl. met. 10,578-80: *ut faciem et posito velamine vidit, / quale meum, vel quale tuum, si femina fias, / obstipuit.*⁵⁸⁹

Eine ähnliche Feminisierung lässt sich für Hyacinthus beobachten: Als aus dem verstorbenen Hyacinthus eine Blume entsteht, wird diese als noch roter als tyrischer Purpur beschrieben: *Tyrioque nitentior ostro / flos oritur formamque capit*. (met. 10,211-12). Tyros als Herkunftsort des Purpurs, ein Begriff, der sich bei Ovid und in der liebeselegischen Tradition zumeist im Hinblick auf das Brautbett, ⁵⁹⁰ die Kleidung oder das Antlitz einer *puella* findet, evoziert, gemeinsam mit dem Attraktionsbegriff *forma*, weibliche Attribute.

Auch der junge Narziss wird im Augenblick seines Todes als erotische *puella* dargestellt, womit ein ästhetischer Sterbevorgang einhergeht (met. 3,480-493):

nudaque marmoreis percussit pectora palmis.

pectora traxerunt roseum percussa ruborem,
non aliter quam poma solent, quae candida parte,
parte rubent, aut ut variis solet uva racemis
ducere purpureum nondum matura colorem. 485
quae simul adspexit liquefacta rursus in unda,
non tulit ulterius, sed ut intabescere flavae
igne levi cerae matutinaeque pruinae
sole tepente solent, sic attenuatus amore
liquitur et tecto paulatim carpitur igni; 490

⁵⁸⁷ Zu sexuellen Untertönen in der Verwandlung des Adonis Segal (1969) und von Glinski (2012), 41-44, insb. 43f.: "At the moment of metamorphosis, however the mingling of human blood and perfumed nectar has deliberate sexual overtones. Adonis' blood comes from his groin (*sub inguine*, 715). It swells up at the touch of Venus' sensually perfumed nectar (*sic fata cruorem / nectare odorato sparsit; qui tactus ab illo / intumuit*, 731-3). Instead of human and divine sex, Venus' creation of the flower sublimates her desire through a harmless addition to the vegetable kingdom (...)". Ähnlich bereits Davis (1983), 110.

⁵⁸⁸ Erst im Moment des Todes / der Verwandlung wird der Rollentausch wieder rückgängig gemacht: Venus zeigt typisch weibliches Trauerverhalten (Haare raufen etc.) und in der Verwandlung ist es Adonis' Blut, das anschwillt. ⁵⁸⁹ Auch Venus' Abschiedsrede macht bewusst, dass es für sie ein Leichtes wäre, wenn es Persephone erlaubt gewesen sei, *femineos artus* (729) in Minze zu verwandeln, ihren *Cinyreius heros* (730) Adonis in eine Blume zu verwandeln.

⁵⁹⁰ Catull 64,47-49: pulvinar vero divae geniale locatur / sedibus in mediis, Indo quod dente politum / tincta tegit roseo conchyli purpura fuco. // Ov. Am. 1,14,20 purpureo toro. Vgl. ThLL s.v. purpureus.

et neque iam color est mixto candore rubori, nec vigor et vires et quae modo visa placebant, nec corpus remanet, quondam quod amaverat Echo.

Der Begriff deducere hat nicht primär die gewaltvolle Bedeutung, die ihr in Übersetzungen im Sinne von 'zerreißen' beigemessen wird, ⁵⁹¹ sondern schildert viel eher eine erotische Handlung, indem weniger das Zerreißen als das Gewand vom Saum Herabstreifen und damit das Ausziehen impliziert wird. ⁵⁹² Wieder begegnen die Attribute weiblicher Schönheit und die Farben Rot und Weiß. Allerdings wird in diesem Moment greifbar, wie sehr auch der Erzähler der Schönheit des Narziss, den er zuvor aus kritischer Distanz beurteilt hatte, ⁵⁹³ erliegt, denn es wirkt, als könne er sich nun dem Reiz und der Schönheit des Narziss nicht mehr entziehen: Er beschreibt die Hände als tatsächlich marmorne Hände, *marmoreis palmis* (met. 3,481), ⁵⁹⁴ und spricht von einer rosenfarbigen Röte (482: *roseum ruborem*), die sich auf Narziss' nackter Brust ausbreite (481: *nuda pectora*), ohne eine distanzierte Haltung zu der Schönheitsbeschreibung einzunehmen. Die aus der Liebeselegie bekannte Farbsymbolik transportiert laut von Glinski "the erotic entanglement of the narrator himself, falling under the spell of Narcissus' beauty". ⁵⁹⁵ Auch der Versus aureus (met. 3,481 *nudaque marmoreis percussit pectora palmis*) ästhetisiert den gewaltvollen Akt auf struktureller Ebene und erzeugt durch die chiastische Anordnung der syntakisch zusammengehörigen Wörter eine harmonisch wirkende Verbindung. ⁵⁹⁶

In ästhetisierenden und idyllischen Naturbildern schildert der Erzähler den eigentlich gewaltvollen Akt, in dem sich der Jüngling durch Schläge Schmerzen zufügt: Seine Haut röte sich wie reifende Äpfel oder Trauben. Pavlock bringt die Apfel-und-Trauben-Vergleiche unter Berufung auf ein sapphisches Fragment, Catulls carm. 65 und Horazens Ode 2,5 mit dem Aspekt der "desirability" in Verbindung.⁵⁹⁷ Auch von Glinski betont die in den Vergleichsgegenständen zum Ausdruck kommende Plastizität des durch die Vergleiche erotisierten, greifbaren Narziss,⁵⁹⁸ der sich regelrecht zum lebendigen Kunstwerk entwickle und

⁵⁹¹ Vgl. von Albrecht (Ü 2015), 161: "Und trauernd zerriß er das Gewand"; Melville (Ü 2008), 65: "Then in his grief he tore his robe".

⁵⁹² OLD I 496 s.v. *deducere* 2 To draw, pull, carry etc. away or off, remove, mit diesem Beispiel (Ov. met. 3,480). ⁵⁹³ Vgl. Horstmann (2014), 282, der von einer Impulsivität des Erzählers und beschreibt den Tonfall des Erzählers als "einerseits mitfühlend, andererseits aber vor allem vorwurfsvoll und belehrend" spricht.

⁵⁹⁴ Den Übergang von Vergleich zu tatsächlichen *marmoreis palmis* und die Subjektivität des Erzählers beschreibt von Glinski (2012), 124; zuvor bereits Salzman-Mitchell (2005a), 94f.

⁵⁹⁵ Von Glinski (2012), 124.

⁵⁹⁶ Von Glinski (2012), 117-8, weist auf "perfectly calibrated symmetry of line 481" hin.

⁵⁹⁷ Pavlock (2009), 32f. Salzman-Mitchell (2005a), 95, liest den Vergleich des sich rötenden Apfels als Mittel "to indicate the proximity of sexual maturity." Dazu mehr im separaten Narziss-Kapitel.

⁵⁹⁸ Von Glinski (2012), 125.

der Granatapfelvergleich⁶⁰⁰ der aus Adonis entstandenen Blume (736f.: *qualem*, *quae lento celant sub cortice granum*, / *punica ferre solent*), einen Prozess von Fruchtbarkeit dar und verweiblichen die Protagonisten so ein weiteres Mal. Im Fall von Narziss scheint der Erzähler sogar regelrecht um Worte zu ringen, denn direkt nach diesem Gleichnis folgt schon ein weiterer Vergleich, um mit zarten Naturbildern einen ästhetischen Prozess des Dahinschmelzens zu illustrieren:⁶⁰¹ Narziss schmelze wie Wachs und morgendlicher Reif an der zarten Sonne.⁶⁰² Die Schilderung des Körperverlustes als sukzessiver, schleichender Akt nivelliert dabei jegliche Form von Schmerz und Gewalt.⁶⁰³

Dass sich der Tod des Narziss nach ästhetischen Prinzipien ereignet, zeigt insbesondere auch der Kontrast zu Echo, deren Liebe zu Narziss im letzten Vers der Schilderung anklingt (met. 3,493: *nec corpus remanet, quondam quod amaverat Echo*) und die in der gesamten Erzählung ohnehin als Spiegelfigur bzw. gegensätzlich zu Narziss konzipierte Figur fungiert. Denn obwohl beide das gleiche Schicksal oder zumindest ein ähnlicher Tod ereilt – beide verzehren sich vor Liebe zu Narziss – ist der bei Narziss in so ästhetischen Bildern geschilderte Tod bei Echo geradezu schroff und unerotisch. Echo ist *spreta* (393) und verbirgt sich – im krassen Gegensatz zu elegischen Liebeskonstellationen – *solis* (...) *in antris* (394). Während Narziss ansehnlich dahinschmilzt, ist der körperauflösende Prozess bei Echo eher abstoßend: *extenuant vigiles corpus miserabile curae / adducitque cutem macies et in aera sucus / corporis omnis abit; vox tantum atque ossa supersunt* (met. 3,396-8). Ständig präsente Sorgen zernagen den bereits als erbärmlich beschriebenen Körper, sie schrumpft durch *macies* aus Liebeskummer

⁵⁹⁹ Von Glinski (2012), 124.

⁶⁰⁰ Giesecke (2014), 40f. Vgl. von Glinski (2012), 41: "the flower's red color recalls both Adonis' blood and the kernels of the symbolic fruit of eros and death, the pomegranate."

⁶⁰¹ Von Glinski (2012), 126, spricht von einer "density of similes here, progressing almost without interruption from one set of images to the next." Damit korrespndiert auch ihre zuvor für den Tod des Hyacinthus gemachte Beobachtung des "gradually homing in on the most appropriate image in the first simile" (von Glinski (2012), 29). ⁶⁰² Vgl. Verg. Ecl. 8,80f.: *Limus ut hic durescit et haec ut cera liquescit / uno eodemque igni – sic nostro Daphnis amore.* Zu den Gleichnissen von Glinski, 127-129, die in den Gleichnissen Narziss' zunehmenden Verlust seiner eigenen Substanz erkennt.

⁶⁰³ Einen ähnlichen "Liebestod' stirbt die einzig "weibliche' Blumenverwandlung Clytie, die sich in Liebe zu Sol verzehrt, nachdem dieser Leucothoe der Clytie vorgezogen hatte, und in eine veilchenähnliche Blume verwandelt wird, vgl. Met. 4, 168-270, insb. 266-270: membra ferunt haesisse solo, partemque coloris / luridus exsangues pallor convertit in herbas; / est in parte rubor, violaeque simillimus ora / flos tegit. illa suum, quamvis radice tenetur, / vertitur ad Solem mutataque servat amorem. Weitere motivische Zusammenhänge, die auch die anderen Jünglinge betreffen, benennt Tutter (2014), 655.

⁶⁰⁴ Barkan (1986), 48.

⁶⁰⁵ Auch das Gleichnis, das schildert, wie sich Echo in Narziss verliebt, ist eher prosaischer Natur (370-74): ergo ubi Narcissum per devia rura vagantem / vidit et incaluit, sequitur vestigia furtim, / quoque magis sequitur, flamma propiore calescit, / non aliter quam cum summis circumlita taedis / admotas rapiunt vivacia sulphura flammas. Zu ähnlichen Schilderungen vgl. etwa XV 350 bitumineae rapiunt incendia vires oder Verg. Aen. 1,176 rapuitque in fomite flammam – obwohl man also bei einer Flamme wirklich erotische Begrifflichkeiten aufmachen könnte, wird es hier auf einen rein mechanischen und unerotischen Kontext heruntergebrochen.

dahin und jeglicher "Saft' des Körpers schwindet, bis nur noch die Stimme und Knochen zurückbleiben. Die Körperlosigkeit der Echo, die jedoch durch eine stark die Körperlichkeit betonende Beschreibung herbeigeführt wird, steht so im starken Kontrast zu der Plastizität des Narziss, die durch zahlreiche Vergleiche evoziert wurde.

DIE "FLOWER BOYS" ALS OBJEKTE DER BEGIERDE

Zur Darstellung der drei Jünglinge als Objekte der Begierde trägt besonders die Erzählinstanz der drei Episoden bei. Die oben erwähnte Erzählhaltung, in der sich der anfänglich tadelnd kritisierende Erzähler zu einer Anteilnahme an dem Schicksal des schönen Narziss hinreißen lässt, korrespondiert mit der spezifischen Erzählhaltung der anderen beiden Mythen von Hyacinthus und Adonis, in denen durch zahlreiche Apostrophierungen des jeweiligen Jünglings die Anteilnahme des Erzählers am erzählten Stoff unverkennbar ist. Die Häufung von Gleichnissen, die sich für Narziss beobachten ließ, repräsentiert so die Bemühung des Erzählers, den außergewöhnlichen visuellen Eindruck, den der Jüngling bietet, in Worte zu fassen – ein Unterfangen, das bei Narziss offensichtlich besonders schwer zu gelingen vermag. Auch im Falle von Hyacinthus versucht der Erzähler seinen Vergleich mit der neu entstandenen Blume gewissermaßen zu perfektionieren: flos oritur formamque capit quam lilia, si non / purpureus color his / argenteus esset in illis (met. 10,212-3) – Es entstehe eine lilienartige Blume, nur sei diese purpurfarben, jene silberfarben. Zwar ist intratextuell Orpheus der Erzähler der in met. 10,148-154 angekündigten Erzählungen, in denen von Göttern geliebte pueri und lustvolle puellae (met. 10,152-54: puerosque (...) / dilectos superis, inconcessisque puellas / ignibus attonitas meruisse libidine poenam), so auch Hyacinthus und Adonis, behandelt werden. 606 Jedoch wurde in der narratologisch, teilweise poetologisch orientierten Forschung 607 mehrfach darauf hingewiesen, dass die erzählende Figur in der Orpheus-Rede stark an den Primärerzähler heranrückt und teilweise nicht von ihm zu unterscheiden ist, sodass die Sicht des Primärerzählers greifbar zu werden scheint. 608 Auch die Narziss-Episode wird vom Primärerzähler berichtet. 609

⁶⁰⁶ Orpheus' Schicksal des Verlustes von Eurydice und seiner anschließenden Zuwendung zur Knabenliebe lässt sich in seinem Gesang als Leitthema fassen, vgl. Hardie (2002), 66.

⁶⁰⁷ Vgl. zur impliziten Auseinandersetzung Ovids mit Vergil Knox (1986), 49-51; Henneböhl (2005) vermutet im Orpheus-Gesang in einer fiktiv-poetologischen Konstruktion die Stiftung von Epigramm und (Liebes-)Elegie. Zur poetologischen Relevanz des Hyacinthus-Mythos, auch in Bezug auf Apoll und Daphne: Hardie (2002), 63-65.

⁶⁰⁸ Anders Hardie (2002), 66f.: "We have just seen another example in book 10, in the doublets of the stories of two dying boyfriends of Apollo, Cyparissus (narrated by the main narrator) and Hyacinthus (narrated by Orpheus). The change of narrator makes its own point about the relationship between Ovid's and Orpheus' songs, as we have seen, but this hardly diverts attention from the sameyness of these two narratives, for both of which we are the ultimate audience."

⁶⁰⁹ Horstmann (2014), 279-282.

Dabei fällt auf, dass der Erzähler einerseits immer die Sicht des Liebenden auf das Liebesobjekt darstellt, wie zum Beispiel die der Echo, die von der Schönheit des Narziss vollkommen in den Bann gezogen wird, das heißt zutiefst verliebte Beobachter in den Erzählungen auftreten lässt, um die Schönheit erfahrbar zu machen. In narratologischer Terminologie wäre dieses Verfahren als *showing* zu bezeichnen: Die Erzählung spricht für sich selbst.

Andererseits lässt sich auch ein passagenweise sehr präsenter Erzähler erkennen, der durch zahlreiche Apostrophen eine Beziehung zu dem von ihm beschriebenen Charakter aufbaut und durch die vielen Vergleiche das Erzählte zu plausibilisieren versucht. Für den Hyacinthus-Mythos beobachtet Schmitzer durch die Anreden *ex persona poetae* eine subjektive Färbung. 610 Auch Horstmann weist auf die enorme Präsenz der Vermittlerinstanz in der Episode von Narziss und Echo hin. 611 Diese stellenweise stark ausgeprägte Kommentierung durch den Erzähler, das *telling*, bewirkt, dass der Erzähler ebenfalls an Gestalt gewinnt. So gelingt es mittels narratologischer Technik, die Jünglinge gleich aus einer doppelten Fokalisierung als schön und begehrenswert auszuweisen, indem einerseits der Reiz dieser durch die Augen des oder der homodiegetischen Figur des Geliebten geschildert wird und andererseits Einblicke in die Beurteilung des Erzählers, der zudem nah an den Primärerzähler heranrückt und demnach an vermittelnder Distanz verliert, gegeben werden. Sowohl auf homodiegetischer als auch auf heterodiegetischer Ebene deckt sich also die Wahrnehmung der jungen Figuren als schön und liebenswert, sodass Schönheit und Liebreiz als wesentliche Charakteristika exponiert werden. 612

Doch so plastisch die Bilder bei der Beschreibung der drei Jünglinge einerseits auch sind und die Figuren als elegische *puellae* zum Leben erwecken, so der Wirklichkeit entrückt und geradezu unrealistisch sind die Jünglinge andererseits. Unmittelbar nach der Geburt des Adonis wird der Säugling folgendermaßen vorgestellt: *laudaret faciem Livor quoque*; *qualia namque* / *corpora nudorum tabula pinguntur Amorum*, / *talis erat, sed, ne faciat discrimina cultus*, / *aut huic adde leves, aut illis deme pharetras* (515-518). Adonis wird mit Amoretten verglichen und somit als plastisches Kunstwerk ausgewiesen – er sei so 'bildhübsch' wie gemalt. Wieder bemüht sich der in seine Bildsprache fast metaleptisch eingreifende Erzähler im zweiten Teil noch um eine Perfektionierung des Vergleiches (vgl. 518): Adonis müsse Pfeile bekommen oder Amor seine weggenommen, um eine noch größere Ähnlichkeit der beiden zu

⁶¹⁰ Schmitzer (1990), 125.

⁶¹¹ Horstmann (2014), 282: "Ovid personalisiert hier seine Vermittlerinstanz und lässt sie neben ihrer eigentlichen Rolle als Berichterstatter in diejenige eines subjektiven, kritischen und impulsiven Beobachters schlüpfen, der ungeduldig und fassungslos über Narcissus' naive Einfalt ist."

⁶¹² Zur Schönheit als Kennzeichen des Adonis, vgl. z. B. Verg., ecl. 10,18: *et formosus ovis ad flumina pavit Adonis*.

gewährleisten. 613 Knox weist auf die neoterische Art des Vergleiches hin, der seine Inspiration von einem hellenistischen Epigramm des Asclepiades von Samos, in dem ein schöner Junge mit Eros verglichen wird (Asclep. 21), ziehe: 614 ἐι πτερά σοι προσέκειτο καὶ ἐν χερὶ τόξα καὶ ἰοί, / οὐ ἄν ερως ἐγράφη Κύπριδος ἀλλὰ σὸ παῖς. Gegenüber der Vorlage fällt nicht nur auf, dass der Vergleich bei Ovid quantitativ ausgeweitet ist, sondern auch, dass er in den *Metamorphosen* dadurch objektiviert scheint, dass der Sprecher nicht wie in der Vorlage jemanden in Du-Form anspricht, dem er offensichtlich schmeicheln möchte, sondern gegenüber dem Leser als Erläuterung für die Schönheit des Kindes angeführt wird. Zudem ist nicht nur von Flügeln, Pfeil und Bogen die Rede, die dem Jüngling hinzugefügt werden müssen, um dem Liebesgott ebenbürtig zu sein, sondern der Charakter des Adonis als Kunstwerk wird dahingehend gesteigert, dass er nicht mit Eros/Amor selbst, sondern mit einem gemalten, künstlerisch perfekt ausgearbeiteten Bild desselben verglichen wird. 615

Und auch Narziss gleicht in dem Moment, als er sich (und mit ihm der Leser⁶¹⁶) das erste Mal in der Quelle sieht, einem "Standbild aus parischem Marmor": *Adstupet ipse sibi vultuque immotus eodem / haeret, ut e Pario formatum marmore signum* (met. 3,418f.). Narziss wird als regungslos an seinem Spiegelbild festhängender Jüngling beschrieben. Wieder erfolgt ein Vergleich aus dem Bereich der plastischen Kunst, der den Jüngling als Kunstobjekt zeigt.⁶¹⁷ Der Vergleich bezieht wörtliche Anleihen aus einem *Amores*-Gedicht, in dem jedoch die *puella* durch einen Schlag des *amator* fassungslos ist: *adstitit illa amens albo et sine sanguine vultu, / caeduntur Pariis qualia saxa iugis* (Am. 1,7,5f.).⁶¹⁸ Narziss entwickelt sich durch diese Reminiszenz wieder indirekt zur elegischen *puella*, deren Liebreiz unverkennbar ist.

Doch impliziert die Stilisierung der Jünglinge zum Kunstwerk nicht nur eine Unnahbarkeit als Objekt der Begierde, sondern auch eine permanente Statik: So greifbar sie auch als elegische *puellae* werden, so unerreichbar sind sie doch für ihren liebenden Part. Fondermann spricht im Zusammenhang mit Narziss von "Künstlichkeitssignale[n]",⁶¹⁹ die dadurch verstärkt werden, dass die von Narziss wahrgenommenen *eburnea colla* (met. 3,422) nicht nur auf die farbliche

⁶¹³ Spahlinger (1996), 280, kurz dazu: "Allein äußerliche Attribute sind es, die den Knaben und seine Schönheit – facies ist hier das Schlüsselwort – von dem Gemälden [sic] unterscheiden."

⁶¹⁴ Knox (1986), 58. Zu dem Vergleich auch Dover (1978), 77. Zur Deutung des Epigramms des Asklepiades vgl. Sens (2011), 139-142.

⁶¹⁵ Übrigens wird Adonis bereits in dem Vergleich seiner Jagdfähigkeit beraubt.

⁶¹⁶ Vgl. Salzman-Mitchell (2005a), 93, und von Glinski (2012), 117.

⁶¹⁷ Vgl. Pavlock (2009), 18f. Pavlock wertet dies als Ausdruck von Selbstverliebtheit des Dichters, die sich auch in Anlehnungen der Erzählfigur an den *praeceptor* aus der *Ars Amatoria* manifestiere.

⁶¹⁸ Siehe auch Pavlock (2009), 17. Pavlock führt für parischen Marmor als "symbol of sublime beauty" Horaz, carm. 1,19 (*splendentis Pario marmore purius*) als Vergleichsstelle an.

⁶¹⁹ Fondermann (2008), 180. Salzman-Mitchell (2005a), 70-2, beschreibt ähnliche künstliche Schönheitsattribute für Frauen im Hinblick auf Pygmalions Statue und die Lucretia-Schilderung in Fast. 2,763-5, und später (Salzmann-Mitchell (2005a)), 84-89, im Hinblick auf Atalanta und auch den Jüngling Hippomenes.

Qualität seiner Halspartie hinweise, sondern auch den Statuencharakter evoziere. 620 So deutet er auch den Vergleich seiner Haare mit denen des Bacchus und des Apolls nicht im Sinne der Assoziation mit liebeselegischen Attributen der Corinna, sondern als Methode, "vor allem Skulpturendarstellungen der beiden Gottheiten aus dem Bildgedächtnis des Rezipienten zusätzlich assoziativ auf zu rufen". 621 Ähnliche Statuenmetaphorik ist nicht nur im Mythos von Pygmalion und der tatsächlich von ihm geschaffenen Statue zu verzeichnen, sondern scheint auch charakteristisch für besonders ansehnliche Jünglinge zu sein, wie z. B. Hermaphroditus, der aus Salmacis' Augen fokalisiert wird und sowohl mit einem elfenbeinernen Standbild verglichen als auch mit einer Blume assoziiert wird: desilit in latices alternaque bracchia ducens / in liquidis translucet aquis, ut eburnea siquis / signa tegat claro vel candida lilia vitro (met. 4,353-55). 622 Diese Mischung von Artefakt und Natürlichkeit, von Unnahbarkeit und Plastizität zugleich macht den Reiz der Jugendlichen aus. Von Glinski beschreibt den Akt, Narziss zu betrachten, als "aesthetic experience – Narcissus is not so much human as a work of art produced by nature."623 Der Charakter eines Kunstwerkes ist es, der darauf schließen lässt, dass diese Jünglinge für eine dauerhafte Liebesbeziehung nicht zur Verfügung stehen, da sie sich als künstliche Existenzen jeglicher Realität entziehen.

Diese Entrücktheit aus irdischen Sphären manifestiert sich auch darin, dass, zumindest im Fall von Hyacinthus und Adonis, keine einzige Handlung aus der Sicht der Jünglinge geschildert wird und diese dementsprechend nie durch eine Introspektive verstehbar gemacht werden. Alle drei Geliebten, Hyacinthus, Adonis und das Spiegelbild des Narziss haben – abgesehen von einem indirekt formulierten *quae causa* (met. 10,552) des Adonis – keinen Redeanteil und verharren in ihrer Plastizität sprachlos und unmündig als Kunstwerk jugendlicher Schönheit. Von Glinski geht sogar so weit, von einem kompletten Identitätsverlust des Hyacinthus zu sprechen (durch die Nichtnennung seines Namens, den Gesichtsverlust durch den in dieses treffenden Diskus und dadurch, dass er sich eine Blume mit Ajax teilt) und die Blume selbst als Projektionsfläche für Apolls Klage zu deuten. 624 Wir erfahren, außer bei der Spiegelsituation des Narziss, nichts darüber, ob die Liebe von Apoll zu Hyacinthus und Venus zu Adonis

⁶²⁰ Fondermann (2008), 180.

⁶²¹ Fondermann (2008), 180f. Zu den Parallelen zwischen Narziss und Atalanta sowie der von Pygmalion geschaffenen Statue vgl. Salzman-Mitchell (2005a), 94.

⁶²² Zu Salmacis und Hermaphroditus vgl. Kapitel 4.3.1.

⁶²³ Von Glinski (2012), 120. Weiteres zur Fokalisierung und den Motiven der Spiegelung sowie einer mittels Gleichnissen transportierten Botschaft / Entwicklungslinie vgl. von Glinski (2012), 116-130.

⁶²⁴ Von Glinski (2012), 31: "Hyacinthus' identity can thus be seen to be compromised on a variety of levels: in the denial of true reification through the simile, the obliteration of his face and name, and the dissociation of his body as exclusive signifier in becoming the passive surface for Apollo's inscription."

erwidert wird – es handelt sich um der Welt entrückte, unnahbare Jünglinge, die ähnlich unerreichbar sind wie die *puella* in der Elegie oder eine Statue. Nicht die Persönlichkeit des Jünglings ist von Belang, sondern einzig und allein der Blick - der ,gaze', wie Salzman-Mitchell in ihrer Studie untersucht⁶²⁵ –, der auf diese gerichtet ist.

Schöne Jünglinge sterben auch schöner. Der mit der Verwandlung bzw. Blumengenese verbundene Ästhetisierungsprozess fungiert als Mittel, um die körperliche Attraktion in den Reiz der Blume zu transformieren.

Zusammenfassend wurde gezeigt, auf welchen Ebenen die drei besprochenen Blumenverwandlungen den Topos des flos aetatis konzeptionell abbilden und phänotypische Konstituenten von Jugend transportieren, indem zunächst die Motive Blumen, Frühjahr und junges Lebensalter miteinander verknüpft werden. Die motivische Verwendung der Blume bietet die Möglichkeit, den Topos der "Jugendblüte" zu revitalisieren und gewissermaßen die Jugend der Akteure in der Blume zu konservieren, indem zunächst anthropomorphisierende Elemente in den Erzählungen die Nähe zwischen dem Jüngling und der Blume evozieren. Zudem werden die Jünglinge nicht nur erotisiert, sondern auch verweiblicht. Die Verbindung zum weiblichen Geschlecht erfolgt durch eine den Jünglingen zugeschriebene Farbsymbolik, die in der lateinischen Dichtung nicht nur der Beschreibung von Blumen, sondern insbesondere der der Schönheit elegischer puellae eigen ist.

Auch das Handlungsumfeld wird erotisch aufgeladen. 626 Der Schwerpunkt in den Erzählungen liegt auf der Schilderung einer Liebesbeziehung, die im elegischen System nicht nur eine Umkehrung der Jagdmotivik hervorruft, sondern die geliebten Jünglinge auf der Darstellungsebene geradezu 'entmannt'. Dabei verhalten sich die Charaktere in ihrer Beziehung mit dem Liebenden nicht oder nur sehr wenig. Die Konstitution der Jünglinge als elegische puellae und Stilisierung dieser zu statischen Schönheitsobjekten, denen der intradiegetische Werbende und der Erzähler gleichermaßen verfallen, stellt die mädchenhafte Schönheit der Jungen in den Vordergrund. Androgynie erweist sich in diesem Kontext als Schönheitsideal und wesentliches Merkmal der noch nicht ausgewachsenen Jünglinge. Die Blumen als Attribut von Weiblichkeit zeichnen die Jünglinge so in der Bildsprache als schöne Mädchen und auf der Handlungsebene als noch nicht geschlechtsreife Jünglinge. Der Reiz der Blume symbolisiert demnach das Verlangen, das den Jünglingen in den Erzählungen aufgrund ihrer mädchenhaften

⁶²⁵ Vgl. Salzman-Mitchell (2005a), 1, dies.,56-69, insbesondere zu Narziss. Zu den Implikationen des Sehens und Gesehenwerdens auch Fondermann (2008), 121-156.

⁶²⁶ Ganz deutlich wird das auch bei Cyparissus, vgl. met. 10,126: Aestus erat als Zitat von Ov. am. 1,5,1.

Schönheit entgegengebracht wird. Die ihnen als Jünglinge entgegengebrachten Blicke werden gewissermaßen eingefangen.⁶²⁷

Die Verwandlung in eine Blume konserviert die Jugend von Narziss, Hermaphroditus und Adonis und stellt die *mors immatura* dar. Die Blumen haben zwar immer nur eine kurze Lebensdauer, wie auch die Jünglinge in den besprochenen Episoden, aber sie kehren im jährlichen Turnus wieder. Schönheit als abstraktes Gut ist vergänglich, 628 kann aber in Form einer Blume unvergängliche Wirkung entfalten, wie auch der Sprecher zu Anfang des Hyacinthus-Mythos programmatisch voranstellt: *aeternus tamen es* (met. 10,164). Wie die Jünglinge durch ihre außergewöhnliche äußere Erscheinung die Augen des intradiegetischen 629 und extradiegetischen Betrachters fesseln, so ist diese sensualistische, auf Sinneserfahrungen abhebende Ebene des reizenden Anblicks nach der Metamorphose sogar noch um die olfaktorische Wirkung der Blume erweitert.

In allen drei Erzählungen ist das junge Alter der Protagonisten konzeptionell wesentliche Grundvoraussetzung für die sich teilweise natürlich zu ereignen scheinende Verwandlung in eine Blume. So ist es auch sicher kein Zufall, dass Plinius später in seiner *Naturalis Historia* auf die medizinische Verwendung der Hyacinthus-Blume hinweist, die die Geschlechtsreife zurückzuhalten und somit den Beginn der Pubertät⁶³⁰ zu verzögern vermöge (Plin. n.h. 21,170): mangonicis venaliciis pulchre nota, quae e vino dulci inlita pubertatem coercet et non patitur erumpere.

⁶²⁷ Salzman-Mitchell (2005a), 95: "But the final transformation actually involves and preserves the fixation typical of erotic viewing. The new flower not only implies the fixation to earth of Narcissus's own body, but also, as a complex metaphor, preserves the fixed gaze of the viewer with the inclination of the flower toward the ground." So auch Schmitz (2014), 417: "Wenn Hyakinthos stirbt, bleibt gleichsam seine jugendliche Kraft in der Blume erhalten."

⁶²⁸ Ov. fast. 5,353f.: *et monet aetatis specie, dum floreat, uti; / contemni spinam , cum cecidere rosam.* Hardie (2002), 69, zur Vergänglichkeit der Anemone als Erinnerung des Schicksals des früh gestorbenen Adonis. Vgl. auch Henneböhl (2005), 11.

⁶²⁹ Prof. Dr. Dennis Pausch äußerte im Zuge des Ovid-Workshops 2018 den Gedanken, dass evtl. gerade das Baumpublikum sich interessiert an Blumenmetaphorik zeige. Vgl. außerdem Curley (2013), 136.

⁶³⁰ Sergent (1986), 89: "Thus the *hyacinthus* connotes the essence of puberty."

4.2.2 NARZISS

Die im dritten Buch der Metamorphosen (met. 3,338-510) befindliche, ausführliche Erzählung von dem Jüngling Narcissus, der sich in sein eigenes Spiegelbild verliebt, ist wohl eine der berühmtesten Erzählungen und laut Fränkel "eine[...] seiner besten"⁶³¹ aus Ovids Mythensammlung. Im Kapitel zu den 'Flower Boys' wurde die Geschichte bereits unter dem Gesichtspunkt der phänotypischen Erscheinungsform thematisiert: Wie die Jünglinge Hyacinthus und Adonis wird auch Narziss nach seinem Tod in eine Blume verwandelt. Während jenes Kapitel die jugendliche Schönheit und den visuellen Liebreiz als spezifisches Charakteristikum aller drei Jünglinge in den Blick genommen hat, stellt das folgende Kapitel das Verhalten des Narziss in den Vordergrund. Denn während die Figuren Hyacinthus und Adonis tatsächlich nicht als sprechende Akteure auftreten, lässt sich in der sehr viel längeren Narziss-Episode ein Eigenleben der Figur fassen, das in ihrer komplexen, psychologischen Konstitution nicht zuletzt Sigmund Freud die Basis für seine berühmte, psychoanalytisch klar konturierte Definition des "Narzissmus" geliefert hat. Darüber, dass dieses von der Moderne diagnostizierte Syndrom mit der antiken Figur des Narziss wenig gemein hat, ist man sich in der Forschung überwiegend einig. 632 Dennoch legt Freuds Beschäftigung mit dem Phänomen des "Narzissmus" als pervertierter Form einer kindlichen Entwicklungsphase die Frage nahe, wie kindlich der ovidische Narziss tatsächlich ist.

Im Folgenden sollen nicht die größtenteils stark schematisierten Aspekte des Mythos behandelt werden, insofern dieser durch die Psychoanalyse vereinnahmt worden ist, sondern vielmehr die Form, in der Ovid den Mythos erzählt und Schwerpunkte setzt, als Ausgangspunkt für die Analyse und Interpretation des Verhaltens des Knaben Narziss genommen und nachgewiesen werden, wie kindlich bzw. jugendlich Ovid die Figur konstruiert. Auch wenn Holzberg in dem nicht wenig polemischen Vorwort seiner Bibliographie zu Ovids *Metamorphosen* anmerkt, dass eine erneute Beschäftigung mit der in der Forschung bereits vielfach traktierten Gestalt des Narziss bestraft werden solle, 633 wagt das Kapitel eine *relecture* des ovidischen Mythos. Denn die Erzählung in Ovids *Metamorphosen* sei "die *eine* Fassung, die so facettenreich, so zeitlos und so raffiniert gestaltet ist, dass sie immer wieder neu gelesen werden konnte und dass immer

_

⁶³¹ Fränkel (1970), 90. Doch urteilt er weiter, 224 (Anm. 241): "Nach meiner Meinung enthält Ovids wunderbare Geschichte zwei kleinere Schwächen. Die Klagen des Jünglings sind zu lange ausgedehnt, und die Verse 504f. sind geschmacklos. Andererseits enthält sie mehr Feinheiten, als daß man alle erörtern könnte."

⁶³² Vgl. Vogt-Spira (2002), 27; de Riedmatten (2009), 56.

⁶³³ Holzberg (2016), 6-7, wobei er zu verkennen scheint, dass die meisten der von ihm angeführten in den vergangenen Jahren erschienenen Publikationen zu Narziss sich mit Rezeptionsformen des Mythos beschäftigen und daher keineswegs Gefahr laufen, rein redundant zu sein.

wieder neue Bilder von Narziss aus ihr entstehen konnten", so Gindhart.⁶³⁴ Es soll gezeigt werden, inwiefern sich in Ovids Mythos latente,⁶³⁵ bislang noch nicht ausreichend deutlich analysierte Indizien dafür finden lassen, dass der Rezipient zu verstehen hat, dass es sich bei dem von Ovid dargestellten Narziss noch um ein Kind handelt, das in seinen Handlungsweisen von seiner Umwelt missverstanden wird.

Als Narziss auf die Welt kommt, befragt seine Mutter Liriope den Seher Tiresias, ob ihrem Sohn ein hohes Alter zuteilwerden würde. Dieser weissagt: ,si se non noverit' (met. 3,348) – "Wenn er sich selbst nicht kennengelernt haben wird." Mit der proleptischen Andeutung des Schicksals (met. 3,349f: exitus illam / resque probat letique genus novitasque furoris) wird zu den Geschehnissen übergeleitet, die sich ereignen, als Narziss gerade sechzehn Jahre alt geworden ist: Er wird von vielen jungen Männern und Frauen gleichermaßen verehrt, aber weist alle aufgrund seiner dura superbia (354) ab. Auch die Nymphe Echo verliebt sich auf den ersten Blick in ihn, kann ihn aber nicht ansprechen, da sie (als Strafe von Juno) nur Gehörtes wiederzugeben vermag. Dementsprechend verläuft der erste 'Dialog' zwischen Narziss und Echo, der auf ein Zusammentreffen der beiden hinausläuft. Als Echo jedoch versucht, Narziss zu umarmen, verschmäht dieser sie mit den Worten ,ante (...) emoriar, quam sit tibi copia nostri' (391), woraufhin der Körper Echos vor Einsamkeit und Schmerz so aufgezehrt wird, dass sich ihre spärlichen Überreste in einen Stein verwandeln und nur noch ihre Stimme zurückbleibt. Dieses Verhalten des Narziss gegenüber Echo stellt kein Ausnahmeverhalten dar. Ein verschmähter Liebhaber bittet daher, dass Narziss auch eine derartig enttäuschende Liebeserfahrung erleben solle (405: ,sic amet ipse licet, sic non potiatur amato!'). An einer reinen, unberührten Quelle kommt es dann schließlich zur Begegnung zwischen Narziss und seinem Liebesobjekt: Während Narziss sich über das Wasser beugt, erblickt er einen Jüngling, in den er sich augenblicklich verliebt. Regungslos bestaunt er sein ansehnliches Gegenüber, ohne zu realisieren, dass es sich um sein Spiegelbild handelt. Auch jeglicher Versuch, körperlichen Kontakt aufzunehmen, scheitert. In einem langen Monolog (442-473) tut er seinen Liebesschmerz kund, bis er erkennt: Iste ego sum! (463). Doch die Erkenntnis bringt keine Heilung, im Gegenteil: Narziss kann nicht aufhören, sich zu lieben und verzehrt sich in Liebe zu sich selbst. Seine körperliche Gestalt schwindet und wird durch eine Blume substituiert. Auch in der Unterwelt betrachtet er noch sein Spiegelbild im stygischen Wasser.

⁶³⁴ Gindhart (2008), 25.

⁶³⁵ Dörrie (1967), 75: "Es wird langer, geduldiger Forschung bedürfen, bis den Dichtungen Ovids alle derartigen Feinheiten, die sie enthalten, abgelauscht sind.". Ähnlich auch Fränkel (1970), 224.

In der Forschung wird die Figur Narziss oft eines zu hohen Selbstbewusstseins und der Arroganz bezichtigt. Das Zurückweisen der Liebe, die ihm von vielen aus seinem Umfeld entgegengebracht wird, wird als Hochmut bewertet. Doch scheint die Darstellung bei Ovid differenzierter. Es wird untersucht, inwieweit die Züge eines tragischen Charakters, die in der Forschung bereits angeklungen sind, mit der Kindlichkeit eben jenes Protagonisten zusammenhängen, der von den auf ihn einstürzenden Erwartungen seiner Umwelt übermannt wird. Zudem wird analysiert, welche Eigenschaften Narziss zu einem unerwachsenen Charakter machen und inwieweit sich Strukturen kindlichen bzw. pubertären Verhaltens in der ovidischen Version fassen lassen. Neben terminologischen Feinheiten und dem Abgleich der ovidischen Schwerpunktsetzung mit literarischen Traditionen wird insbesondere eine detaillierte, vorwiegend narratologisch orientierte Analyse von Narziss' Verhalten im Mittelpunkt stehen.

In den literarischen Ausformungen des Mythos von Narziss, der sich in sein eigenes Spiegelbild verliebt, seien laut Bömer "die Schönheit und Jugend des Knaben, die Verachtung des Eros und (...) die Verwandlung in die Blume gleichen Namens" in der Überlieferung feste Bestandteile. Restandteile. Neben der sicherlich prominentesten Version des Narziss-Mythos bei Ovid bieten insbesondere zwei Texte eine detailliertere Version des Mythos, deren vergleichende Analyse hinsichtlich der ovidischen Eigenart der Mythengestaltung aussagekräftig ist: Konon, Diegeseis 24 und Pausanias' Beschreibung Griechenlands 9,31,7, wobei sich nicht endgültig nachweisen lässt, inwieweit Ovid die Version Konons gekannt haben kann. Manuwald geht davon aus, dass Ovid aufgrund der eklatanten Gemeinsamkeiten zwischen seiner Fassung des Mythos und der Konons jenen gekannt haben muss. Der Kommentator der Konon-Erzählungen Brown formuliert vorsichtiger, Konons Version "may be the earliest account", und schließt, dass aufgrund der unsicheren Datierung Konons "the question of priority (...) ultimately insoluble" sei, 40 tendiert aber ebenfalls dazu, Konons Version früher als die ovidische anzusetzen.

_

⁶³⁶ Brown (2002), 173, beschreibt Ovids Narziss, wie den Konons, als "haughty beauty", dessen Überheblichkeit andere in den Selbstmord treibe. Ähnlich Anderson (K 1997), 375: "Narcissus, however, is not sensible: he proves more selfish than those who desire his beauty."

⁶³⁷ Vogt-Spira (2002), 22; Dörrie (1967), 73.

⁶³⁸ Bömer (K 1969), 537.

⁶³⁹ Manuwald (1975), 352: "Schon ein mehr äußerlicher Vergleich zwischen Konon und Ovid zeigt eine Reihe von Übereinstimmungen, aus denen hervorgeht, daß die ovidische Narcissus-Erzählung nicht unabhängig von der für uns bei Konon faßbaren Geschichte entstanden sein kann."

⁶⁴⁰ Brown (2002), 173.

⁶⁴¹ Brown (2002), 173: "but one should recall that the *Metamorphoses* appeared in the last decade of Ovid's life (…). If Konon wrote his collection between 36BC and 17 AD, he may well have been earlier than Ovid."

Konons und Ovids fest, die er aber auf den Rekurs beider auf eine hellenistische Mythensammlung zurückführt.⁶⁴²

Es ist auffällig, dass die Eigenarten, die in Ovids Version präsent sind – unabhängig davon, ob er diese gegenüber einer bewussten Änderung der Version Konons oder in Kontrast zu einer potentiellen Vorlage der thespischen Lokalsage vorgenommen hat –, zugunsten der Akzentuierung der Kindlichkeit des Protagonisten zu lesen sind. "Bei seiner Gestaltung der Narziss-Geschichte greift Ovid auf bekannte und konstitutive Elemente des Mythos zurück, schafft aber durch Selektion und Erweiterung eine neue, komplexe Erzählung", so Gindhart. Diese Selektion tilgt insbesondere Elemente, die vorwiegend eine Verurteilung und Schuldhaftigkeit des Narziss in den Vordergrund rücken, wie im Rückgriff auf die Untersuchung Manuwalds gezeigt werden soll. Neben der verminderten Schuldfähigkeit des ovidischen Narziss 644 scheinen weitere Anders-Akzentuierungen die Intention, Narziss zu verjüngen und kindlich darzustellen, abzubilden.

Ovid ändert die Vorlagen zugunsten einer Verjüngung des Protagonisten und einer damit einhergehenden verminderten Schuldfähigkeit ab: Konon stellt Narziss vor als παῖς ἔφυ Νάρκισσος πάνυ καλὸς καὶ ὑπερόπτης Ἑρωτός τε καὶ ἐραστῶν (dieg. 24) – als Kind, das extrem schön und verächtlich gegenüber Eros und den *Erastai* ist. Die Fassung Konons beginnt moralisierend und stark wertend: Narziss wird direkt zu Anfang zwar als überaus schön, im gleichen Atemzug aber auch als ὑπερόπτης ausgewiesen. Dagegen sind die gesamte kultische Verankerung der Figur im griechischen Kult des Eros und der Erastai und die Motivation, dass Narziss sich bewusst der kultischen Verehrung des Eros widersetzt, in der ovidischen Version außen vor gelassen, zumal, so Vogt-Spira, die Sozialisationsfunktion, die im kulturellen Kontexts Griechenland den *rite de passage* zum Erwachsenensein bestimme, in Rom keine Gültigkeit habe. Eine intentionale Handlung, in der Narziss Frevel gegenüber einer Gottheit begeht, ist also in der ovidischen Darstellung nicht vorhanden. Daraus resultiert, dass Narziss bei Ovid im Vergleich zu Konon weniger schuldig dargestellt wird, indem – so Manuwald – in der ovidischen Version das "Schuld-Strafe-Motiv", das bei Konon präsent gewesen sei,

⁶⁴² Vgl. Forbes-Irving (1990), 19-36, zu den (hellenistischen) Quellen Ovids.

⁶⁴³ Gindhart (2008), 26.

⁶⁴⁴ Vgl. zu diesem Punkt Manuwald (1975), insb. 370-372.

⁶⁴⁵ Vogt-Spira (2002), 29: "Denn Eros wurde in Thespien besonders verehrt. (…) Die Verweigerung stellt daher im kulturellen Kontext Griechenlands die Weigerung dar, die Schwelle zum Erwachsensein zu überschreiten. All dies sind Bedingungen, die in Rom nicht gelten: nicht nur, daß der kultische Kontext fehlt; insbesondere hat Homosexualität keine vergleichbare Sozialisationsfunktion.". Daran anschließend Schindler (2005), 61.

abgelöst und "das seelische Phänomen des sich selbst liebenden Narcissus zum eigentlichen Thema" gemacht werde. 646

Die (zumindest partielle) Entlastung von Schuld wird dadurch verstärkt, dass ein Charakter, der in der Version Konons von Belang ist, getilgt ist, nämlich der des Ameinias. Diese (namentliche) Konkretisierung desjenigen Verschmähten, der die Rache an Narziss initiiert, ist bei Ovid nicht vorhanden. Während alle anderen Erastai bei Konon der Liebe zu Narziss abschwören, gibt dieser nicht auf: καὶ οἱ μὲν ἄλλοι τῶν ἐραστῶν ἐρῶντες ἀπηγόρευσαν, Άμεινίας δὲ πολὸς ἦν ἐπιμένων καὶ δεόμενος (dieg. 24). Bei Konon schickt Narziss dem Ameinias sogar ein Schwert, mit dem sich jener, nachdem er von Narziss abgewiesen worden war, umbringt.⁶⁴⁷ Der ovidische Narziss tritt nicht mit einer derart deutlichen Aussage, einem seiner Freier ein Schwert zukommen zu lassen, an eine Person heran. Im Gegenteil wirkt es, als interagiere der ovidische Narziss bis zu dem Zeitpunkt, als er auf die Nymphe Echo trifft, gar nicht. Und doch lässt sich aus der Gestaltung Konons etwas ziehen, das sicher nicht uninteressant für den Fortlauf der ovidischen Erzählung sein wird: Denn Ameinias wird alles andere als positiv gezeichnet, sondern als hartnäckig (ἐπιμένων) und aufdringlich (δεόμενος). Dies mag als Ausgangspunkt und Erklärung für Narziss' abweisendes Verhalten in der ovidischen Version geltend gemacht werden und indizieren, dass Narziss sich von den anderen – auch ohne namentliche Nennung eines um ihn Buhlenden – bedrängt zu fühlen scheint. Es ist sogar denkbar, wenn man davon ausgeht, dass Ovid die Version Konons kannte, dass Narziss eine Art ,intertextuelles Gedächtnis' entwickelt, mithilfe dessen er sich an die Vorfälle in Konons Text erinnert oder zumindest emotional zu wissen scheint, wie Liebhaber, insbesondere aber Ameinias, ihn bedrängt haben. Da er übergriffige Annäherungsversuche fürchtet, distanziert er sich von all diesen.

Während Ovid also die kultische Verankerung des Mythos (wenn man davon ausgeht, dass Ovid Konons Version kannte oder sich dieser Punkt mit der gemeinsamen Vorlage deckte) getilgt hat, hat er den Mythos auch in einigen Punkten um eigene Innovationen ergänzt: Die Einlage des Schicksals der Echo, von der Vorgeschichte über ihre Versuche der Kontaktaufnahme mit Narziss bis hin zu ihrer physischen Auflösung, darf wohl als genuin

⁶⁴⁶ Dennoch spricht Manuwald dem ovidischen Narziss eine Schuld nicht vollständig ab, was an späterer Stelle noch genauer erörtert werden soll. Manuwald (1975), 357: "Zwar wird auch bei Ovid Narcissus als objektiv schuldig betrachtet: Die Bitten, mit denen der verschmähte Liebhaber um Vergeltung fleht, werden als "gerecht" (v. 406) bezeichnet und die Haltung des Narcissus mit *dura superbia* (v. 354) charakterisiert." Zur Schuldfrage auch Hilbert (Dietz/Hilbert (1970)), 66-67.

⁶⁴⁷ Manuwald (1975), 357, beschreibt das Verhalten des ovidischen Narziss daher als weniger frevelhaft.

ovidisch gelten.⁶⁴⁸ Beim Versuch der Nymphe, sich ihres attraktiven männlichen Gegenübers zu bemächtigen, gleicht sie in ihrem Verhalten der Nymphe Salmacis, die Hermaphroditus nachstellt⁶⁴⁹ (Ov. met. 4,274-388); dementsprechend sind die beiden Mythen als Komplementärerzählungen anzusehen. Auch die Selbsterkenntnis des Narziss ist in den anderen Fassungen nicht greifbar⁶⁵⁰ und scheint somit ein Schwerpunkt zu sein, den Ovid bewusst setzt.

Die späteren Versionen des Narziss-Mythos nehmen Elemente auf, die indirekt im Mythos von Ovid eine Rolle spielen: Eine "ganz abgeschmackte, rationalistische (...) Version der Sage"651 bietet Pausanias, der die Sage zwar referiert, aber für unglaubwürdig erklärt, dass ein Mann, der alt genug sei, sich zu verlieben, unfähig sei, einen Mann von seinem Spiegelbild zu unterscheiden. Daher erzählt er eine andere Version der Sage, nach der Narziss sich in seine Zwillingsschwester verliebt habe. Das Alter des Narziss ist hier ein Punkt, der als Argument für einen unglaubwürdigen Tathergang in den Vordergrund gerückt wird. Eben dieses Alter wird in der ovidischen Version bedeutsamer sein, als es bislang herausgestellt worden ist. Philostrat, *Imagines* 1,23,2-3 schließlich entwickelt einen Erzähler, der selbst Narziss' Irrtum unterliegt und nicht in der Lage ist zu unterscheiden, was real ist und was nicht 653 – ein Punkt, der auch bereits im ovidischen Mythos stärker zu tragen kommt, als es anfangs scheint.

Inwieweit die ovidische Version nahelegt, Narziss als Kind bzw. Jugendlichen zu begreifen und Indizien für eine derartige Lesart kindlichen Verhaltens nahelegt, stellt die Leitfrage für die folgende Untersuchung dar. Welche Eigenschaften machen Narziss "un-erwachsen"? Wie lässt sich diese Kindlichkeit in der Darstellung fassen?

Wie bereits im Kapitel zu den "Flower Boys" herausgestellt worden ist, suggeriert nicht zuletzt die Verwandlung des Narziss in eine Blume seine jugendliche Schönheit, die er mit Adonis und Hyacinthus gemeinsam hat, die aber bei diesem sehr exponiert zum Tragen kommt. Dies wird zunächst dadurch evoziert, dass er zur elegischen *puella* und somit zum Liebesobjekt

⁶⁴⁸ Barchiesi (K 2011), 180.

⁶⁴⁹ Bereits Haupt (K 1862), 168, erkennt diese Ähnlichkeit der Liebeskonstellation; so auch Hardie (2002), 145f., der von "a doublet of the Narcissus story" (146) spricht.

⁶⁵⁰ Vogt-Spira (2002), 39.

^{651.: &}quot;Diese ausgeklügelte Erklärung benimmt dem Mythos völlig Schönheit und Sinn", urteilt Eitrem (1935), 1725f. Zu Pausanias und Konon vgl. Barchiesi (K 2011), 176f.

⁶⁵² Vgl. dazu auch Galinsky (1975), 52.

⁶⁵³ Vgl. dazu Stark (2015), 28.

schlechthin stilisiert wird, indem ihm die Attribute weiblicher Schönheit und die damit verbundene Farbsymbolik zugeordnet werden.⁶⁵⁴

Bereits zu Anfang der Erzählung wird auf seine *tenera forma* (353) verwiesen: Narziss hat eine zarte Gestalt, was darauf schließen lässt, dass er noch sehr jung ist. Dieses Erscheinungsbild korrespondiert auch mit Zügen von Androgynität, die er später durch die typische Farbsymbolik eines jungen Mädchens zugeschrieben bekommt: Als sich Narziss das erste Mal im Wasser sieht, erblickt er von der phänotypischen Erscheinungsform her die Züge einer unfassbar schönen *puella*. So sieht er *inpubes genas* (422) – bartlose Wangen – die aber nicht nur seine mädchenhafte Schönheit unterstreichen, sondern vor allem auch betonen, dass der Bartwuchs als sekundäres Geschlechtsmerkmal und Zeichen der Adoleszenz⁶⁵⁵ noch nicht eingesetzt hat. Dies alles sind deutliche Indizien dafür, dass Narziss rein phänotypisch noch eher als Junge denn als junger Mann zu begreifen ist, gemäß dem, was Williams⁶⁵⁶ und Eyben⁶⁵⁷ allgemein für die römische literarische Tradition belegen. Die Fokussierung auf die völlig bartlosen *inpubes genas* lässt also Rückschlüsse zu, dass Narziss rein optisch gesehen eher dem Kindesstadium als dem eines jungen Mannes zuzurechnen ist, auch wenn er sich laut Erzähler im Übergang von dem einen zum anderen Stadium befindet.

Dieses Übergangsstadium wird gleich zu Beginn der Geschichte thematisiert: *Namque ter ad quinos unum Cephisius annum / addiderat poteratque puer iuvenisque videri* (met. 3,351f.). So beginnt die Erzählung um den Zeitpunkt des Eintritts jener Weissagung, die Tiresias für Narziss getroffen hatte. Narziss ist gerade sechzehn Jahre alt geworden und befindet sich in einem ambigen Zustand: Er kann als Junge und junger Mann gelten. Nach der Nennung der Weissagung des Tiresias⁶⁵⁸ leitet der Erzähler zu den Ereignissen knapp sechzehn Jahre später über, an deren Anfang die Altersangabe des Narziss steht. Dies suggeriert, genau wie das explikative *nam* zu Beginn, dass das Alter eine tragende Rolle spielen wird, warum sich die

⁶⁵⁴ Vgl. dazu auch Barchiesi (K 2011), 195f. und (zum sexualisierten Sterben) Barchiesi (K 2011), 204.

⁶⁵⁵ Williams (1999), 72,

⁶⁵⁶ Williams (1999), 73: "Consequently, just as in the Greek textual tradition, the arrival of a full beard often appears in Roman texts as a distinct signifier: once a boy grows a full beard, he is no longer a boy but a man."

⁶⁵⁷ Eyben (1972), 692: "Even more obvious to the outside world is facial hair. Accordingly, it is very often considered a sign of nascent adulthood: *validae signa iuventae*. Such a light down distinguishes the adolescent from the child", unter Berufung auf Stat. Silv. 5,2,62 und Isid. Orig. 11,2,10: *puer a puritate vocatus, quia purus est et necdum lanuginem floremque genarum habens*.

⁶⁵⁸ Bereits die Vorgeschichte, warum Tiresias mit Blindheit gestraft wurde, nimmt das Thema der geschlechtlichen Liebe, die auch bei Narziss und Echo relevant ist, wie eine Ouvertüre vorweg: Als Juno und Jupiter in einer *lis iocosa* ausdiskutieren, welches Geschlecht mehr Freude am Sex hätte, wird Tiresias als Schiedsrichter hinzugezogen, da er beide Seiten kenne, der bereits Frau und Mann war. Als Tiresias dem Jupiter Recht gibt, dass Frauen das Liebesspiel stärker genössen, wird er von Juno mit Blindheit gestraft, von Jupiter allerdings mit der Sehergabe entschädigt.

Weissagung erfüllen wird. Narziss wird durch den Erzähler also sehr präzise als einem Altersstadium zugehörig ausgewiesen, in dem man sich auf der Schwelle vom *puer* zum *iuvenis* befindet, und damit einem Übergangsstadium zugeordnet. Anderson erklärt die kompliziert formulierte Altersangabe als gerade sechzehnjähriger daraus, dass "*quindecim* almost never fitted into the hexameter, and Ovid did not want to try equally awkward *sedecim*, he creates an addition problem for us: (3x5)+1=16."659 Vogel hingegen gelingt es, der Zahlenzerlegung, die sie als "besonders genial"660 ausweist, einen sachlich erklärbaren Hintergrund zuzuweisen, indem sie in der Kombination aus Addition und Multiplikation (3x5+1), die der allgemein typischen Zahlenzerlegung von 16 als 2x8 gegenüberstehe, ein Mittel Ovids sieht, "gerade den Übergang vom *puer* zum *iuvenis* und damit zugleich die Nähe zu beiden Lebensaltern: *poteratque puer iuvenisque videri*" zu beschreiben. Dieser Übergang vollziehe sich offensichtlich vom 15. zum 16. Lebensjahr.⁶⁶¹

Die Sekundärliteratur weist zwar zumeist auf das junge Alter des Narziss hin – so spricht beispielsweise Rosati von der "fiore della giovinezza"662 –, stellt aber den vom Erzähler ganz klar formulierten Aspekt des Übergangsalters (poteratque puer iuvenisque videri) und den damit verbundenen, weitreichenden Konflikt nicht ausreichend heraus. Barchiesi spricht von "una delicata età di passaggio in cui la sessualità prende forma definita e attiva",663 Henneböhl vom "Übergang zwischen Pubertät und Mannestum" (wobei es sich eher um den Übergang zwischen Kindheit und Pubertät handelt) – ein Altersstadium, das für Narziss' Verhalten konstitutiv sei. 664 Beide führen diesen Gedanken hinsichtlich der psychischen Konstitution des Knaben aber nicht fort, sondern erachten die ungewöhnliche Schönheit des Narziss als zentrale Kategorie, die sein Verhalten bestimme und ihn schließlich in den Tod treibe. 665 Salzman-Mitchell konkretisiert das Übergangsstadium und das damit verbundene Dilemma des Narziss: "Narcissus is also an 'incomplete' or problematic male whose youth makes him a puer (namque ter ad quinos unum Cephisius annum / addiderat (...), stranded on the threshold of mature masculinity, in that he has not stopped being a child."666 Jedoch stellt sie keine Versuche an,

 $^{^{659}}$ Anderson (K 1997), 374. Er fährt fort: "Narcissus had reached his early teens, when some young men are equally attractive to males and females."

⁶⁶⁰ Vogel (2014), 313.

⁶⁶¹ Vogel (2014), 314: "Die Multiplikation *ter...quinos* ist dabei als solche nicht relevant; sie dient dazu, die Zahl Fünfzehn als einen Summanden der Summe 15+1 auszudrücken. Wohl aber ist diese Zahl insofern wichtig, als Ovid sie (zerlegt in 3x5) auch sonst als ein geradezu "symbolisches" Lebensalter verwendet."

⁶⁶² Rosati (1976), 83.

⁶⁶³ Barchiesi (K 2011), 184.

⁶⁶⁴ Henneböhl (2004), 68.

⁶⁶⁵ Henneböhl (2004), 68: "Der Tod des Narcissus hängt allerdings nicht nur mit seiner Jugend (Unerfahrenheit) zusammen, sondern auch mit seiner außerordentlichen Schönheit (*tenera...forma*, 354); ein hässlicher Narziss hätte ganz andere Probleme gehabt!"

⁶⁶⁶ Salzman-Mitchell (2005a), 58f.

die Feststellung, dass er Kind geblieben ist, genauer am Text zu belegen, oder der Frage, welche Konsequenzen dies nach sich zieht, nachzugehen. Inwiefern Narziss nicht aufgehört hat, Kind zu sein, und woran sich dies erkennen lässt, zeigen die folgenden Analysen der Intertextualität, der Erzählperspektive und der terminologischen Schwerpunktsetzung des Erzählers.

Noch etwas fällt bei der Analyse der ersten Vorstellung des Narziss auf: Narziss wird mit dem Patronym *Cephisius* – Sohn des Cephisus – in die Geschichte eingeführt. Damit rückt der Erzähler die Vaterfigur des Narziss, den Flussgott Cephisus, ⁶⁶⁷ in den Vordergrund und ruft die Vergewaltigung der Nymphe Liriope, wie sie auch in den Versen 342 bis 344 explizit gemacht wird (*quam quondam flumine curvo / implicuit clausaeque suis Cephisos in undis / vim tulit* ⁶⁶⁸), als Implikationen der Zeugung des Jungen auf. Die Zeugung des Narziss beruht also, worauf auch Czapla verweist, ⁶⁶⁹ auf einer Vergewaltigung und auf einseitig herbeigeführtem, nicht auf einvernehmlichem Körperkontakt – dies mag ein Umstand sein, der auch für den weiteren Lauf der Geschichte von Belang sein wird.

Da die Bezeichnungen *puer* und *iuvenis* in der Antike im Allgemeinen, und auch bei Ovid im Speziellen, nicht klar voneinander differenziert werden⁶⁷⁰ und ein und dieselbe Person mit beiden Begriffen beschrieben werden kann, scheint eine Argumentation, die auf der Unterscheidung der beiden Ausdrücke basiert, zunächst wenig stichhaltig. Doch stellt sich die Ausgangslage in diesem ovidischen Mythos insofern anders dar, als der Erzähler Narziss neben der detaillierten Altersangabe mit dem Ausdrück *puer iuvenisque videri* (351) in die Geschichte einführt und den Rezipienten somit auf diese oszillierende Lebensphase sensibilisiert. Die anfängliche Klassifikation als *puer iuvenisque* impliziert, dass die beiden Altersstadien als konträre Begriffspaare, die sich in einer Person vereinen, aufgemacht werden: Er kann als *puer oder iuvenis* scheinen, so beschreibt ihn der Sprecher. Von außen betrachtet ist Narziss also genau in diesem Zwischenstadium.

Ist man auf diese terminologische Klassifikation als *puer* oder *iuvenis* erst sensibilisiert, fällt auf, dass Narziss während der gesamten Erzählung kein einziges Mal als *iuvenis* beschrieben wird, sondern – sowohl in der Wahrnehmung des Erzählers als auch in seiner eigenen Wahrnehmung – immer nur *puer* ist. Der Begriff *iuvenis* kommt im gesamten Verlauf der Erzählung nur als Bezeichnung für diejenigen jungen Männer (*iuvenes*) vor, die ihn begehren. Der Ausdruck *puer* hingegen scheint der angemessene zur Beschreibung des Narziss: *forte puer comitum seductus ab agmine fido / dixerat* (met. 3,379f.) – als Junge, der auf der Jagd verloren

141

⁶⁶⁷ Vgl. Knoespel (1985), 5, auch zur Antizipation der Wassermotivik.

⁶⁶⁸ Anderson (K 1997), 373: "this dactylic unit, followed by a complete stop, denotes perpetration of rape."

⁶⁶⁹ Czapla (1995), 198f.

⁶⁷⁰ Vgl. Kapitel 3.

geht; hic puer et studio venandi lassus et aestu / procubuit (met. 3,413f.) – als Junge, der sich an der Quelle niederlässt; zum Ende der Erzählung gleich zweifach, als wehklagender Junge – quotiensque puer miserabilis, eheu' / dixerat, haec resonis iterabat vocibus, eheu' (met. 3,495f.) – und wieder in einer Ansprache seiner selbst: , heu frustra dilecte puer! (met. 3,500). Dass der Begriff gerade zum Ende der Erzählung hin binnen weniger Verse mehrfach fällt, erweckt fast den Eindruck, als wolle der Erzähler den Rezipienten auf die Klassifikation des Narziss als *puer* stoßen. Und auch Narziss selbst nimmt sich – unabhängig davon, ob er sich dessen bereits bewusst ist, dass es sich bei dem Geliebten um sich selbst handelt – als puer wahr: "puer unice" (met. 3,454), so spricht er sein Spiegelbild an. Nach der Erkenntnis, dass er sein Liebesobjekt nicht für sich haben kann, beklagt er sein Schicksal, dass ihm primo in aevo (met. 3,470)⁶⁷¹ widerfahre – im ersten Stadium seines Lebens. Auch dies verdeutlicht, dass sich Narziss selbst als sich im ersten Lebensstadium befindend zu erachten scheint. So implizieren auch die letzten Worte, die er in der Erzählung äußerst, erneut den Hinweis auf seine *pueritia*: , Heu, frustra dilecte puer! (met. 3,500). Die Bezeichnung puer scheint also sowohl von außen bzw. dem Erzähler betrachtet als auch in seiner eigenen Einschätzung für seine Altersstufe als passend angenommen zu werden.

Unmittelbar nach der Nennung des Alters lässt der ovidische Erzähler die Konfliktsituation folgen: multi illum iuvenes, multae cupiere puellae, / sed fuit in tenera tam dura superbia forma, / nulli illum iuvenes, nullae tetigere puellae. (met. 3,353-55). In dem just zuvor beschriebenen Alter von fünfzehn bis sechzehn Jahren scheint Narziss also als Objekt sexueller Begierde für iuvenes und puellae interessant zu werden. Der Passus rekurriert, worauf in den Kommentaren stets hingewiesen wird, in wörtlichen und thematischen Anleihen auf ein carmen von Catull (62, 39-48): *Ut flos in saeptis secretus nascitur hortis, / ignotus pecori, nullo convolsus aratro,* / quem mulcent aurae, firmat sol, educat imber... / multi illum pueri, multae optavere puellae; / idem cum tenui carptus defloruit ungui, / nulli illum pueri, nullae optavere puellae: / sic virgo, dum intacta manet, dum cara suis est; / cum castum amisit polluto corpore florem, / nec pueris iucunda manet nec cara puellis. / Hymen o Hymenaee, Hymen ades o Hymenaee! Da Ovid laut Dörrie nur selten Verse oder Halbverse wiederhole, 672 ist die Referenz auf Catull durch die mehr als deutlichen strukturellen und wörtlichen Übernahmen besonders markant. So ähnlich das Zitat Catulls auch wirken mag, so feine und bedeutsame Unterschiede zeigen sich. Barchiesi erklärt die Änderungen Ovids als metrisch elegantere Verbesserung der catullischen Vorlage, 673 doch scheinen die Änderungen auch inhaltlich bedeutungstragend zu

⁶⁷¹ Vgl. Bömer (1969), 563, zu Parallelstellen.

⁶⁷² Dörrie (1967), 66-67.

⁶⁷³ Barchiesi (K 2011), 185.

sein. Dörrie wertet das Zitat als Mittel, die scheinbar zarte Lieblichkeit, die durch das Catull-Zitat transportiert werde, in Kontrast zu der stolzen Härte, der *superba duritia* (so zitiert er met. 3,454 *dura superbia*), zu setzen.⁶⁷⁴ Der intertexuelle Rekurs eröffnet darüber hinaus auch andere Implikationen:

Bei Catull steht der Teil, dass die *pueri* und *puellae illum* – die Jungen und Mädchen eine Blume begehren, im Gleichnisteil; erst dann wird dieses Bild der noch nicht gepflückten Blume⁶⁷⁵ als Vergleich für ein jungfräuliches Mädchen herangezogen – der Verlust der Jungfräulichkeit sorge also dafür, dass es nicht mehr begehrt werde. Bei Narziss hingegen findet sich die direkte Übertragung auf den sexuellen Kontext: Die iuvenes und puellae begehren ihn selbst, und dadurch wird nicht nur die Unberührtheit des Narziss betont, sondern das Verhalten seines Umfeldes klingt sehr viel offensiver. Während Catull das Verlangen nach der Blume mit dem Verb optare beschreibt, findet auch diesbezüglich eine Steigerung⁶⁷⁶ bei Ovid statt: Der Begriff cupiere bildet insofern ein leidenschaftlicheres, auch ungestümeres Verlangen gegenüber Narziss ab, als es sich in seiner Semantik des natürlichen, ungeregelten, leidenschaftlichen Verlangens von optare, einem "wohlerwogenen" Wunsch, deutlich abgrenzen lässt. 677 Auch der zweite Begriff tetigere intensiviert die catullische Vorlage: Catull verwendet zweimal die gleiche Verbform optavere, Ovid hingegen setzt im zweiten Teil tetigere. Da auch dieses Verb als dazugehöriges Akkusativobjekt illum, also Narziss, zu sich nimmt, werden sogleich Versuche körperlichen Kontakts suggeriert: Die *iuvenes* und *puellae* möchten Narziss berühren, regelrecht betasten.⁶⁷⁸ Die von Ovid gewählten Verben steigern also die Intensität der Aussagen: Nun geht es den iuvenes und puellae nicht um ein gemäßigtes Begehren, sondern um leidenschaftliches (*cupere*) und haptisch-sensuelles (*tangere*) Verlangen.

Noch eine terminologische Verschiebung fällt im Hinblick auf die oben angeführte Klassifikation der Altersstufen auf: Denn bei Ovid wird der *puer* Narziss von *iuvenes* begehrt, bei Catull hingegen ist von *pueri* die Rede. Auch in dieser Formulierung hat Ovid seine Vorlage abgeändert und durch *iuvenes* ersetzt. Die wechselnde Terminologie von *pueri* zu *iuvenes* scheint zwar nicht generell in der lateinischen Literatur, wohl aber in dieser Episode

⁶⁷⁴ Dörrie (1967), 66.

⁶⁷⁵ Frings (2005), 69, sieht in der Anspielung auf den catullischen Vergleich des Mädchens mit der Blume bereits eine latente Andeutung auf die Verwandlung des Narziss in die Blume.

⁶⁷⁶ Bömer (K 1969), 542: "cupiere steigert das catullische optavere beträchtlich.". Auch Dörrie (1967), 66, beschreibt das cupiere als "weit stärker".

⁶⁷⁷ OLD I s.v. *cupio*, 1 To wish for, desire, want und 2 To desire as a lover, long for. Vgl. auch Georges s.v. *cupio*, etw. begehren, nach etw. verlangen (das Verlangen hegen od. tragen, nach etw. gelüsten, etw. gern (haben) wollen, u. in diesem Sinne = wünschen, wünschenswert finden (so daβ cupere das natürliche, unwillkürliche, dah. auch ungeregelte, leidenschaftliche Verlangen, optare den wohlerwogenen Wunsch, velle den ruhigen, aber tatkräftigen Willen bezeichnet, s. Sen. ep. 116, 2 nam cum tibi cupere interdixero, velle permittam).

⁶⁷⁸ OLD II s.v. *tango* 4b to touch (in a sexual or erotic sense).

bedeutungstragend, zumal, wie bereits erwähnt, exponiert dargestellt wird, dass Narziss sich zwar auf der Schwelle zwischen Kindheit und Jugend befindet, im Verlauf der Geschichte jedoch immer als *puer* beschrieben wird. Der Aspekt, dass der *puer* Narziss von einer ,erwachseneren' Umwelt bedrängt wird, lässt sich also auch an der Wortwahl belegen.

Zusammenfassend liegt also eine, wenn auch dezente, so sicherlich aber bewusste Verschiebung der Inhalte des Catull-Zitats vor, die ein in vielerlei Hinsicht offensiveres Verhalten gegenüber Narziss suggeriert. Der Text liefert, so meine These, latente Indizien dafür, dass der Leser aus den oben genannten Eigenschaften zu verstehen hat, dass es sich bei Narziss noch um ein Kind handelt. Ähnlich wie bei Phaethon ist sein Verhalten nicht als Hybris zu werten, sondern als Ausdruck kindlichen Handelns und bei Narziss in gewisser Weise als Selbstschutzmechanismus. Insbesondere die phänotypische Erscheinungsform und die terminologische Klassifikation als *puer* sprechen für diesen Umstand, der jedoch weiter reichende Konsequenzen hat: Denn die Zugehörigkeit zum Kindesstadium, die durch die bereits beschriebenen äußeren Indizien der Kindlichkeit evoziert wird, rechtfertigt die Unempfänglichkeit des Narziss gegenüber Liebesbelangen und Körperlichkeiten. Diese Konstitution wird vom personalisierten Erzähler aber nicht ausreichend zur Kenntnis genommen, wie sich durch die Analyse der Erzählperspektive nachweisen lässt.

Ähnlich wie Phaethon im zweiten Buch der *Metamorphosen* als *superbus* (met. 2,752: *Phoeboque parente superbum*) beschrieben wurde, wird auch dem jungen Narziss eine *dura superbia* bescheinigt, die ihn davon abhalte, sich auf die jungen Männern und Frauen, die Interesse an ihm haben, einzulassen: *sed fuit in tenera tam dura superbia forma / nulli illum iuvenes, nullae tetigere puellae* (met. 3,354-355). Die explizite Bewertung seines Verhaltens als *tam dura superbia* – wobei die *superbia* hier durch das Attribut *dura* eindeutig negativ konnotiert ist – steht im starken Kontrast zu der *tenera forma* des noch als äußerst zart beschriebenen Knaben Narziss. Dörrie bewertet dieses Verhalten als "ungewöhnlich spröde", "die Kontaktarmut des Narziss" als "krankhaft[en] (...) Mangel" und als Unfähigkeit zur Liebe, ⁶⁷⁹ Hamilton als "Kennzeichen seines 'Stolzes' oder vielmehr seiner überirdischen 'Abgehobenheit". ⁶⁸⁰ Jedoch wird der antithetische ⁶⁸¹ und in abbildender Wortstellung angeordnete Ausdruck *in tenera tam dura superbia forma* in der Forschung oft missverstanden:

⁶⁷⁹ Dörrie (1967), 61.

⁶⁸⁰ Hamilton (2009), 25.

⁶⁸¹ Gindhart (2008), 28.

Denn es ist nicht die Rede davon, dass Narziss so stolz auf seine Schönheit (forma) ist, dass daraus der Hochmut (superbia) resultiere, wie etwa Bömer und Fränkel konstatieren. 682 Vielmehr kann die 'harte Schale' als ein Schutzmechanismus⁶⁸³ des Narziss nach außen gelten, der sich gegen die offensiven Belange seines Umfeldes zur Wehr setzen möchte. Dieses Verhalten der sexuellen Enthaltsamkeit erscheint dem Erzähler⁶⁸⁴ und wohl auch den auf das tam konsekutiv folgenden iuvenes und puellae unangemessen und somit als eine tam dura superbia. Der Erzähler schildert die Reaktion des Narziss auf um ihn Werbende ganz deutlich aus einer externen Perspektive, wenn er von der tenera forma spricht und so von außen auf seine schöne Gestalt blickt. Der Eindruck der superbia ergibt sich also lediglich als Eindruck von einer Außenperspektive – die Beweggründe des Narziss für sein Handeln bleiben sowohl dem Erzähler als auch dem Rezipienten verwehrt. Nur mutmaßen lässt sich, dass er, worauf auch seine noch sehr wenig männlich entwickelte äußere Erscheinung (tenera forma) schließen lässt, für derartige Versuche der physischen Kontaktaufnahme noch nicht bereit ist. Dieser Umstand wird aber durch den Erzähler und sein junges Umfeld (und auch in der Forschung oft) missverstanden: Er ist nicht zu stolz auf seine Schönheit oder zeigt gar ein durch und durch stolzes Selbstwertgefühl, das sein abweisendes Verhalten begründet, sondern ist vielmehr ein "Spätzünder" und zu jung, um das offensive Verhalten, das über ihn hereinbricht, einordnen zu können.

Auch in der nächsten Szene wird Narziss wieder aus einer fremden Perspektivierung wahrgenommen. Denn der erste Blick, den wir auf den nunmehr sechzehnjährigen Narziss erhalten, ist durch die Augen der Echo fokalisiert: 685 adspicit hunc trepidos agitantem in retia cervos / vocalis nymphe, quae nec reticere loquenti / nec prior ipsa loqui didicit, resonabilis Echo (met. 3,356-58). Dass Narziss als Akkusativobjekt (hunc agitantem) in die Geschichte eingeführt wird und das agierende Subjekt die vocalis nymphe ist, ist bezeichnend für die Passivität des Narziss und zeigt, dass andere Personen, in diesem Falle Echo, die um ihn agierenden Figuren sind. Echo erblickt Narziss als Jäger. 686 Die Porträtierung des Narziss als

⁶⁸² Bömer (K 1969), 538 und 542. Ähnlich Fränkel (1970), 90: "(...) mit sechzehn Jahren, zwischen Knabenalter und Mannesalter (...), aber so sanft auch seine Schönheit sich ausnahm, ihn machte sie hochmütig und hart" und Knoespel (1985), 6: "When Narcissus was sixteen years old he attracted both young men and women but was so hardened with pride (*dura superbia*, 354) that they could not touch him."

⁶⁸³ Hamilton (2009), 35f., bewertet die *superbia* als Haltung, die er aus Angst einnehme, um der Prophezeiung des Tiresias bewusst entgegenzuwirken. Die *superbia* als Schutz der eigenen Person scheint plausibel, auch wenn nicht zwangsläufig davon auszugehen ist, dass Narziss die Weissagung kennt oder diese an ihn weitergetragen wurde – immerhin hatte die Mutter das Orakel befragt, als der Säugling gerade erst auf der Welt war. ⁶⁸⁴ Horstmann (2014), 279.

⁶⁸⁵ Dazu auch Salzman-Mitchell (2005a), 36-37.

⁶⁸⁶ Hier lassen sich Parallelen zu Euripides' Hippolytos ziehen, der ebenfalls gerne auf der Jagd ist und sich als Anhänger der Artemis ewiger Keuschheit verschrieben hat und daraufhin die Liebe Phaidras abwehrt. Es besteht zwar eine ähnliche Konstellation, aber das Wesen des Narziss ist anders nuanciert: Bei Hippolytos scheint seine

Jäger ist in der literarischen und ikonographischen Tradition typisch. ⁶⁸⁷ Doch scheint auch hier Ovid einen anderen Schwerpunkt zu setzen: Während Narziss ikonographisch nämlich oft mit einem Speer dargestellt wird, erscheint er hier als trepidos agitans in retia cervos (356) – jemand, der ängstliche Hirsche in Netze treibt. Die ängstlichen Hirsche stellen nicht gerade die wilde Beute dar, mit der sich ein Jäger sonst auseinanderzusetzen hat. Das Bild des ängstlichen Hirsches, des cervus trepidus, 688 erinnert vielmehr an einen Mythos, der kurz vor dem Narziss-Mythos im dritten Metamorphosen-Buch erzählt wurde, nämlich den von Actaeon⁶⁸⁹, der, nachdem er Diana unfreiwillig beim Baden an einer Quelle⁶⁹⁰ überrascht hatte, in einen Hirsch verwandelt worden ist und ängstlich (met. 3,198: additus et pavor est) vor seinen ihn jagenden Hunden flieht. Die Hirsche, die Narziss auf der Jagd fangen will, benehmen sich also bereits so zahm wie der verwandelte Actaeon auf der Flucht. Die Parallelisierung mit Actaeon stellt auch andere Eigenheiten der Jagd, wie Narziss an ihr partizipiert, heraus: Denn Actaeon hört dann auf zu jagen, als die Gefilde und Jagdutensilien schon vor Blut strotzen (vgl. met. 3,143: mons erat infectus variarum caede ferarum). Bei Narziss hingegen ist weder von einer Bewaffnung mit Speeren oder ähnlichem die Rede, noch wird er als jemand geschildert, der die Hirsche mit Waffen durchbohrt, sondern er ist lediglich dafür zuständig, die Hirsche in die Netze zu treiben - also eine weniger martialische Aufgabe und vielleicht der Aspekt der Jagd, für den eher kleine Jungs' zuständig sind. Dies wird auch dadurch plausibilisiert, wenn man beachtet, dass Venus im zehnten Buch der Metamorphosen dieser eher harmlosen (met. 10,537: tutaeque animalia praedae) und auch frauentauglichen Art der Jagd nachgeht (vgl. met. 10,539: celsum in cornua cervum)⁶⁹¹ und ihrem Geliebten Adonis später ans Herz legt, dergleichen zu tun und sich nicht auf die Jagd auf gefährliche Tiere einzulassen. Auch im Mythos von Cyparissus (met. 10,106-142) erweist sich sogar ein ingens cervus (met. 10,110) als handzahm gegenüber dem

Jungfräulichkeit und seine generelle Abneigung gegenüber Frauen, sein "Weiberhass", wie er es selbst in einem Monolog formuliert, Prinzip zu sein, Narziss hingegen ist durchaus zur Liebe, wenn auch zu sich selbst, fähig. Hippolytos verehrt Artemis bis in den Tod hinein, in der Tragödie scheint eher gekränkter Stolz der Göttinnen untereinander das Problem zu sein (vgl. auch Graf (1998)), aber bei Narziss ist die göttliche Instanz durch Rhamnusia auf ein Minimum reduziert. Zudem tritt Hippolytos im euripideischen Drama von Anfang an selbst in einer Sprecherrolle auf. Abgesehen von dem natürlichen Gattungsunterschied zwischen Drama und Narration wirkt Hippolytos durch seine Mündigkeit und seine Entschlossenheit erwachsener als der in der Spiegelszene naiv wirkende Narziss. Auch in der Jagd spielt er eine sehr viel aktivere Rolle als Narziss, wie auch in Ov. her. 4 deutlich wird, denn in den Jagdszenen agiert Hippolytos, wie Phaidra es schildert, martialischer als Narziss in den Met.

⁶⁸⁷ Brown (2002), 174f.; Kost (2012), 232.

⁶⁸⁸ Bömer (K 1969), ad loc.: cervus trepidus: III 198.

⁶⁸⁹ Auch Anderson (K 1997), 375, verweist auf Actaeon.

⁶⁹⁰ Auch in der Schilderung der Quelle gibt es Parallelen zwischen den Erzählungen von Narziss und Actaeon, vgl. z. B. Videau (2006), 223.

⁶⁹¹ Vgl. Henneböhl (2005), 15-6, über die Beutetiere der Venus (Hase und Hirsch).

jungen Knaben. ⁶⁹² Nicht nur in den *Metamorphosen*, in denen die zahme Eigenart des Hirsches besonders exponiert zu werden scheint, sondern insbesondere auch im Abgleich mit anderen der Hirschjagd nachgehenden Helden wie etwa Odysseus und Aeneas, ⁶⁹³ die die Hirschjagd als Mittel heroischer Bewährung ⁶⁹⁴ nutzen und den Hirsch mit einem Wurfspeer bzw. Pfeil und Bogen erledigen, muss auffallen, dass Narziss diesbezüglich eher ein 'Softie' ist und in der ovidischen Erzählung nicht die Rolle des aktiv Jagenden, sondern eher eines Gehilfen einzunehmen scheint. Narziss ist also nur ein Jagdhelfer, vielleicht sogar unbewaffnet, und befindet sich in einer Gruppe von Jägern, was sich mit ikonographischen Darstellungen deckt, nach denen Jagd auf Rotwild immer in Gruppen von Personen, oft bartlosen Jünglingen, ⁶⁹⁵ stattfand – meist in einer "kleine[n] Gruppe von ein bis zwei Jägern, einem Gehilfen und einem Hundeführer", so Sachs zusammenfassend. ⁶⁹⁶ Narziss ist nicht derjenige, der, wie Actaeon, bei der Jagd den Ton angibt (vgl. met. 3,148f.: 'lina madent, comites, ferrumque cruore ferarum, / fortunae dies habuit satis (...)'), sondern eher einer der 'Balljungen' bzw. Helfer, der erste Jagderfahrungen zu sammeln scheint.

Bevor der Rezipient weitere Eindrücke vom Jagdverhalten des Narziss erhält, schaltet der Erzähler nach dem Auftreten der weiteren Protagonistin Echo die Vorgeschichte eben dieser ein und berichtet, wie es zu ihrem Stimmverlust gekommen sei (met. 3,359-369). Die Erzählung fungiert als retardierendes Moment für die eigentlich um Narziss kreisende Handlung, die auf die Erfüllung der Orakelprophezeiung hinausläuft. Das entscheidende Prinzip, das für den Fortgang der Narziss-Handlung relevant sein wird, ist, dass Echos Schicksal, eigentlich stimmlos zu sein und nur gehörte Worte wiederholen zu können, vorgestellt wird: non vox erat et tamen usum / garrula non alium, quam nunc habet, oris habebat, / reddere de multis ut verba novissima posset (met. 3,359-61). Es wirkt fast, als verliere sich der Erzähler in seiner ausufernden Schilderung in Details der Erzählung mit Echo – zumindest sympathisiert er stark mit ihrem Schicksal.

Der Eindruck, dass der Erzähler in seiner Darstellung von Echos Vorgeschichte den Faden verloren zu haben scheint, wird dadurch verstärkt, dass die folgende Sequenz mit dem Begriff *ergo* (etwa wie ,Wo war ich stehen geblieben?')⁶⁹⁷ einleitet. Doch auch der zweite Versuch, eine ausgewogenere Art der Erzählung zu finden bzw. die Ereignisse voranzutreiben, scheitert,

 692 Ov. met. 10,117-119: isque metu vacuus naturalique pavore / deposito celebrare domos mulcendaque colla / quamlibet ignotis manibus praebere solebat.

⁶⁹³ Hom. Od. 10,156-184; Verg. Aen. 1,180-213.

⁶⁹⁴ Sachs (2012), 89, beschreibt die Erlegung von besonders starken Hirschen als Zeichen der Überlegenheit.

 $^{^{695}}$ Hirschjagd wird in der Ikonographie oft von bartlosen, jugendlichen Jägern ausgeübt, vgl. Sachs (2012), 90f.

⁶⁹⁶ Sachs (2012), 94.

⁶⁹⁷ Anderson (K 1997), 376: ,,resumptive, taking us back to the hunting scene at 356-7."

denn wieder, auch in der Szene der Begegnung von Narziss und Echo, liegt der Fokus einzig und allein auf Echo. Ähnlich wie in der vorangehenden Sequenz tritt Narziss, für den Echo in Liebe entbrennt, wieder nur als Akkusativobjekt auf. Dieser Augenblick des sich Verliebens wird geschildert als ergo ubi Narcissum per devia rura vagantem / vidit et incaluit, sequitur vestigia furtim (met. 3,370-71), wobei der Rezipient gemeinsam mit Echo auf den durch die Gegend streifenden Narziss blickt und dann unmittelbar in die Gefühle der Echo eingebunden wird. Es folgt eine lange Introspektive der Echo und eine Einsicht ihrer Gefühle für Narziss, die durch den Erzähler sehr mitfühlend gestaltet wird: Durch einen Vergleich versucht er ihre sich rasant schnell ausbreitende Liebe zu illustrieren (373-4), eine Exclamatio in den Versen 375-76 lässt den Rezipienten die Gefühlswelt und das Dilemma Echos miterleben: o quotiens voluit blandis accedere dictis / et mollis adhibere preces! Auch in diesem Moment der Erzählung stehen Echo und das mit ihrer Strafe verbundene tragische Schicksal, dass sie nicht die Initiative ergreifen kann, völlig im Vordergrund; Narziss tritt bislang nur als Objekt der Begierde auf – ein Umstand, der für den Umgang mit dem Jüngling bezeichnend ist. Auch die Tatsache, dass er terminologisch mit dem erotisch konnotiertem Begriff puer beschrieben wird, betont seine Konstitution als Liebesobjekt, nicht -subjekt. Seine Umwelt nimmt ihn immer nur als Liebesobjekt wahr, niemand agiert tatsächlich mit ihm, sondern alle wollen ihn aufgrund seines attraktiven Äußeren besitzen. Dies wird auch durch die Erzählperspektive transportiert: Der Erzähler zeigt kein Interesse an seinem Innenleben, indem er ihn nur extern bzw. durch die Augen anderer fokalisiert, bei anderen Charakteren jedoch Einblicke in ihre Gedanken und Gefühle gewährt.

Nach der Introspektive in Echos Gefühle kommt es schließlich zur Begegnung zwischen Echo und Narziss, die wie folgt eingeleitet wird: *forte puer comitum seductus ab agmine fido / dixerat: ,ecquis adest?* ' (379f.) – Narziss ist von der Schar der Gefährten "abgekommen"⁶⁹⁸ und streift allein durch die Gegend (*Narcissum per devia rura vagantem*, 370). Dies ist das erste Mal in der Geschichte, dass Narziss eigenständig in Aktion tritt. Hier wird er nicht etwa als ein spröder junger Mann charakterisiert, der die Einsamkeit sucht, sondern im Gegenteil: Narziss wirkt vielmehr wie ein kleiner Junge, der sich verlaufen hat und nach seinen Gefährten sucht. Das Adverb *forte* (379), das die Szene einleitet, betont, dass er nicht willentlich, sondern zufällig einen anderen Weg eingeschlagen hat und eher aus Unaufmerksamkeit abhanden gekommen zu sein scheint. Auch das passivische *seductus* (379) spricht für ein unbeabsichtigtes Geschehen. Narziss tritt das erste Mal mit der wörtlichen Rede: *,ecquis adest?* ' auf. So wirkt

⁶⁹⁸ Haupt (K 1862), 171. Anderson (K 1997), 377: "His question in 380 arises from the desire to locate his friends."

er auf uns wie ein verängstigter Junge, der seine Gefährten sucht – das agmen fidum, ⁶⁹⁹ das ihm Schutz und Sicherheit zu bieten scheint – oder psychologisch betrachtet vielleicht sogar ein ihm unbekanntes Geräusch im Wald gehört hat, Angst vor der Einsamkeit entwickelt und die ängstliche Frage ecquis adest? – "Ist hier jemand?" formuliert. Auch die Tatsache, dass er durch abwegiges Gelände umherschweift (per devia rura vagantem, 370) spricht retrospektiv für eine unbeabsichtigte Orientierungslosigkeit, die daraus resultiert, dass er seine Gefährten verloren hat. Narziss wird in der ersten Szene, in der er aktiv handelnd auftritt, also deutlich mit kindlichen Attributen versehen, wie auch im weiteren Verlauf des Dialoges erkennbar wird. Die in den Versen 370 bis 401 dargestellte Begegnung zwischen Echo und Narziss ist in ihrer Form der "Dialogpartie mit ihren virtuosen Echoeffekten (...) geradezu ein Brillierstück", so Vogt-Spira. 700 Für diesen Dialog lassen sich Strukturen kindlicher Dialogführung bzw. kindlich anmutendes Verhalten nachweisen. Auf Narziss' Ausruf: ,ecquis adest? 'vernimmt er plötzlich als Antwort: ,adest' (vgl. 380: et ,adest' responderat Echo). Der Rezipient ist in diesem Moment schon über die Hintergründe informiert, dass es sich bei der Stimme, die Narziss vernimmt, um die Nymphe Echo handelt und warum diese nur als Echo antworten kann, sodass der Überraschungseffekt, den Narziss erlebt, durch die Nullfokalisierung des Erzählers und somit auch des Lesers ausbleibt. Ganz anders hingegen reagiert Narziss: hic stupet, utque aciem partes dimittit in omnis (381) – Narziss erstarrt und blickt sich nach allen Richtungen um. Die Reaktion stupet wird in den Übersetzungen⁷⁰¹ oft mit ,staunen' wiedergegeben. Doch scheint die Konnotation ,erstarren' insofern passender zu sein, als die Situation keinen reflektierenden Prozess im Sinne von Verwunderung, sondern vielmehr eine emotional geleitete Reaktion und vielleicht regelrecht ein sich über die (weibliche und vielleicht der eigenen Stimme allzu ähnliche) Stimme Erschrecken zu suggerieren scheint. Narziss erstarrt und blickt panisch umher: utque aciem partes dimittit in omnis (381), er sucht die Urheberin der Stimme, kann sie aber nirgends sehen. Die Tatsache, dass Echo überhaupt in der Lage ist, als Widerhall das von Narziss Gesagte wiederzugeben, mag ebenfalls darauf hindeuten, dass die Stimme von Narziss noch so hell ist, dass sie rein von der Tonlage her die Grundlage für das Echo bieten kann, ⁷⁰² und bestätigt wiederum die noch eher kindliche, da noch nicht im Stimmbruch befindliche Natur des Narziss.

⁶⁹⁹ Zu *ab agmine fido*, Bömer (K 1969), 546: "Der Jäger hat fast immer eine *caterva comitum* bei sich." Doch meines Erachtens handelt es sich bei Narziss nicht um den hauptverantwortlichen Jäger, sondern eher um einen Begleiter, der auf das *fidum agmen* zum Schutz angewiesen ist.

⁷⁰⁰ Vogt-Spira (2002), 38.

⁷⁰¹ Z. B. von Albrecht (Ü 2005), 153.

⁷⁰² Orlowsky (1992), 50.

Als sich auf sein Rufen hin niemand zeigt, scheint Narziss neugierig zu werden: voce ,veni!' magna clamat (382) – wobei die lautere Stimme nicht auf ein gesteigertes Selbstbewusstsein oder gar Mut zurückzuführen sein muss, sondern auch schlichtweg der Tatsache geschuldet sein kann, dass Narziss das Gefühl hat, lauter rufen zu müssen, damit seine Stimme auf die Distanz hin durchdringt, da er ja niemanden in seiner unmittelbaren Nähe entdecken kann. Auch auf seine Aufforderung ,veni!' erhält er dieselbe Aufforderung zurück. Narziss blickt jetzt hinter sich (respicit, 383) und ist offensichtlich irritiert. , Quid me fugis?', fragt er – er kann nicht begreifen, warum das antwortende Gegenüber sich ihm nicht zeigen mag. Narziss beginnt geradezu, kontaktfreudig zu werden und scheint neugierig. In diesem Zuge wird deutlich, dass er alles andere als ein asoziales Wesen ist (wie bspw. Henneböhl meint, der ihm eine "wesenhafte Unfähigkeit (...), sich auf andere Menschen einzulassen", 703 zuschreibt), sondern eigentlich mit seinem agmen fidum und dem Zwiegespräch mit Echo durchaus als sozialen Anschluss, aber eben keinen körperlichen Kontakt suchend dargestellt wird. In dem verbalen Austausch von Narziss und Echo fühlen wir uns unmittelbar an ein kindliches Versteckspiel erinnert, wobei der Spielcharakter dadurch noch erhöht wird, dass Echo immer nur in der Lage ist, Narziss ,nachzuplappern' und damit zu necken.

Der entscheidende Schritt für das Zusammentreffen vollzieht sich in den Versen 385-89: perstat et alternae deceptus imagine vocis / 'huc coeamus' ait, nullique libentius umquam / responsura sono 'coeamus' rettulit Echo / et verbis favet ipsa suis egressaque silva / ibat, ut iniceret sperato bracchia collo. Narziss beharrt auf dem Zusammentreffen mit der ominösen Stimme (perstat), die Neugierde scheint ihn anzutreiben. Wieder wird die Wissensdiskrepanz zwischen der Leserschaft, die bereits über die Ursache des für Narziss seltsamen 'Echo-Effekts' informiert ist, und der handelnden Figur Narziss deutlich, denn der Erzähler stellt den Jüngling als alternae deceptus imagine vocis (385) dar. Diese Wertung und Entmystifizierung des Geschehens für den Leser schafft eine distanzierte Haltung gegenüber Narziss, der die Vorgänge nicht versteht – aber auch, im Gegensatz zum Leser, nicht verstehen kann.

Narziss versucht die Stimme zu einer Konfrontation zu zwingen: "huc coeamus". Auch hier bietet der Partei ergreifende Erzähler detaillierte Einblicke in Echos Psyche: Denn diese antwortet nichts lieber als "coeamus" – ein Ausdruck, der ohne das richtungsweisende huc auch sexuelle Handlungen impliziert. Der Leser ist bereits aus der Vorgeschichte darüber informiert, dass Echo andere Intentionen als Narziss hat, da dieser bereits zuvor erfahren hat,

.

⁷⁰³ Henneböhl (2004), 73.

⁷⁰⁴ Menke (2013), 26: "Ihre Widergaben (sic) haben als Antworten die Struktur des Wortspiels, vor allem als homonymer *pun*, dieses so verrufene billige Spiel mit dem Klang der Worte."

⁷⁰⁵ Vgl. Bömer (K 1969), 546; ebenso Barchiesi (K 2011), 189; Brenkman (1986), 296; Knoespel (1985), 8.

dass Echo den schönen Narziss begehrt, was dieser wiederum nicht ahnen kann. Nüchtern betrachtet müsste man konstatieren, dass die Form der Begegnung geradezu auf einem verbalen Missverständnis beruht – Narziss meint mit *coeamus* das wörtliche, grundlegende Verständnis von 'zusammenkommen / treffen', Echo im übertragenden Sinne die körperliche Vereinigung.⁷⁰⁶ Mit der partiellen Wiedergabe von Narziss' *huc coeamus* als *coeamus* artikuliert Echo also die in ihrer zufällig für sie klaren Aussage⁷⁰⁷ den Wunsch nach körperlicher Nähe zu Narziss. Auch in diesem Abschnitt erhalten wir keine Einblicke in Narziss, hingegen aber eine ausführliche Introspektive in Echos Seelenleben. Generell werden zu keinem Zeitpunkt des Dialogs Einsichten in Narziss' Inneres gewährt.

Ebenso wird die gesamte Szene des Zusammentreffens aus ihrer Sicht vorbereitet (386f.): nulli libentius umquam; et verbis favet ipsa suis egressaque silva / ibat, ut iniceret sperato bracchia collo, wobei auch ihre Absicht des Zusammentreffens durch den Finalsatz stark intentionalisiert ist: Echo geht los, um den Begehrten zu umarmen. Anderson, der jedoch die Beziehung zwischen Echo und einem vermeintlich ,egoistischen' Narziss generell anders auffasst, weist darauf hin, dass die Formulierung iniceret sperato bracchia collo das einzige Mal vorher von Ovid gebraucht wird, um zu beschreiben, dass die Giganten (bzw. Hekatoncheiren, mit denen Ovid sie hier verwechselt) sich anschickten, den Himmel gefangen zu nehmen (Ov. met. 1,183-5: Non ego pro mundi regno magis anxius illa / tempestate fui, qua centum quisque parabat / inicere anguipedum captivo bracchia collo). 708 Dies legt nahe, wie ,überrumpelnd' und angreifend Echos Aktion auf Narziss gewirkt haben muss. Die sympathisierende Mitsicht, ja geradezu das Erleben der Geschehnisse aus Echos Fokalisierung lässt den Leser Partei für die Nymphe ergreifen, deren Verhalten, wenn vielleicht auch nicht vorbehaltlos gerechtfertigt, so doch die einzige Chance darstellt, mit dem Objekt ihrer Begierde in Kontakt zu treten.

Umso schroffer wirkt die Reaktion des Narziss auf Echos Versuch, ihm näherzukommen: *ille fugit fugiensque ,manus complexibus aufer! / ante' ait ,emoriar, quam sit tibi copia nostri'* (390-91).⁷⁰⁹ Die Figura etymologica *fugit fugiens* verbalisiert die entschlossene Fluchtreaktion. Mit der Einleitung *ille fugit* parallelisiert Ovid das Fluchtverhalten des Narziss mit dem des

⁷⁰⁶ De Riedmatten (2009), 46: "Nun aber wird durch die fragmentarische Wiedergabe der von Narziss geäußerten Worte hier wieder ein Keim von Alterität eingepflanzt. Die kaum verstümmelten Worte des Jünglings werden plötzlich zum Vektor der erotischen Aufladung, die Echo ihm zu vermitteln versucht, während er sich eher wegen der Abwesenheit seiner Begleiter Sorgen zu machen scheint."

⁷⁰⁷ Oder wie Menke (2013), 27, linguistisch formuliert: "Die Wider-Gabe nimmt einen Einschnitt in die Phonemoder Buchstabenfolge vor und macht dadurch mit einer eigenen Ironie *ihren* Wunsch lesbar."

⁷⁰⁸ Anderson (K 1997), 377f.

⁷⁰⁹ Echo antwortet mit 'sit tibi copia nostri!' und bringt so unfreiwillig genau das Gegenteil von dem, was Narziss gesagt hat. Damit deckt sich aber, wie auch in ihrem Redeanteil davor, das, was sie eigentlich möchte, mit ihrer verbalen Aussagefähigkeit.

Actaeon, der um sein Leben rennt. 710 Dies zeigt, dass ein innerlich starker Drang besteht, sich vor derartig übergriffigen Kontaktversuchen in Sicherheit zu bringen. Die Ausrufe manus complexibus aufer! (390) und emoriar, quam sit tibi copia nostri (391) sind rigoros und drastisch. Auf den Leser wirkt die Reaktion des Narziss sehr unvermittelt, da der Leser, im Gegensatz zur Introspektive Echos, keinerlei Einblicke in Narziss' Psyche hatte. Doch lässt bereits die Ausdrucksweise zu, Rückschlüsse auf Narziss' Inneres zu ziehen: Der Begriff copia im Sinne von Macht bzw. Verfügungsgewalt lässt auf die Angst schließen, dass sich jemand könne, und impliziert die Vorstellung einer gewaltvollen seiner bemächtigen zwischenmenschlichen Beziehung.⁷¹¹ Für Narziss scheint körperliche Kontaktaufnahme eine Machtfrage zu sein - und in diesem Punkt mag er in seinen Ansichten sogar als ,familiär vorbelastet' gelten, wenn man bedenkt, dass seine Mutter vom Flussgott Cephisus vergewaltigt worden ist und er, nüchtern gesagt, eben das Resultat dieser Begegnung ist. 712 Das abweisende Verhalten des Narziss gegenüber den Personen, die um ihn buhlen, lässt sich so logisch aus der Vergangenheit heraus begründen. Dass er in seinen jungen Jahren ähnliche Erfahrungen macht, von seinem Umfeld immer begehrt und angefasst werden zu wollen (vgl. cupiere, tetigere), plausibilisiert seine ablehnende Haltung gegenüber einer für ihn derart übergriffigen Aktion. Die Worte des Narziss wirken also auf den Leser zwar unvermittelt und drastisch, geradezu wie eine 'Überreaktion'⁷¹³ auf Echos Annäherungsversuche – Dörrie z. B. verurteilt ihn als einen "zur Liebe unfähige[n] Eigenbrödler"⁷¹⁴, – sind aber aus der Vorgeschichte, die in seinem Fall allerdings vom Erzähler ausgespart wird und sich nur aus Andeutungen rekonstruieren lässt, erklärbar. Doch sympathisiert der Erzähler in dieser Szene mit der Nymphe Echo und schafft durch die interne Fokalisierung Anteilnahme, während die externe Fokalisierung des Narziss den Eindruck der Schroffheit verschärft. Dass Narziss vielleicht aus der Verzweiflung heraus, dass sein wohl ihm im Alter nicht allzu unähnlicher Gesprächspartner von ihm wieder nur ,das eine' will, derart abweisend reagiert, Echo aber aus ihrer verbalen Gebundenheit nicht anders kann, als ihre Wünsche mit einer körperlichen Aktion zum Ausdruck zu bringen, verleiht der Szene und der Kommunikation zwischen der sensiblen Echo⁷¹⁵ und dem sich nicht anders zu

⁷¹⁰ Anderson (K 1997), 378.

⁷¹¹ Vgl. Dörrie (1967), 63, und Ringleben (2004), 360.

⁷¹² Ringleben (2004), 359f: "Von dieser Erfahrung der Mutter, daß ihr Liebe in Gewalt angetan wird, ist dem Selbst ihres Sohnes (…) strukturell eingeschrieben, daß er die Zuwendung der Andern als Erleiden von Gewalt scheuen muss." Dieser entwickelt aber aus dem "mütterlichen Trauma" als einzig logischen Schluss, dass Narziss sich selbst lieben müsse und nur so lange lebensfähig sei, wie er seine Liebesunfähigkeit nicht erkenne.

⁷¹³ Henneböhl (2005), 73.

⁷¹⁴ Dörrie (1967), 63.

⁷¹⁵ Echo schämt sich für die Ereignisse, der Schmerz zehrt sie auf, sie leidet an stärkstem Liebeskummer und wird immer dünner, bis nur ihre Stimme bleibt. Über verschiedene Arten der Verwandlung in der Episode Viarre (1985),

helfen wissenden Narziss tragische Züge, die jedoch in der Schilderung nicht so stark zur Geltung kommen, weil der Erzähler geradezu schwarz-weiß-malend durch seine Erzählung die Lesart manipuliert. Denn bis hierher lag der Fokus der Erzählung auf dem Schicksal der Echo, Narziss jedoch wird nur aus einer Außenansicht dargestellt.

Dass Ovid die Echo-Erzählung mit dem bekannten Mythos von Narziss verflochten hat, fungiert also nicht in erster Linie "to exemplify Narcissus' tragic inability to extend beyond himself", wie Galinsky annimmt.⁷¹⁶ Vielmehr dient sie auch als Mittel, Narziss in seiner Kindlichkeit und seinem unbeschwerten Handeln dem Leser vorzuführen und darauf vorzubereiten, dass er eigentlich kein sprödes, hochmütiges, asoziales Wesen ist, sondern sich gegenüber der ihn neckenden Stimme durchaus kontaktfreudig zeigt.⁷¹⁷ Erst auf die körperliche "Übergriffigkeit", die jedoch aus der Perspektive der Echo und dementsprechend sehr zu ihrem Vorteil dargestellt wird, wirkt seine Reaktion harsch – jedoch verständlich, wenn man versucht, seine Motive aus seiner persönlichen Vorgeschichte heraus zu verstehen, die der Erzähler in der Partei nehmenden Schilderung dem Leser jedoch vorenthält.

Derartig abweisend wie gegenüber Echo habe, so der Erzähler in einer Art Übergangsszene, Narziss sich auch andernorts verhalten: Sic hanc, sic alias undis aut montibus ortas / luserat hic nymphas, sic coetus ante viriles; / inde manus aliquis despectus ad aethera tollens / 'sic amet ipse licet, sic non potiatur amato!' / dixerat: adsensit precibus Rhamnusia iustis. (met. 3,402-406) – Narziss habe, so resümiert der Erzähler, nicht nur mit Echo, sondern auch anderen Nymphen und Gruppen junger Männer gespielt. Darauf äußert irgendjemand (aliquis) die Bitte: ,sic amet ipse licet, sic non potiatur amato!' (405), die von Rhamnusia als gerecht befunden wird. Der Erzähler urteilt, dass das vorher gegenüber Echo wahrnehmbare Verhalten charakteristisch für Narziss sei. Das vergleichende sic zu Anfang erweist sich jedoch insofern problematisch, als die Analogie zu hinken scheint: Denn die Grundvoraussetzungen für die Tatsache, dass Narziss sein Umfeld in dieser Art vor den Kopf stößt, sind bei Echo durch ihre Sprachlosigkeit und die dementsprechend unglücklich und missverständlich verlaufende Kommunikation in besonderer und einmaliger Weise gegeben. Der Begriff ludere weist auf den dem Verhalten impliziten Spielcharakter⁷¹⁸ hin und steht dem Eindruck eines hochmütigen Verschmähens entgegen. Wieder jedoch ist die Szene extern fokalisiert: Auf den Beobachter

^{77.} Mit dem Aufzehren vor Liebe durchlebt sie (als Spiegelfigur) das gleiche Schicksal, das auch Narziss ereilt, aber bei ihr ereignet es sich im Gegensatz zu Narziss völlig unästhetisch (siehe Kapitel 4.2.1).

⁷¹⁶ Galinsky (1975), 52.

⁷¹⁷ Dies steht auch dem Bild des "seelisch einsame[n] Jäger[s]" (Schindler (2005), 38) arbiträr gegenüber.

⁷¹⁸ Vgl. OLD I s.v. *ludo* bes. in den Bedeutungskonnotationen 7, 8 und 9.

wirkt es, als springe Narziss mit allen aus Spaß so um, aber da der Erzähler keine Einblicke in die Beweggründe des Narziss hat (und damit vielleicht sogar weniger weiß als der aufmerksame Leser!), ist das nur die Sicht und Bewertung eines Außenstehenden. Es mag also sein, dass der Erzähler das Verhalten des Narziss selbst nicht versteht. Dass jedoch vielleicht auch die Nymphen, die Narziss abwehrt, aufdringlich ihm gegenüber agieren, ergibt sich aus dem Rekurs auf eine intertextuelle Vorlage, in der auch das Motiv der Spiegelung im Wasser eine wichtige Rolle spielt: Properz 1,20⁷¹⁹ und die Warnung des Sprechers an Gallus, auf den von ihm geliebten und äußerst schönen Knaben Hylas Acht zu geben und ihn vor übergriffigen Nymphen zu schützen (vgl. Prop. 1,20,11-12: Nympharum semper cupidas defende rapinas, / non minor Ausoniis est amor Adryasin). Doch schließlich ziehen die Dryaden diesen zu sich ins Wasser (Prop. 1,20,45-48). Auch die in der literarischen Überlieferung einmalige Junktur coetus viriles impliziert die sexuelle Konnotation, 720 die in Echos Ausruf, coeamus! greifbar wurde. Terminologisch entwickelt sich ein Kontrast zwischen dem phänotypisch effeminierten puer Narziss und der geballten Virilität, die Narziss schon vor (vgl. ante) seinem sechzehnten Geburtstag entgegenschlägt und in die er sich noch nicht fügen kann, wobei sogar auch die Tatsache, dass er nach dem Vorfall der Vergewaltigung seiner Mutter vermutlich ohne Vater aufgewachsen ist, seine Skepsis gegenüber körperlicher Nähe zu Männern begründen mag. In der Abweisung potentieller Liebhaber sieht Vogt-Spira ein "Exempel seiner Hybris, sich allen Liebenden zu verweigern und damit contra naturam zu verstoßen (353-355)". 721 Jedoch ist dieser Aspekt der Missachtung des Eros bei Ovid, im Gegensatz zu Konons Version (und auch im Gegensatz zum euripideischen Hippolytos), nicht ausgearbeitet. Auch die Figur Ameinias, die sich Narziss' Bestrafung wünscht, wird bei Ovid durch das indefinite aliquis despectus (404) – irgendein Unbeachteter/Verachteter – substituiert. Es ist also beliebig, wer den Wunsch äußert. Horstmann wertet diesen Umstand als Maßnahme des Erzählers, dass "Narcissus gleichsam kumulativ bestraft wird". 723 Doch noch entscheidender scheint, dass ausnahmslos alle von Narziss zurückgewiesen werden. Dies hat aber nichts mit den einzelnen Personen zu tun, sondern mit der natürlichen Beschaffenheit des Narziss, der altersbedingt noch unempfänglich für sexuelle Erfahrungen zu sein scheint.

Die wörtliche Rede des *aliquis* lässt einen den Groll regelrecht miterleben: ,*sic amet ipse licet, sic non potiatur amato!* (405).⁷²⁴ Erneut vermittelt der Ausruf die gewaltvolle Vorstellung der

⁷¹⁹ Vgl. Barchiesi (K 2011), 194.

⁷²⁰ Vgl. Anderson (K 1997), 379, der sich für "sexual relations with men", not "masses of men", ausspricht.

⁷²¹ Vogt-Spira (2012), 38.

⁷²² Zum nicht definierten Urheber der Verwünschung vgl. Barchiesi (K 2011), 190.

⁷²³ Horstmann (2014), 280.

⁷²⁴ Die Analogie wirkt fast wie ein danteskes contrappasso-Prinzip.

Liebesbeziehung als Machtausübung, wie das Verb *potiri* (im Sinne von 'sich bemächtigen, besitzen, Kontrolle über jemanden haben'⁷²⁵) suggeriert. Ausgerechnet die (nicht dezidiert angerufene) Rachegöttin Rhamnusia⁷²⁶ stimmt den als gerecht bewerteten Bitten (406: *precibus ... iustis*) zu. Für Hadorn ist damit eindeutig klar, "daß für Ovid die Schuldfrage erledigt ist". ⁷²⁷ Horstmann urteilt: "Der Erzähler qualifiziert die Bitte des zurückgewiesenen Liebhabers als berechtigt (V.406) und stimmt damit der göttlichen Intervention zu."⁷²⁸ Doch muss auch hier differenzierter beachtet werden, dass die Bitten eines Enttäuschten und Verschmähten durch den Erzähler bzw. aus der Fokalisierung der Rhamnusia als *preces iustae* erachtet werden. Der Wunsch, dass Narziss jemanden lieben solle, den er nicht haben kann, wird von irgendjemandem geäußert, und die Göttin Rhamnusia, Nemesis, billigt diese. Die Schuld, die Narziss bei Ovid auf sich geladen hat, ist nicht so eindeutig dargestellt, ⁷²⁹ geschweige denn formuliert wie bei Konon, wo der Knabe als Götterverächter des Eros beschrieben wird. ⁷³⁰ Damit wird auch die Motivation der Strafe, dass ein Gott verletzt worden ist, bei Ovid getilgt und Narziss in seiner Schuld entlastet, ⁷³¹ auch wenn der Erzähler ihn aufgrund der mangelnden Einsicht in seine Person als schuldhaft ausweist.

Nemesis fungiert in ihrer Funktion als Rächerin verschmähter Liebe, die Narziss (z. B. laut Gindhart⁷³²) durch sein ablehnendes Verhalten gegenüber jeglichem erotischen Kontakt auf sich geladen habe, und strafende Gottheit für sein "unnatürliches", menschliche Hybris aufweisendes Verhalten.⁷³³ Doch ruft der *aliquis* Nemesis als unspezifische Gottheit⁷³⁴ an, bzw. es wird nicht einmal gesagt, dass Nemesis angerufen wird, sondern nur, dass sie auf den Wunsch "anspringt". Diesbezüglich urteilt Czapla: "Die Verfluchung des Narcissus durch einen abgewiesenen Liebhaber wird zwar durch eine Göttin gebilligt, jedoch wird hier nicht die Macht einer verletzten Gottheit wirksam, sondern die Billigung des Fluches geschieht durch Nemesis,

⁷²⁵ OLD II 1418 s.v. *potior*.

⁷²⁶ OLD II s.v. *Rhamnusius*, *a, um*: Of or native to Rhamnus b ~*a virgo*, the goddess worshipped at Rhamnus, *i.e.* Nemesis; sim. ~*a* alone. *pace tua fari hic liceat, Rhamnusia virgo* Cat. 66,71; 68,77 – *adsensit precibus* ~*a iustis* Ov. met. 3,406 – *exigit a dignis ultrix Rhamnusia poenas* Tr. 5,8,9; Stat. Silv. 2,6,73, Apul. Met. 11,5.

⁷²⁷ Hadorn (1984), 28.

⁷²⁸ Horstmann (2014), 280.

⁷²⁹ Manuwald (1975), 357: "Während bei Konon (…) Narcissus ὑπερόπτης Έρωτός τε καὶ ἐραστῶν genannt wird, gibt es bei Ovid keinen Hinweis dieser Art, der über die Darstellung der Ablehnung jeder erotischen Beziehung hinausginge. Narcissus wird von Ovid nicht als Götterverächter gekennzeichnet (…)."

⁷³⁰ Bömer (K 1969), 538; Most (2007), 207; Vogt-Spira (2002), 37.

⁷³¹ Vgl. Czapla (1995), 198, laut der das Schuldmotiv bei Ovid (anders als bei Konon) untergeordnet sei.

⁷³² Gindhart (2008), 30.

⁷³³ Gindhart (2008), 43; vgl. auch Bömer (K 1969), 551, zu *Rhamnusia* sowie Stenger (2000).

⁷³⁴ Most (2007), 207.

eine etwas schemenhafte⁷³⁵ Gottheit, die allgemein für Vergeltung zuständig ist."⁷³⁶ Nemesis agiert also eher als "Prinzip der Vergeltung"⁷³⁷ und ahndet in diesem Fall verschmähte Liebe. ⁷³⁸ Dass Nemesis auf die Bitte eingeht, jemanden zu bestrafen, der nicht auf sexuelle Offensiven seines Umfelds anspringt, scheint besonders pikant: Denn auch Nemesis als Göttin der Vergeltung bzw. im homerischen Sinne als noch unpersonifizierte "emotionale Reaktion von Göttern und Menschen auf Handlungen anderer, die nicht den allg. moralischen Erwartungen entsprechen", 739 ist in diesem Zusammenhang sozusagen emotional vorbelastet: 740 Sie selbst war von Zeus, nachdem sie versucht hatte, vor diesem zu fliehen, und sich dabei in verschiedenste Tiere verwandelt hatte, vergewaltigt, also zur sexuellen Vereinigung mit Zeus gezwungen worden. Mit dem Toponym Rhamnusia wird im ovidischen Text genau diese Szene aufgerufen, denn gemäß Eratosthenes' Katasterismen ist ausgerechnet der Kultort, das attische Rhamnus, der Ort, an dem die Vergewaltigung stattgefunden hat.⁷⁴¹ Demnach stellen sich viele Fragen an die wenigen Verse: Wie objektiv berichtet der Erzähler an dieser Stelle? Und ist davon auszugehen, dass Nemesis tatsächlich direkte Urheberin des Schicksals, das Narziss ereilt, ist, oder schreibt der Erzähler die folgenden Ereignisse nur dem Eingreifen einer Gottheit zu und schafft somit auf der Handlungsebene ausgleichende Gerechtigkeit? Wie gerecht ist das Schicksal, das Narziss widerfährt, also wirklich? Ist es das vielleicht nur in den Augen des Erzählers, der Narziss für spröde und schroff hält, und Nemesis, der und deren Tochter Ähnliches wie Narziss zuteilgeworden ist? Ist es vielleicht auch Vergeltung für ihr eigenes Los, von Zeus zur sexuellen Vereinigung genötigt worden zu sein?⁷⁴² Dass Ovid die Göttin nicht als objektiv gerechte Instanz, sondern auch als des Zornes fähig erachtet, spiegelt sich an späterer Stelle in den Metamorphosen: time Rhamnusidis iram (met. 14,698).

Narziss wird bis zu diesem Zeitpunkt nur extern fokalisiert und durch den Erzähler als herbe Enttäuschung für Echo und andere Liebhaber dargestellt. Weder der Leser noch der Erzähler erhalten Einblick in die inneren Beweggründe des Narziss, sich so zu verhalten, wie er es tut.

⁷³⁵ Ähnlich Brenkman (1986), 304: "Nemesis is not so much the actual agent of justice here as an emblematic rubric placed over the description of the pool to pin down the meaning of the episode that will take place there even before it unfolds."

⁷³⁶ Czapla (1995), 198.

⁷³⁷ Vogt-Spira (2002), 37.

⁷³⁸ Manuwald (1975), 358.

⁷³⁹ Stenger (2000).

⁷⁴⁰ Vgl. Schlagmann (2008), 446, Fn. 2.

⁷⁴¹ Folgt man der ursprünglichen Mythentradition (Kypria fr. 9,1 PEG I), gemäß der Nemesis die Mutter Helenas ist (vgl. Harder (1999)), ergibt sich eine weitere motivische Verschränkung: Helena ist nicht zuletzt aufgrund ihrer enormen Schönheit – auch hier zeigt sich eine Parallele zu Narziss – ein Objekt der Begierde für ihr gesamtes Umfeld und wurde von Theseus geraubt, zahlreichen Freiern umworben und von Paris entführt.

⁷⁴² Es wäre freilich auch denkbar, dass dadurch genau die umgekehrte Reaktion hervorgerufen wird.

So gelingt es dem Erzähler, die Sicht des Lesers auf Narziss zu manipulieren und zu dessen Ungunsten zu charakterisieren. Jedoch schimmern bei genauerer Analyse Aspekte der Narziss-Gestalt vor, die Narziss aufgrund seiner Vorerfahrungen und seiner physischen sowie psychischen Konstitution als *puer* in seinem Verhalten exkulpieren.

Konkrete Gestalt nimmt Narziss erst im zweiten Abschnitt der Erzählung an: Anschließend an die berühmte⁷⁴³ Beschreibung des fons inlimis (407), in dessen Unberührtheit sich die Jungfräulichkeit des Narziss spiegelt, widmet sich der Erzähler das erste Mal der Figur Narziss als Subjekt. Narziss lässt sich an der in den Versen 407 bis 412 beschriebenen Quelle nieder (413-426): Hic puer et studio venandi lassus et aestu / procubuit (413f.). Als die ersten Eindrücke von Narziss aus der Nähe anstehen, wird dieser als *puer* in die Handlung eingeführt. Es wird deutlich, dass Narziss von der Jagd sehr angestrengt zu sein scheint. 744 Die übermäßige Erschöpfung des Knaben, die durch das korrelierende et...et... (413) gleich zweifach begründet wird, mag darauf schließen lassen, dass Jagd für ihn noch eine besonders ungewohnte Anstrengung darzustellen scheint, Narziss also (vielleicht im Sinne einer Art von Initiationsritus⁷⁴⁵) erst mit der Jagd beginnt. Auch die Tatsache, dass er bei der Jagd verloren geht, spricht für ein noch derartig unprofessionelles Verhalten. Die Bezeichnung studio venandi (413) – also nicht nur die Jagd, sondern vielmehr die Bemühung zu Jagen oder das Erlernen, stützen diesen Eindruck: Narziss scheint noch ein "Möchte-Gern-Jäger". Für einen winzigen Augenblick wird dem Rezipienten ein knapper Einblick in die Empfindungen des Narziss gewährt, der *lassus* durch sein Bestreben zu jagen und durch die Hitze an der Quelle niedersinkt. Bereits im nächsten Vers wird die Introspektive erweitert: Dumque sitim sedare cupit, sitis altera crevit. (415). Zwar werden nun die Empfindungen des Jungen vermittelt (sitis), aber im selben Moment baut der Erzähler wieder eine Distanz zu Narziss auf, denn er deutet aus einer wertenden Perspektive bereits die Doppeldeutigkeiten des Wortes sitis im wörtlichen und im übertragenden Sinne an. Noch deutlicher wird diese Diskrepanz im nächsten Satz: dumque bibit, visae correptus imagine formae (416). Der Erzähler weiß von vornherein mehr als die

⁷⁴³ Z. B. de Jong (2014), 128-131. Zum *locus amoenus* vgl. auch Hilbert (Dietz/Hilbert (1970)), 47-50.

⁷⁴⁴ Salzman-Mitchell (2005a), 93, fragt im Zuge der Besprechung einer späteren Stelle kritisch, warum Narziss vorher, während er auf der Jagd seinen Durst löschen wollte, noch nie ins Wasser geschaut habe, stellt aber fest, dass es sich in diesem Falle um einen "particularly "mirroring" pool (cf. Met. 3.407)" handle. Vgl. zum letzten Gesichtspunkt auch Manuwald (1995), 359f. Es bleibt zudem erwägenswert, ob er sich erstmals in einer Jagdsituation befindet. Generelle Erschöpfung bei der Jagd ist freilich nicht untypisch, vgl. z.B. Ov. met. 7,690-865 (Cephalus und Procris).

⁷⁴⁵ Vgl. dazu Vidal-Naquet (1989), bes. 960-963; Schmitz (2014), 405.

Figur Narziss: Er macht klar, dass es sich bei der von Narziss wahrgenommen Erscheinung um eine *imago*, also eine Illusion und somit nichts Faktisches, handelt.⁷⁴⁶

Die dadurch entstehende kritische Distanz des Erzählers zu Narziss ist bereits hier überdeutlich. Das Prinzip, dass der Erzähler einerseits Einblicke in die Wahrnehmung des Narziss gibt, andererseits jedoch gleichzeitig diese Wahrnehmung bewertet und den Leser rational aufklärt, liegt dem gesamten Abschnitt zugrunde und wird in Vers 417 noch einmal in aller Deutlichkeit herausgestellt: *spem sine corpore amat, corpus putat esse, quod umbra est.* In seinem Verhalten unterscheidet sich der ovidische Narziss auch deutlich von dem in Prop. 1,20 beschriebenen Jüngling Hylas, der von Dryaden entführt wird, als er sich nichtsahnend über einen Quell beugt und sein Spiegelbild bewundert (Prop. 1,20,41-44: *et modo formosis incumbens nescius undis / errorem blandis tardit imaginibus. / tandem haurire parat demissis flumina palmis / innixus dextro plena trahens umero.*) Im Gegensatz zu Narziss gelingt es Hylas, sich von seinem Spiegelbild zu lösen, dessen *error* (Täuschung) er zu bemerken scheint, und die Quelle zum Trinken zu nutzen. Prop. 1,20 fungiert also als Kontrastvorlage für den in seiner Naivität gesteigerten Narziss bei Ovid. Die von Narziss in der Quelle wahrgenommene Erscheinung wird intern fokalisiert, sodass der Leser gleichsam durch Narziss' Augen auf einen mädchenhaft schönen Knaben im Wasser blickt.⁷⁴⁷

Ähnlich wie Phaethon, der durch den funkelnden und strahlenden Sonnenpalast absorbiert wird, erliegt auch Narziss der Faszination für das visuell Schöne und Attraktive vollkommen – nur, dass es sich dabei (wie er jedoch noch nicht weiß) unglücklicherweise um ihn selbst handelt. Barchiesi schreibt der Stelle zwar einen "grande valore emozionale"⁷⁴⁸ zu, da die Schönheit des Narziss gleich durch einen auf ihn Blickenden beschrieben wird. Doch sorgt die interne Fokalisierung auch für eine distanzierte Haltung des Erzählers. Dies wird dadurch bedingt, dass wir – bis auf den knappen Hinweis *mirabilis* in Vers 424 – keine "objektivere", das heißt, durch die sehr präsente Erzählinstanz fokalisierte, Sichtweise auf Narziss haben. Der Erzähler blickt einerseits den Knaben intern fokalisierend, andererseits von außen aus einer kritischen Distanz auf Narziss und macht durch diese Kopplung der Erzählperspektiven ganz deutlich, dass Narziss zugleich Subjekt und Objekt der Begierde ist: *se cupit imprudens et, qui probat, ipse probatur, / dumque petit, petitur, pariterque accendit et ardet.* (425f.) Mit der gleichzeitigen Bewertung dieses als *imprudens* stellt sich der Erzähler in seinem von ihm artikulierten Wissensvorsprung deutlich über die Figur, deren Handlungen er beschreibt. Ähnlich wie der

7.4

⁷⁴⁶ Vgl. Vogt-Spira (2002), 34.

⁷⁴⁷ Zur phänotypischen, androgynen Erscheinung als Ausdruck jungen Alters siehe auch Kapitel 4.2.1.

⁷⁴⁸ Barchiesi (K 2011), 195, zu 420-5.

andernorts als *ignarus* beschriebene Icarus (met. 8,196) weist der Erzähler, indem er Narziss als *imprudens* ausweist, auf die Unwissenheit⁷⁴⁹ des Protagonisten hin. Gleichzeitig wird deutlich, dass sich der ovidische Narziss in seinem Handeln keiner Schuld bewusst ist⁷⁵⁰ und auch der Erzähler ihm eine solche nicht explizit zuweist, sondern ihn eher aufgrund seiner Naivität negativ bewertet. In distanzierter Manier berichtet der Erzähler davon, wie Narziss dem *fallax fons* Küsse gibt und versucht, das Spiegelbild zu umarmen (427-429). Welchem *error* Narziss anheimfällt, formuliert er in aller Deutlichkeit aus: *quid videat, nescit; sed quod videt, uritur illo, / atque oculos idem, qui decipit, incitat error.* (430f.). Dadurch, dass der Erzähler das Prinzip, welches Narziss nicht durchschaut, in Einzelhandlungen wiederholt darstellt, wirkt Narziss auf den Leser immer törichter und naiver.⁷⁵¹

So scheint es, als würde der Erzähler sich angesichts der Einfalt des Narziss geradezu in Rage reden, 752 als er ihn apostrophiert: *Credule, quid frustra simulacra fugacia captas? / quod petis, est nusquam; quod amas, avertere, perdes!* (432f.). Nicht erst hier gewinnt der Leser den Eindruck, dass sich der Erzähler von Narziss distanziert. Die durch den Versanfang betonte Apostrophe *credule* bildet den aggressiveren Tonfall ab, den der Erzähler nun anstimmt. Das dezidierte Urteil des Narziss als *credulus* etabliert eine ähnliche Sprechsituation, wie sie in der Daedalus-und-Icarus- und der Phaethon-Erzählung greifbar war, nämlich die eines belehrenden Elternteils gegenüber seinem Kind – nur, dass in diesem Fall der Erzähler die Elternrolle einnimmt. Die Lehre wird nicht in einem tatsächlichen dialogischen Kontext, wie bei Sol oder bei Daedalus, vermittelt, sondern ist als fiktiver Dialog des Erzählers mit Narziss gestaltet, der jedoch die Lehrsituation in ähnlicher Weise abbildet. Das Überlegenheitsgefühl des in seiner Rede personalisierten, 753 belehrenden Erzählers ist unverkennbar und mag auch hier durch das junge Alter des Narziss generiert werden. Der Ausdruck *simulacra fugacia* (432) rückt den Passus von vornherein in einen lucrezischen Lehrkontext, 754 der in der Konnotation des

⁷⁴⁹ Bömer (K 1969), 556, zum ovidischen Wortgebrauch von *imprudens* im Sinne von *inscius*.

⁷⁵⁰ Vgl. Rosati (1983), 38, und Barchiesi (K 2011), 177.

⁷⁵¹ Vgl. Horstmann (2014), 281, zu der variablen Perspektivierung auf dasselbe Phänomen.

⁷⁵² Horstmann (2014), 282: "Scheinbar kann der Erzähler in diesem Moment nicht mehr an sich halten – der Stoff, den es zu erzählen gilt, enthält eine so offensichtlich töricht handelnde Figur, dass der Erzähler gewissermaßen zu einem spontanen, emotionalen Ausbruch verleitet wird." Etwas milder Fränkel (1956), 91: "The poet, like an exited child in the theater who tires to help the hero on the stage calls out loud to warn him of a trap which he is about to fall, forgets his supposed aloofness and talks to his character in order to extriate him from his error."; Rosati (1986), 100f., widerspricht ihm: "Non quindi il poeta, come pensa Fränkel, ma i lettori sono 'excited'."

⁷⁵³ Horstmann (2014), 282: "Ovid personalisiert hier seine Vermittlungsinstanz und lässt sie neben ihrer eigentlichen Rolle als Berichterstatter in diejenige eines subjektiven, kritischen und impulsiven Beobachters schlüpfen, der ungeduldig und fassungslos über Narcissus' naive Einfalt ist." Aber der Erzähler ist hier noch viel mehr als ein Beobachter: Er fungiert als Lehrer.

⁷⁵⁴ Zu den lucrezischen Lehren vgl. Barchiesi (K 2011) in seiner Einleitung, 181, sowie Hardie (2002) und (2006).

simulacrum⁷⁵⁵ als Trugbild und Trübung der Vernunft bereits in der Episode von Phaethon von Belang war. Der Ausdruck captas als intensivierte Form von capere lässt den nach Federn haschenden Icarus assoziieren (met. 8,197f: ore renidenti modo, quas vaga moverat aura, / captabat plumas) und bildet die Impulsivität des Narziss ab. Der Begriff frustra prophezeit das Scheitern des sein Spiegelbild zu ergreifen suchenden Knaben. In den Versen 433-36 hämmert der personalisierte Erzähler Narziss mittels lehrgedichtstypischen Mehrfacherklärungen geradezu ein, dass es sinnlos sei, sich dem Spiegelbild derart zu verschreiben: Der sehr parallel aufgebaute Vers 433 quod petis, est nusquam; quod amas, avertere, perdes! verbalisiert in seiner Prägnanz den Anspruch auf Analogsetzung. Die einzelnen Sätze sind kurz gehalten, sodass sie leicht verständlich sind. Die drei unmittelbar aufeinander folgenden Verbformen amas, avertere, perdes bilden die gedrängten und direkten Handlungsanweisungen an den Schüler ab. Der darauffolgende Teil liefert die lehrgedichtstypische wissenschaftliche Erklärung des Phänomens, das auf der optischen Täuschung eines nicht physischen, fiktiven Eindrucks basiert: ista repercussae, quam cernis, imaginis umbra est (434). Doch lässt der Lehrer sogleich eine auf den jungen Adressaten besser zugeschnittene Erklärung folgen (wodurch er sich übrigens in seiner Expertise als Belehrender von den ,echten' Vaterfiguren Sol und Daedalus unterscheidet): nil habet ista sui; tecum venitque manetque; / tecum discedet, si tu discedere possis! (435f.). Anschaulich macht die Lehrpersona das zuvor wissenschaftlich erklärte Prinzip insofern, als sie prognostiziert, was in dem Moment passiert, wenn Narziss wegschaut. Dies ist die schlichtere, vereinfachte Erklärung für den Schüler: Der Schatten macht das, was die Vorlage macht.

Dass der Abschnitt mit lehrgedichtstypischen Begriffen gespickt wird, hat mehrere Effekte: Der das didaktische Verhältnis aufbauende Erzähler nimmt zugleich die Rolle des Erzählers und des Lehrers ein. Damit stellt er sich deutlich über den von ihm als unverständig charakterisierten Protagonisten und schreibt den Äußerungen, die er in der Lehrerrolle tätigt, als Erzähler einen Fortgang der Handlung ein, nämlich, dass Narziss trotz aller Belehrung nicht begreift, dass es sich nur um eine *imago* handelt. Der Erzähler übernimmt in seiner belehrenden Haltung gleichsam die Vaterrolle für den unaufgeklärten Narziss. Durch diese Wissensdiskrepanz zwischen Erzähler und Figur wird auch die Distanzierung zwischen dem verständigen Publikum und dem unverständigen Narziss gesteigert⁷⁵⁶ und damit die Möglichkeit, für Narziss Sympathien zu entwickeln, drastisch geschmälert.

⁷⁵⁵ Zum Begriff simulacrum als "Janus-headed word" Hardie (2002), 151.

⁷⁵⁶ Zur Erzählperspektive und dem Effekt, den der sehr präsente Erzähler hat (nämlich eine Distanz zwischen Publikum und Figur zu schaffen), vgl. Rosati (1976), 100f.

Der metaleptische Eingriff des Erzählers in die erzählte Welt, in der er einen Dialog mit Narziss zu führen scheint, lässt jedoch das tatsächliche Geschehen der diegetischen Welt verschwimmen, denn bei aller Anschaulichkeit darf nicht vergessen werden, dass es sich nur um einen imaginierten Dialog handelt, Narziss also nicht tatsächlich in der Diegese belehrt wird. Die rationale Erklärung des Erzählers kann Narziss also nicht erreichen.

Nach dem zumindest erzähltechnisch artikulierten Versuch, Narziss eines Besseren zu belehren, kehrt der Erzähler wieder zu der vorangehenden Erzählhaltung zurück, in der er von Narziss in der dritten Person spricht (437-41). Der nullfokalisierende Erzähler hat das Dilemma, in das Narziss in seinem nach sich selbst schmachtenden Habitus verwickelt wird, von vornherein verstanden, die Leserschaft spätestens nach der didaktischen Einlage. Umso grotesker wirkt der Monolog, den der immer noch naive⁷⁵⁸ Narziss in den Versen 442 bis 473 äußert. Der Monolog ist der erste (und letzte) Moment in der Erzählung, in welchem dem jungen Narziss, dem Hauptakteur der Episode, ein längerer Redeanteil zugestanden wird – abgesehen von den wenigen Worten, die er im Versteckspiel mit Echo geäußert hatte.

Barchiesi sieht in dieser Form des Monologs die Möglichkeit, eine 'erotische Elegie' an sich selbst zu verfassen und an den elegischen Zügen die Selbstverliebtheit des Protagonisten zu demonstrieren. Auch Bömer weist auf die Nähe zu einer elegischen Liebesklage hin. Obch neben aller formaler Anlehnung an diese nicht zuletzt von Ovid selbst prominent etablierte Gattung steht ein inhaltlicher Aspekt im Vordergrund: Mit dem Monolog scheint Ovid in der literarischen Tradition des Narziss-Mythos der einzige zu sein, der Narziss selbst zu Wort kommen lässt. Auch der Moment der Erkenntnis bleibt Narziss in anderen Darstellungen verwehrt. Dadurch, dass auch die ovidische Version ihn bis hierher vorwiegend extern fokalisiert und nur durch die Augen anderer charakterisiert hat, erhält der Monolog eine besondere Bedeutung innerhalb der Erzählung: Nun verleiht der Erzähler Narziss eine Stimme, mittels derer er für sich selbst sprechen kann und durch welche die Leserschaft einen Teil der bisher gesammelten Eindrücke schrittweise zu revidieren bereit sein mag, wie im Folgenden gezeigt werden soll. Narziss beginnt den Monolog überaus pathetisch unter Berufung auf das Alter der ihn umgebenden Bäume (443-445) als Zeugen für seinen einmaligen Liebesschmerz,

⁷⁵⁷ Zur damit zusammenhängenden Distanzierung des Lesers von Narziss vgl. Hardie (2002), 150; Anderson (K 1997), 381; ferner Schindler (2005), 43.

⁷⁵⁸ Zur Unterscheidung vom naiven und bewussten Narziss vgl. ausführlich Zanker (1966).

⁷⁵⁹ Barchiesi (K 2011), 182f.; Vgl. auch Barchiesi (K 2011), 197.

⁷⁶⁰ Bömer (K 1969), 558.

⁷⁶¹ Barchiesi (K 2011), 197.

was Barchiesi als Zeichen seiner "ingenua semplicità"⁷⁶² bewertet: 'ecquis, io silvae, crudelius' inquit 'amavit? (442). Narziss scheint geradezu einen "Hang zum Überdramatisieren" zu entwickeln, denn bereits zum zweiten Mal beginnt er seine Rede mit ecquis – "überhaupt irgendjemand" – und stellt damit seinen Zustand als von ihm als absolute Extremsituation wahrgenommen in den Vordergrund.

Im ersten Abschnitt (442-462) beschreibt Narziss genau die Umstände, die der Erzähler bereits zuvor über ihn und den Mechanismus des Spiegelns erklärt hat. Ovid führt in diesem Teil des Monologs den zutiefst naiven Narziss vor, dessen Unverständnis besonders auch seinem jungen Alter geschuldet sein mag. Die Wiederholung derselben Inhalte, die dem Rezipienten schon durch den Erzähler vermittelt wurden, ist konzeptionelles Prinzip: Auf den Rezipienten wirkt Narziss besonders einfältig, z. B. wenn er die Distanz zu seinem geliebten Gegenüber beschreibt: et placet et video; sed quod videoque placetque, / non tamen invenio (446f.).⁷⁶³ Dadurch, dass dem Leser durch die Erklärungen des Erzählers bereits völlig klar ist, ⁷⁶⁴ dass Narziss sich in sein eigenes Spiegelbild verliebt, wirkt Narziss umso jünger und kindlicher, da er einer vermeintlich naheliegenden optischen Täuschung erliegt. Die Unwissenheit durch sein junges Alter wird dahingehend gesteigert, dass die Argumentation, die Narziss in den folgenden Versen aufbaut, dem Rezipienten, der durch die Erzählperspektive ein Überlegenheitsgefühl aufgebaut hat, regelrecht weh tut. Anschließend an die oben zitierte Beobachtung des Narziss, dass sein Geliebter ja anwesend sei, er ihn aber dennoch nicht finden könne (non tamen invenio, 447),⁷⁶⁵ mokiert der Jüngling sich darüber, dass kein großes Meer oder ähnliche imposante Hindernisse den beiden Liebenden im Weg stünden, sondern nur ein kleines Wasser: exigua prohibemur aqua (450), das zu überwinden eigentlich ein Geringes sei. Sein Geliebter begehre ihn gleichermaßen – cupit ipse teneri (450), wie er darauf erklärt: nam quotiens liquidis porreximus oscula lymphis, / hic totiens ad me resupino nititur ore. / posse putes tangi: minimum est, quod amantibus obstat (451-453). Das korrelierende quotiens...totiens macht – zumindest für den Leser - den Zusammenhang zwischen den Handlungen des Narziss und denen seines Geliebten überdeutlich. Unbewusst deutet Narziss in seinem Monolog in seiner Ausdrucksweise immer konkreter auf das Spiegelprinzip hin. Doch wundert er sich nicht im Geringsten darüber, dass seine Handlungen und die des vermeintlichen Geliebten analog sind, sondern wertet die Geste des Spiegelbildes als Reaktion auf dieselbe Geste, die er von sich gibt.

⁻

⁷⁶² Barchiesi (K 2011), zu 442-5.

⁷⁶³ Zur abbildenden (gespiegelten) Wortstellung in diesem Vers vgl. Hilbert (Dietz/Hibert (1970)), 57.

⁷⁶⁴ Vgl. z. B. Knoespel (1985), 15.

⁷⁶⁵ Das *tantus tenet error amantem*! (Vers 447) ist bei Anderson als Ausruf [des Erzählers] zu verstehen, Tarrant setzt es in *Cruces*. Ich schließe mich Tarrant an und lasse den Abschnitt in der Interpretation außen vor.

Die kindliche Naivität aufgrund der mentalen Einfalt ist in dem Monolog stark greifbar, sodass man sich geradezu wundern muss, wie er nicht merken kann, was vor sich geht.

Stattdessen apostrophiert Narziss nun auch noch seinen Geliebten: *quisquis es, huc exi! quid me, puer unice, fallis / quove petitus abis?* (454f.). Während der Erzähler mit seiner Apostrophe Narziss vor der Täuschung warnen wollte, verstrickt sich Narziss immer tiefer in die Illusion, indem er zwar, ähnlich wie der Erzähler, ein fingiertes Gespräch führt, ⁷⁶⁶ sich aber der Tatsache, dass es fingiert ist, in diesem Moment nicht bewusst ist. Die Szene wirkt grotesk durch die unbeabsichtigt komische Wortwahl des Narziss, der sein Gegenüber mit *quisquis es* (454) – "wer auch immer Du bist" – anspricht. In ihren Grundzügen erinnert sie an die anfängliche Interaktion mit Echo, die von akustischen Missverständnissen zwischen Narziss und der Nymphe geprägt war.

Der verliebte Narziss zieht alle Register, das Objekt der Begierde von sich zu überzeugen: *certe nec forma nec aetas / est mea, quam fugias, et amarunt me quoque nymphae!* Seine Schönheit und sein junges Alter werden hier explizit gemacht. Zwar ist sich Narziss seines eigenen guten Aussehens durchaus bewusst, doch greift es zu kurz, diesen Umstand als Ausdruck seiner Arroganz zu interpretieren, wie einige Kommentatoren es tun. ⁷⁶⁷ Die Äußerung ist vielmehr ein argumentativer Versuch des Narziss, sich dem vermeintlichen Partner als gute Partie schmackhaft zu machen – ähnlich wie Corydon in Vergils zweiter Ekloge sagt: *nec sum adeo informis* (Verg. ecl. 2,25)⁷⁶⁸ – bzw. seine Verwunderung über die ja wohl nicht an seiner äußeren Erscheinung scheiternde Kommunikation zum Ausdruck zu bringen. An seiner *forma* und seiner *aetas* könne es nicht liegen, dass der Geliebte sich ihm nicht nähert, reflektiert Narziss.

Im letzten Teil (457-462) des ersten Abschnitts des Monologs lässt Narziss das analoge Verhalten des Geliebten noch einmal Revue passieren. Die vorher vom Erzähler dargestellte Parallelsetzung der Handlungen des Narziss und des Spiegelbildes erleben wir nun noch einmal aus seinem eigenen Mund, wodurch der Effekt der Naivität des jungen Narziss nochmals durch einen authentischen Eindruck seiner eigenen Reflexionen verstärkt wird. So beschreibt er die Handlungen und Gesten, durch die das Gegenüber ihm Hoffnung mache: das wechselseitige Arme nacheinander Ausstrecken (*cumque ego porrexi tibi bracchia, porrigis ultro*,458), das

⁻

⁷⁶⁶ Auhagen (1999), 156f., spricht in ihrem Kapitel über Narziss von einem "Protokoll eines Erkenntnisprozesses", Narziss wechsle dabei von der fiktiven Dialog- in die Monologform.

⁷⁶⁷ Galinsky (1975), 58: "But, continuing the alternation of the tone of the story, Ovid at once recalls Narcissus' arrogance (456: *et amarunt me quoque nymphae*)."; Anderson (K 1997), 384: "using the nymphs to prove his lovability, Narcissus unconsciously reminds us of his transgressions against others' love. He deserves to experience rejection."

⁷⁶⁸ Barchiesi (K 2011), 200: "Più promettente interpretare *me quoque* come un normale ,anche me"; mit Verweis auf Verg. ecl. 2,25: *nec sum adeo informis*. Vgl. Prop. 1,20.

gegenseitige Anlächeln (*cum risi*, *adrides*, 459), einträchtiges Weinen (*lacrimas quoque saepe notavi / me lacrimante tuas*, 459f.), Zunicken und Zeichen Geben (*nutu quoque signa remittis*, 460); zuletzt der Versuch, Worte auszutauschen. Aber Narziss' Worte werden nicht erwidert (*et*, *quantum motu formosi suspicor oris*, / *verba refers aures non pervenientia nostras!*, 461f.). Just in diesem Moment kommt ihm die Erkenntnis, die den zweiten Teil des Monologes (463-473) einleitet:

Iste ego sum! Sensi nec me mea fallit imago: / uror amore mei, flammas moveoque feroque (463f.). Narziss wird auf einmal schlagartig bewusst, dass er derjenige ist, in den er sich verliebt hat: Iste ego sum! Dieser Moment der Selbsterkenntnis⁷⁶⁹ ist in keiner anderen literarischen Tradition bezeugt – es wirkt fast, als sei Ovid besonders interessiert daran gewesen, der Figur diesen Erkenntnismoment und damit das Einsetzen des Verstandes zu ermöglichen. Das erste Mal tritt der Erzähler nicht als vermittelnde Instanz in den Vordergrund, sondern überlässt "il momento cruciale"⁷⁷⁰ der Figur selbst und räumt ihr so Mündigkeit für die sich vollziehende Erkenntnis ein. Diese Mündigkeit und vor allem die Erkenntnis mag den Prozess des Erwachsenwerdens abbilden, ähnlich der Darstellung des Phaethon, der auch erst auf seiner Himmelsreise zu Wort kommt.

Doch kann man wirklich von einer 'Erkenntnis' sprechen? Narziss sagt zwar: *nec me mea fallit imago* – meine *imago* täuscht mich nicht – und geriert sich damit abermals als vergilischer Corydon, der sich seines nicht allzu unansehnlichen Äußeren bewusst ist: Verg. ecl. 2,25-7: *nec sum adeo informis: nuper me in litore vidi, / cum placidum ventis staret mare. Non ego Daphnin / iudice te metuam, si numquam fallit imago.⁷⁷¹ Den Mechanismus der Spiegelung, auf den Corydon seine Selbsterkenntnis aufbaut und der auch dem Hylas des Properz bewusst zu sein scheint, hat der ovidische Narziss hingegen rational nicht verstanden. So gründet sich seine Einsicht primär auf die Gefühlswahrnehmung: <i>sensi.*⁷⁷² Es bleibt unklar, wie Narziss zu der Einsicht kommt: Ist *imago* wirklich das Spiegelbild, das Narziss sieht und dessen er sich bewusst ist? Oder schlussfolgert er, dass ein so schöner und ihm unnahbarer Jüngling nur er selbst sein kann?⁷⁷³ Die grammatikalische Konstruktion *iste ego* bildet die widersprüchliche

⁷⁶⁹ Manuwald (1975), 362; Auhagen (1999), 156-160. Vgl. auch die Doppeldeutigkeit in der Prophezeiung ,si se non noverit' (348) und den damit verbundenen fatalen Unterschied zwischen Wahrnehmen und Erkennen.

⁷⁷⁰ Barchiesi (K 2011), 200.

⁷⁷¹ Dazu ausführlicher Barchiesi (K 2011), 200-202.

⁷⁷² Zu sensi Vogt-Spira (2002), 36: "er habe "begriffen" (auch im deutschen Wort koinzidieren, wie im lateinischen sensi, die Register von Sinneswahrnehmung und Intellekt) (...) Der Narzißmythos ist dabei so angelegt, daß Erkenntnis das Problem nicht löst: Das Begehren ist dadurch nicht aufgehoben."; Barchiesi (K 2011), 202: "Con una splendida intuizione, Ovidio ha voluto che il momento esatto della presa di coscienza (...) coincidesse con una situazione in cui Narciso "vede" ma non "sente" le parole dell'immagine amata."

⁷⁷³ Vgl. Ringleben (2004), 369: "Weil Narziß den vermeintlich Anderen nun wiederholen sieht, was er selber tut (…) und dieser ihm daher – als sein visuelles Echo – keinen Schritt wirklich näher kommt, und weil (…) das

Verbindung von erster (*ego*) und zweiter (*iste*) Person ab.⁷⁷⁴ Er nimmt sich immer noch als zwei Personen wahr, auch wenn er zu dem Bewusstsein gelangt ist, dass er selbst die geliebte Person sein muss.

Statt die auf einer rationalen Erkenntnis aufbauenden rationalen Schlüsse zu ziehen, stürzt sich Narziss in seinen Liebeswahn. Zanker, der den "naiven" und den "bewussten" Narziss herausgearbeitet hat, urteilt: "Die reizvoll raffinierte Erzählung zeigt bei näherem Zusehen einen merkwürdigen Kontrast in der Auffassung des Jünglings. (...) Auf dem Höhepunkt seiner Qualen jedoch – und das ist zugleich der der Erzählung – ruft Narziß unvermittelt jenes "Iste ego sum!" (463). (...) Ovid spielt mit dem Gegensatz von Naivität und Bewußtheit, er erhöht damit die Wirkung seiner Erzählung. Der Leser bemerkt kaum, daß zwei völlig divergierende Auffassungen der Narzißgestalt miteinander verbunden werden."⁷⁷⁵ Die Beobachtung Zankers, dass die Narziss-Figur inkonsistent konstruiert ist, fällt noch stärker bei der nächsten Szene ins Auge. Denn Narziss erreicht selbst mit der Selbsterkenntnis niemals den Wissensstand des Erzählers,⁷⁷⁶ da er das Prinzip der Spiegelung nicht zu verstehen scheint. Er versteht zwar, dass es sein Körper bzw. er selbst sein muss, den er sieht, und dass er diesen nicht berühren kann – warum er jedoch im Wasser reflektiert wird, versteht er nicht, wie die nächste Szene (474-479) zeigt, als Narziss sein Spiegelbild verschwinden sieht.

Es ist deutlich, dass Narziss bis zum Ende hin nicht vollends zu begreifen scheint (oder es nicht wahrhaben möchte, sich also zumindest rationalem Handeln verweigert), dass sein Gegenüber nicht existiert, denn er nimmt sein Gegenüber immer noch als eine andere Person wahr und imaginiert sogar einen gemeinsamen Liebestod: *nunc duo concordes anima moriemur in una*, 473. Insbesondere als Narziss das Wasser mit seinen Tränen trübt (*lacrimis turbavit aquas*, 475), apostrophiert er sein Gegenüber und fordert es zum Bleiben auf: *,quo refugis? remane nec me, crudelis amantem, desere!* (477).

Die Forschung ist sich uneins, ob Narziss in den Zustand des sich des Geschehens unbewussten, naiven Knaben zurückfällt⁷⁷⁷ oder ob er seinen Wahn zwar erkennt, aber nicht dagegen angehen kann⁷⁷⁸ und in Trance versetzt bleibt.⁷⁷⁹ Der naive Narziss stellt zwar eine Vorstufe zum

Gegenüber sich auch nicht entfernt, und weil schließlich niemals irgendein Anderer, der ihn begehrte, ihn so gefesselt hat, wie jetzt dieser, drängt sich ihm nun doch die Einsicht mit Macht auf: iste ego sum."

iste laut Bömer (K 1969), 562, in enger Beziehung zur 2. Person; so auch Barchiesi (K 2011), 201.

⁷⁷⁵ Zanker (1966), 152.

⁷⁷⁶ Anders Hardie (2002), 147: "Narcissus turns into a sophisticated reader at the moment he recognises that the reflection is himself (...). His understanding of the situation now matches that of the narrator, who had previously rebuked Narcissus (432) *credule*, *quid frustra simulacra fugacia captas*?"

⁷⁷⁷ Z. B. Dörrie (1967), 70f. Ausführlich die Argumente abwägend Hilbert (Dietz/Hilbert (1970)), 77f. (Anm. 51).

⁷⁷⁸ Vgl. Manuwald (1975), 364, und de Riedmatten (2009), 60; Hilbert (Dietz/Hilbert (1970)), 62-3.

⁷⁷⁹ Stark (2015), 29.

bewussten Narziss dar, ⁷⁸⁰ dennoch schafft es Narziss nicht, das Stadium der Naivität vollends zu überwinden oder sich das, was ihm widerfährt, logisch zu erklären, sondern steigert sich in seine Gefühle völlig hinein. Diesen Prozess des sich Hineinsteigerns in den furor nehmen wir wieder aus einer doppelten Fokalisierung wahr: Die Erzählhaltung ist einerseits introspektiv, andererseits auf Distanz gehend. Aus Narziss' Augen sehen wir, wie die Gestalt durch das Wasser verzerrt zurückgeworfen wird (obscuraque moto / reddita forma lacu est, 476f.). Narziss nimmt die schöne Gestalt als eine, die weggeht, wahr, abire bildet plastisch den Prozess ab. Die direkte Ansprache suggeriert, dass er eine Person apostrophiert, die er mit einem verzweifelten Vorwurf und Imperativen zum Bleiben animieren möchte, also wie eine reale Person behandelt. Auch wenn er zwar verstanden zu haben scheint, dass er selbst das Gegenüber sein muss, hat er die physikalischen Prozesse immer noch nicht durchschaut, denn er verfällt zumindest in seinen Äußerungen zurück in den Zustand, in dem er sein Spiegelbild als wirklich erachtet. Das Prinzip des sich Spiegelns ist ihm also nicht klar und dementsprechend entgeistert reagiert er auf das Verschwinden des Bildes durch das aufgewirbelte Wasser. Zugleich bewertet der Erzähler, der sich nun gewissermaßen wieder in die Geschehnisse einschaltet, dass Narziss nicht recht bei Sinnen (474: male sanus) sei, und evoziert so wieder einen deutlichen Bruch zwischen dem extern auf die Situation blickenden Erzähler und dem inneren Brausen des Narziss.

Diese doppelte Fokalisierung – das Spiel mit der Sichtweise – und die Tatsache, dass zwei voneinander divergierende Vorstellungen des Narziss miteinander verbunden werden, ist in der Erzählung Programm: Narziss entwickelt Gegensätze, polarisiert, weiß selbst nicht, wohin mit sich, ist orientierungslos und innerlich zerrissen. Er handelt impulsiv und reflektiert zugleich: Narziss spricht sein Gegenüber auch nach der Erkenntnis wieder in der zweiten Person an, als handle es sich um eine reale Person. Die von Zanker als voneinander divergierend wahrgenommenen Auffassungen des Knaben als "naiv" und "bewusst", die zweifelsohne hier zum Tragen kommen, können als Ausdruck der pubertären Zerrissenheit des Knaben, der vom Unbewusstsein zu vermeintlichem Bewusstsein und zurück zu einer unverständigen Geisteshaltung gerissen wird, gelesen werden. Nach der Erkenntnis kann er sich nicht rational

⁷⁸⁰ Manuwald (1975), 371.

⁷⁸¹ Vgl. Janan (2007), 288. "His monologue oscillates between seeing the image as self, and seeing it as other", konstatiert Janan (2007), 288.

von seinem Abbild lösen,⁷⁸² sondern bleibt diesem emotional aufs Äußerste verhaftet und fällt so dem vom Erzähler prognostizierten *furor* (350) anheim.⁷⁸³

Dies ist das eigentliche Thema der Erzählung: Narziss befindet sich zwischen zwei Polen und wird sich selbst zum Paradoxon. Der Verstand des Narziss verharrt in kindlicher Unfähigkeit, abstrakte Prozesse zu verstehen, der furor, der sich im Zuge seiner ersten Liebeserfahrung entwickelt, repräsentiert die Wogen der Pubertät: Seine Impulsivität und Zerrissenheit können nicht nur als "narzisstische Störung", sondern vielmehr als Ausdruck einer Pubertätserfahrung wahrgenommen werden, die Ovid an Narziss demonstriert. Denn Narziss prägt in diesem Moment genau die Symptome aus, die nach Aristoteles' Rhetorik auf einen Jugendlichen zutreffen: οἱ μὲν οὖν νέοι τὰ ἤθη εἰσὶν ἐπιθυμητικοί, καὶ οἶοι ποιεῖν ὧν ἄν ἐπιθυμήσωσι. καὶ τῶν περὶ τὸ σῶμα ἐπιθυμιῶν μάλιστα ἀκολουθητικοί εἰσι τῆ περὶ τὰ ἀφροδίσια καὶ ἀκρατεῖς ταύτης. (...) καὶ θυμικοὶ καὶ ὀξύθυμοι καὶ οἶοι ἀκολουθεῖν τῆ ὀργῆ. (...) καὶ εὔπιστοι διὰ τὸ μήπω πολλὰ έξηπατῆσθαι, καὶ εὐέλπιδες (...) καὶ ἄπαντα ἐπὶ τὸ μᾶλλον καὶ σφοδρότερον άμαρτάνουσι, παρὰ τὸ Χιλώνειον (πάντα γὰρ ἄγαν πράττουσιν· φιλοῦσι γὰρ ἄγαν καὶ μισοῦσιν ἄγαν καὶ τἆλλα πάντα ὁμοίως) – "Die Jungen also sind dem Charakter nach auf das Begehren ausgerichtet, und sie befinden sich in einem solchen Zustand, dass sie das machen, was auch immer sie begehren. Und von den körperlichen Begierden leisten sie am meisten dem sinnlichen Trieb Folge und können diesen nicht kontrollieren (...) Sie sind ungestüm und leidenschaftlich und befinden sich in einem solchen Zustand, dass sie der Leidenschaft Folge leisten. Auch sind sie leichtgläubig, weil sie noch nicht in Vielem getäuscht worden sind. (...) Auch begehren sie alle Fehler aufgrund des Zuviel oder Zusehr entgegen dem Rat des Cheilon; alles nämlich tun sie zu sehr: sie lieben zu sehr, hassen zu sehr und in allem Übrigen ebenso. Von dieser Art ist der Charakter der Jungen."⁷⁸⁴

Ovid gelingt es also, die Pubertätserfahrung und den *calor adolescentiae*, ⁷⁸⁵ das hitzige Gemüt, das Narziss aufgrund seiner Liebeserfahrung entwickelt, zu verbalisieren und das Innere des

⁷⁸² Auch wenn in seinem Verhalten bisweilen rationale Momente durchschimmern: Kurz nach der Apostrophe an sein verschwindenes Spiegelbild reflektiert auch er selbst sein Verhalten als *miser furor*: 'liceat, quod tangere non est, / adspicere et misero praebere alimenta furori!' (478f.). Wenigstens anblicken und ergötzen möchte Narziss sich an seinem Liebhaber. Zur Unfähigkeit, sich vom Spiegelbild zu lösen vgl. Renger (2002), 8: desweiteren auch zum Konjunktivgebrauch und irreal gekennzeichneten Wünschen Renger (2002), 8-9. Vgl. auch Barchiesi (K 2011), 202.

⁷⁸³ Manuwald (1975), 364; ähnlich Gindhart (2008), 34: "Die *ratio*, die Vernunft, kann sich gegen die *per se* unmögliche Liebe nicht durchsetzen: Narziss wird dabei seiner Selbstverfallenheit durchaus bewusst, kämpft aber nicht dagegen an." und Schindler (2005), 60f.: "Lebensunfähig, in sich selbst verschlossen, kaum in der Lage, Zusammenhänge wahrzunehmen, vermag der Narziss Ovids nicht zur Persönlichkeit zu reifen, ist er doch nicht fähig, sich an einem Du zu entwickeln, da ein solches ihm gar nicht in den Blick kommt."

⁷⁸⁴ Aristoteles, *Ars Rhetorica* 2,1388b-1389b. Übersetzung nach Christof Rapp (2009).

⁷⁸⁵ Vgl. Eyben (1972), 681, und Apul. met. 10,23,5: *calor iuvenalis*; Tac. dial. 2,1: *iuvenilis ardor*; Sen. epist. 68,13: *fervor adolescentiae*; Claud. Prob. 154: *ignea iuventus*.

Narziss erlebbar zu machen. Im Moment der Liebe, die er empfindet, macht er einen ersten Schritt in Richtung Erwachsenwerden (was sich auch daran zeigt, dass er darstellungstechnisch mündig wird, wie die wörtliche Rede demonstriert) und kann seine Gefühle zum Ausdruck bringen, auch wenn diese paradox sind. Doch emotional lösen kann er sich nicht und lässt sich von seinen Gefühlen überwältigen:

Der zweite Teil des Monologs (463-473) ist mit zehn Versen nur noch halb so lang wie der erste – der Fokus des gesamten Monologs liegt also definitiv auf der Charakterisierung des Narziss als naiver, unverständiger Jüngling – ein Status, in den er auch kurz darauf wieder zurückfallen wird. Nach dem Moment der Erkenntnis sind alle Handlungen unglaublich schnell und ungestüm und markieren so die Impulsivität des Narziss, die Aristoteles als charakteristisch für dieses Altersstadium erachtet: Er entbrennt in Liebe zu sich selbst, ist ratlos und verzweifelt und zehrt sich an der unerfüllten Liebe zu sich selbst auf. Narziss ist ungestüm und leidenschaftlich, er handelt in Extremen. Dies ist allerdings nicht einer hochmütigen Einstellung geschuldet, sondern der Absolutheit seiner Gefühle zu sich selbst und einer pubertären Entwicklung. Narziss wird somit in der Erzählung als im Übergangsstadium befindlich charakterisiert.

Phänotypisch scheint Narziss mit sechzehn Jahren gegenüber der gängigen Meinung, dass die Pubertät etwa im vierzehnten Lebensjahr einsetzt, Reher ein "Spätzünder", denn die körperlichen Merkmale der *impubes genas* – also bartlose Wangen, an denen sich noch nicht einmal ein leichter Bartflaum zu zeigen scheint – und die wohl noch vor dem Stimmbruch helle Stimme, die Echo in derselben Tonlage zurückgeben kann, deuten darauf hin, dass die phänotypischen Merkmale eines Jugendlichen oder gar eines Erwachsenen, noch nicht ausgeprägt sind. Dies bestätigt sich auch im Abgleich mit einer antiken Festlegung der Merkmale der Adoleszenz, wie sie sich beispielsweise in Aristoteles' *Historia animalium* finden lassen: Demnach beginne die männliche Spermaproduktion im vierzehnten Lebensjahr,

⁷⁸⁶ Dass Narziss damit pubertäre Züge zu tragen scheint, deutet Barchiesi (K 2011), 182, an: "Si possono notare numerosi punti di contatto con storie di transizione adolescenziale mancata, in cui il desiderio si rivolge verso l'interno invece di trovare un oggetto d'amore esterno (…).".

⁷⁸⁷ Eyben (1972), 695: "On the question of an absolute date for the onset of puberty there was general agreement. We have already seen that the several phenomena of adolescence, such as the first semen, physical growth, the breaking of the voice, secondary hair, were all situated in the fourteenth year of life. It is therefore quite normal that puberty in ist entirety was also linked to this age (…)."

⁷⁸⁸ Eyben (1972), 696: "However, the facts clearly show that everyone does not become sexually mature at the same age. In some youths puberty comes earlier than in others. This is the result of the cold or the warmth of one's temperament. Those whose is warm reach sexual maturity earlier, those whose is colder, later."

⁷⁸⁹ Auch Anderson (K 1997), 380, spricht das Verhältnis von Narziss zur Pubertät an: "at sixteen, Narcissus was hardly below the age of puberty; but the adjective had an extended meaning of "youthful," and here with the noun would mean "beardless."" Vgl. Hilbert (Dietz/Hilbert (1970)), 52. Zur damit verbundenen Attraktivität vgl. z. B. Apul. met. 9,22: puer admodum et adhuc lubrico genarum splendore conspicuus, adhuc adulteros ipse delectans. ⁷⁹⁰ Vgl. Quint. 11,3,28-29.

zeitgleich beginne der Schamhaar- und Bartwuchs und der Stimmbruch setze ein. Dies zeige sich vor allem bei denjenigen, die sich an der Liebe versuchten.⁷⁹¹

In seinem Verhalten jedoch zeigt Narziss nun die ersten Symptome eines Jugendlichen, denn er entwickelt die Fähigkeit zu lieben und reagiert auf die Erkenntnis, dass er sein Liebesobjekt nicht haben kann, zutiefst emotional und voller Leidenschaft. Die Zerrissenheit⁷⁹² und die Wogen seines Inneren sowie seine Leidenschaft sind in der Darstellungstechnik greifbar: Narziss ist verwirrt, reagiert impulsiv (wie auch die Zeitraffung nach der Erkenntnis zeigt) und scheitert an dem Moment der Identitätsfindung ebenso wie an dem Finden einer Lösung. Dies wird auch durch die 'doppelte' Erzählperspektive, die zwischen Introspektive und einer distanzierten Außenansicht changiert, vermittelt.

Dass die Erzählung eine Pubertätserfahrung abbildet und als Schwellenerzählung begriffen werden kann, bestätitgt auch der letzte Teil des Mythos in seiner Bildsprache:

Als Narziss seine körperliche Gestalt verliert, treten neben die durch rot-weiße Farbsymbolik plastisch vorgeführte Beschreibung zwei Gleichnisse, welche die allmähliche Rötung, die seine Haut durch seine Schläge erfährt, illustrieren: dumque dolet, summa vestem deduxit ab ora / nudaque marmoreis percussit pectora palmis. / pectora traxerunt roseum percussa ruborem, / non aliter quam poma solent, quae candida parte, / parte rubent, aut ut variis solet uva racemis / ducere purpureum nondum matura colorem. (480-485). Narziss' Haut röte sich wie Äpfel, die teils weiß, teils rot sind, und Trauben, die noch nicht reif sind. "The symbolism of the reddening apple is used once more to indicate the proximity of sexual maturity. Like Narcissus himself, the poma is partly red, partly white.", konstatiert Salzman-Mitchell und weist auf die entwicklungspsychologischen Implikationen der Gleichnisse hin. 793 Das Gleichnis bildet so die Konstitution des puer Narziss ab, der nondum matura – noch nicht reif – ist, sich aber im Reifeprozess, im Wandel seiner selbst zu befinden scheint. Dieser Reifeprozess hat zumindest durch den inneren Vorgang des sich Verliebens eingesetzt, wenngleich auch die phänotypische Reifung noch nicht ausgeprägt zu sein scheint.

⁷⁹¹ Arist. Historia animalium 7,1 (= 581a – 582a). Louis betitelt in seiner Übersetzung (2002) die Abschnitte in Buch 7 mit *Signes de la puberté chez l'homme, La puberté chez la femme* und *Changements dus à la puberté*.

⁷⁹² Hardie (2002), 148, erklärt es wie folgt: "After his self-recognition Narcissus is caught between disbelief in the substantial existence of his reflection and an irresistible desire to suspend disbelief, the tension that gives structure to the experience of readers of fictions such as those written by Ovid. Narcissus' situation now exactly mirrors that of the engaged reader: he knows with his rational mind that the reflection has no reality, but cannot stop himself from continuing to address it as if it had (477): *quo refugis? remane...* ,Whither do you flee? Stay..."

⁷⁹³ Salzman-Mitchell (2005a), 95. Ibid.: "The fruit simile, however, denotes a progression: the second example of grapes deepens the reddish tonality (*purpura*) and markes the change with the highly significant *matura*, yet *nondum* certainly undermines this sense."

Erst im letzten Moment scheint der personalisierte Erzähler diese psychische Konstitution des Narziss, die er zuvor verkannt hat, zu realisieren. So zeigt er sich erstmals in der Lage, der Figur des Narziss, wenn auch kein Verständnis, so aber zumindest Mitleid entgegenzubringen, und sich dieser – sei es bewusst oder unbewusst – anzunähern. Der Erzähler bricht seine Distanz zu Narziss auf, da er dem visuellen Eindruck, der sich durch den bildhübschen Narziss bietet, erliegt: Denn er beschreibt den Knaben nicht mehr als einer Marmorstatue gleich, sondern spricht von marmoreis palmis (481), die Narziss auszeichnen. 794 Auch der Erzähler vermag nach den Einblicken, die Narziss in seinem Monolog gegeben hatte, und beim ästhetischen Anblick des Narziss den Abstand, den er als persona versucht hatte aufzubauen, nicht mehr einzuhalten, sondern erliegt nun selbst der Schönheit des Narziss und lässt sich durch den Anblick hinreißen.⁷⁹⁵ Auf einmal ist Narziss auch für den Erzähler ein *puer miserabilis* (495), dessen Schicksal es zu bedauern gilt. Sogar Echo, zu der Erzähler sowie Leserschaft engste Sympathien aufgebaut hatten und die von Narziss schmerzvoll verschmäht worden war, zeigt in dem Moment, als Narziss sich in Liebe zu sich selbst verzehrt, Mitleid mit ihm (vgl. met. 3,494-496). Ihre Anteilnahme wirkt wie eine im Nachhinein geäußerte Bestätigung, ⁷⁹⁶ dass Mitleid – und nicht Unverständnis oder Genugtuung über eine "gerechte" Strafe – die richtige Reaktion auf das Schicksal des Narziss darstellt.

Noch eine externe, aus dem Erzählzusammenhang der *Metamorphosen* losgelöste Wertung des Narziss lässt sich zur Argumentation anführen: Die sympathisierende Erzählhaltung gegenüber Narziss und das ihm zu zollende Mitleid finden sich auch später in den *Fasti*: Ov. fast. 5,255-56: *Tu quoque nomen habes cultos, Narcisse, per hortos, / infelix, quod non alter et alter eras.*" Der Dichter scheint hier im Nachhinein⁷⁹⁷ den Schlüssel für die Lektüre der *Metamorphosen*-Stelle zu liefern: Narziss – hier schon in der verwandelten Form der Narzisse – wird durch einen mitfühlenden Erzähler als *infelix* apostrophiert. Doch noch eine andere Botschaft übermittelt die Stelle: Dass es Ovid in dem Mythos insbesondere auf dieses Schwellenstadium und die innere Zerrissenheit anzukommen scheint, wenn er ihn als *non alter et alter* (256) bezeichnet. Dabei scheint mir weniger die von Renger vorgeschlagene Deutung, dass er "nicht (zugleich)

⁷⁹⁴ Von Glinski (2012), 124; zuvor bereits Salzman-Mitchell (2005a), 94f.

⁷⁹⁵ Weiteres zur Fokalisierung und den Motiven der Spiegelung sowie einer mittels Gleichnissen transportierten Botschaft / Entwicklungslinie vgl. von Glinski (2012), 116-130.

⁷⁹⁶ Anders Anderson (K 1997), 387: "perhaps the narrator now concedes that Narcissus is pitiable, but I prefer to think he is emphasizing Echo's impressionable feelings."

⁷⁹⁷ Rosati (1976), 98: "Scrivendo il quinto libro dei *Fasti* (vv. 225s.), il poeta si ricorderà del suo personaggio e definirà cosí la sua triste condizione: *Tu quoque nomen habes cultos, Narcisse, per hortos, / infelix, quod non alter et alter eras.*"

der eine und der andere" war,⁷⁹⁸ gemeint zu sein, denn das von Renger ergänzte *simul* steht nun einmal nicht im Text. Selbst wenn man den Passus so auffasst, wie Renger es tut, und davon ausgeht, dass mit *alter et alter* Narziss selbst und sein Spiegelbild gemeint sind, steht die Aussage im logischen Widerspruch, da Narziss ja zumindest einer von beiden sein muss und es sich nur bei seinem *alter* um das Spiegelbild handeln kann. So impliziert die Aussage *non alter et alter* vielmehr, dass er weder der eine noch der andere ist. Das Problem der Identitätsfindung liegt also eher darin, dass er sich im Übergangsstadium, in der Pubertät, befindet, in der er sich weder als das eine noch das andere wahrnimmt, sondern innerlich mit seiner Existenz zu kämpfen hat.

Als zentrale Ergebnisse der Analyse und Interpretation lassen sich folgende Beobachtungen zusammenfassend festhalten: In der Darstellung des Narziss, die Ovid im dritten Buch der *Metamorphosen* präsentiert, wird Narziss direkt zu Beginn der Erzählung als Sechzehnjähriger, der sich im Übergangsstadium zwischen *puer* und *iuvenis* befindet, vorgestellt. Das Alter spielt in der Entwicklung der Geschehnisse eine entscheidende Rolle. Auch wenn die Figur des Narziss einen Großteil der Geschichte nur extern fokalisiert wird, lassen sich viele Züge seiner Kindlichkeit fassen. Diese konnten zunächst durch die terminologische Engführung auf den Begriff *puer*, phänotypische Züge eines Kindes (Androgynität und mädchenhafte Schönheit, *impubes genas, tenera forma*), den wohl noch nicht eingesetzten Stimmbruch und alterstypische Verhaltensweisen nachgewiesen werden. In der Jagdszene zeigt sich Narziss als äußerst unerfahren und erweckt, als er im Wald abhandenkommt, den Eindruck eines ängstlichen Kindes.

Narziss wird in seinen Handlungen von seiner Umwelt und auch dem Erzähler missverstanden. Dass er für Liebesdinge noch unempfänglich scheint und sich von seiner Umwelt bedrängt fühlt, legen seine Vorstellungen von Liebe als Machtverlust (vgl. *potiri*, *copia*) nahe. Narziss, der als *Cephisius* in die Geschichte eingeführt wird, wurde bei einer Vergewaltigung gezeugt. Intertextuelle Referenzen auf Konons Version (sofern Ovid diesen Text kennen konnte), in der Ameinias hartnäckig und aufdringlich bleibt, sowie auf Properz 1,20 und Ov. met. 1,183-5 spielen auf diese Übergriffigkeit seines Umfeldes an. Auch die nahezu wörtliche, aber in entscheidenden Nuancen abgewandelte Übernahme des Catull-Zitats suggeriert eine intensivierte Form der Bedrängung, der Narziss ausgesetzt ist.

⁷⁹⁸ Renger (2002), 8.

Narziss ist nicht tatsächlich hochmütig und schroff, wie die Forschung und der Erzähler annehmen (dura superbia); vor allem aber bietet seine Schönheit nicht die Grundlage für seinen Stolz. In Abgleich mit der Version Konons wird der ovidische Narziss aus einem gotteslästerlichen Kontext der Verachtung des Eros herausgelöst und so schrittweise exkulpiert. Dass er auf den Rezipienten hochmütig wirken soll, wird durch die durchweg externe Fokalisierung seiner Person evoziert. Die Erzählerhaltung sorgt dafür, dass die Bewertung von Narziss' Verhalten stets durch die Augen des in der Episode sehr präsenten, teilweise sogar personalisierten⁷⁹⁹ Erzählers erfolgt: Trotz dieser Nähe des Erzählers zu der von ihm beschriebenen Figur ist das Verhalten der Figur als solches paradoxerweise schwer zu fassen. Denn der Erzähler baut am Anfang eine starke Distanz zu dem von ihm beschriebenen Akteur auf, indem er über einen längeren Zeitraum keinerlei Einblicke in Narziss gewährt, sondern nur aus einer von außen auf ihn blickenden Perspektive Beschreibungen seiner Person bietet. Über Narziss' innere Beweggründe erfährt man lange Zeit gar nichts. Dass Narziss durchaus kontaktfreudig zu sein scheint, zeigt der von Ovid in den Narziss-Mythos eingeführte Dialog mit der Nymphe Echo. Doch auch hier ist der Blick auf Narziss nicht ungetrübt, da der Erzähler stark mit Echo sympathisiert und für sie Partei ergreift. Dies wird durch die zahlreichen Introspektiven der Nymphe Echo deutlich, wohingegen der Erzähler durch die äußerst distanzierte Erzählhaltung die Sichtweise auf Narziss dezent manipuliert.

Ab dem Moment, in dem sich Narziss bei der Quelle niederlässt, sind die interne Fokalisierung des Narziss und distanzierte Erzählhaltung des Erzählers paradoxerweise miteinander verbunden. Der Erzähler entwickelt eine dem Narziss überlegene Erzählhaltung und tadelt ihn quasi in erzieherischer Funktion wegen seiner Naivität.⁸⁰⁰ Dies geht sogar so weit, dass er in teilweise stark personalisierter Form Narziss in einem fiktiven Dialog regelrecht zu belehren versucht und somit den Eindruck eines naiven, unwissenden Jungen verschärft.

Bis zum Einsetzen des Monologs, in dem Narziss für sich selbst sprechen kann, liegt insofern ein unzuverlässiger, oder zumindest inkonsistenter, Erzähler vor, als dieser die Zusammenhänge und Handlungen des Narziss nicht richtig zu bewerten und einzuordnen weiß und daher aus einer Narziss-feindlichen Perspektive berichtet. Der Erzähler beschreibt das, was er sieht – nämlich Narziss als *puer* – und merkt nicht, dass er noch weit davon entfernt ist, *iuvenis* zu sein. Es gibt also eine deutliche Diskrepanz zwischen dem, was er ist, nämlich noch

⁷⁹⁹ Horstmann (2014), 282. Zum Pathos des Erzählers auch Rosati (1983), 32f., und Barchiesi (K 2011), 181.

⁸⁰⁰ Laut Horstmann,279 handelt es sich bei der Episode von Narziss im dritten Buch um eine Primärerzählung, in der sich ein "plötzlich aus seiner vorgeblichen Objektivität hervorbrechende[r] Erzähler" als ein vorwurfsvoller, sich überwiegend stark von der Figur distanzierender Erzähler zu dem Geschehen äußere. Im Einzelnen vgl. Horstmann (2014), 279-283. Vgl. ferner Dörrie (1967), 72.

ein *puer*, und dem, zu dem er von seiner Umwelt und auch in den Erwartungen des Erzählers gemacht werden soll, nämlich einem *iuvenis*. Das heißt, der Erzähler gibt Informationen über Narziss, die er in ihrer Komplexität aufgrund seiner externen Fokalisierung nicht versteht, weil auch er zu verkennen scheint, dass Narziss noch kindlichen Handlungsschemata verhaftet ist. Narziss ist den Ausführungen des Erzählers nach ein "Spätzünder", dessen Verhalten der Erzähler zwar als ein solches beschreibt, aber fehlinterpretiert. Es sind nicht *dura superbia*, und die Fähigkeit, nur sich selbst zu lieben, die Narziss zu Fall bringen, sondern seine altersbedingte Orientierungslosigkeit und das Abblocken der übergriffigen Annäherungsversuche.

Erst im zweiten Teil der Erzählung verleiht Ovid Narziss mit dem Monolog erstmals eine Stimme und macht ihn so darstellungstechnisch mündig. Wir beobachten Narziss auf dem Weg zum Erwachsenwerden, indem er zu Liebe fähig ist. Dieser Prozess ist aber kein gesellschaftlicher Sozialisierungsprozess, mit dem Narziss wiederholt konfrontiert ist, sondern findet an einem abgeschiedenen Ort und in psychischer Auseinandersetzung mit sich selbst statt. Im ersten Teil des Monologs präsentiert er sich noch als naives, unverständiges Kind, dessen Einfalt auf den Rezipienten gleich doppelt wirkt, da die Mechanismen der Spiegelung, die Narziss nicht versteht, bereits zuvor durch den Erzähler erläutert worden waren. Im zweiten Teil jedoch setzt mit der Erkenntnis iste ego sum der Verstand ein – Narziss beginnt, erwachsen zu werden. Dennoch kann er nicht rational handeln, sondern wird emotional geleitet und verfällt in kindliche Schemata zurück, in denen er sein im Wasser schwindendes Gegenüber apostrophiert. Das Prinzip, warum es sich um ihn selbst handelt, hat er also nicht durchschaut. Dass der zweite Teil des Monologs in wenigen Versen zahlreiche Handlungen impliziert, bildet die impulsiven und pubertären Wogen des Narziss ab. Narziss wird sich selbst zum Paradoxon und fühlt sich von seiner Leidenschaft ausweglos getrieben. Er prägt damit die Symptome von Pubertät aus, wie sie z. B. Aristoteles in seiner Rhetorik beschrieben hat. Dabei weist die doppelte Fokalisierung der Geschehnisse auf die innere Zerrissenheit des Narziss hin. Erst zum Ende wird diese aufgebrochen und verständlich gemacht. Die Gleichnisse, in denen reifende Äpfel und Trauben zur Rötung des Narziss herangezogen werden, bilden ab, dass sich dieser im Reifeprozess befindet.

Narziss scheint also phänotypisch noch eher dem Stadium *pueritia* zugehörig zu sein, sich in einem stillen Moment aber, in dem er nicht von seiner Umwelt bedrängt wird, als der Liebe fähig zu entwickeln. Als er merkt, dass er seiner exklusiven und überbordenden Leidenschaft nicht folgen kann, kommt es zu einer Überreaktion.

Erst im letzten Moment der Erzählung, in der beschrieben wird, wie die verschmähte Echo an dem Schicksal des Narziss Anteil nimmt, ist der Erzähler bereit, seine distanzierte Haltung gegenüber der Figur aufzugeben und sich Mitleid mit dem Knaben einzugestehen. Die dem Mythos zunächst zugrunde liegende Unzuverlässigkeit des Erzählers resultiert daraus, dass dieser sich durch die mangelnde Einsicht in Narziss von dessen Verhalten täuschen lässt und erst zu Ende der Geschichte erste Einblicke in die von ihm beschriebene Figur bekommt.

Dass es sich bei dem ovidischen Narziss-Mythos in den *Metamorphosen* um eine Schwellenerzählung handelt und diese als solche zu verstehen ist, wird im Nachhinein auch durch das Narziss entgegengebrachte Mitleid in den *Fasti* deutlich, in denen er als *non alter et alter* apostrophiert wird. Narziss, der als Junge in die Erzählung eingeführt wird, etabliert sich in dem Moment, da er sich das erste Mal verliebt, als Jugendlicher, ist aber von seinem Intellekt und seiner leidenschaftlichen Emotionalität her auch noch nicht erwachsen, sondern befindet sich im Übergangsstadium.

Die nur in aller Kürze dargestellte körperliche Verwandlung des Narziss in eine Blume ist in dieser Erzählung sekundär, entscheidender scheint der seelische Verwandlungsprozess der Pubertät als Übergangsstadium (*non alter et alter*), mit dem eine körperliche Verwandlung, die bei Narziss noch nicht eingesetzt zu haben scheint, einhergeht.

4.2.3 ARCAS

Die Erzählung vom jungen Arcas, der beinahe seine Mutter, die Nymphe Callisto, getötet hätte, schließt unmittelbar an den Mythos von Phaethon im zweiten Buch der *Metamorphosen* und konkret an die Szene, in der dessen Umfeld um den jungen Himmelsstürmer trauert, an. Im starken Kontrast zur ausgedehnten Erzählung von Phaethon, der in seiner jugendlichen Selbstüberschätzung einen katastrophalen Weltenbrand verursacht, sind die Geschehnisse um den jungen Arcas auf nur wenige, knapp vierzig, Zeilen komprimiert (met. 2,468-507). Zudem wird die Episode, in der Arcas handelnd auftritt, in einen komplexeren Mythos eingebettet, in dem die Liebschaft zwischen Jupiter und Callisto und deren Konsequenzen geschildert werden (met. 2,401-532). Die Darstellung der Begegnung zwischen Arcas und seiner verwandelten Mutter ist jedoch vor Ovid nicht belegt, sodass von einer ovidischen Innovation ausgegangen wird. Dem ovidischen Erzählen liegt daran, die Konsequenzen seiner mythologischen Erzählungen, geneaologisch, aitiologisch etc., darzulegen und auch ab adsurdum zu führen. Was geschieht mit den identitär nicht fassbaren Resultaten der Metamorphosen?

Offensichtlich war Ovid also daran gelegen, dem Sohn der Callisto einen eigenen Schauplatz innerhalb der *Metamorphosen* einzuräumen. Auch sonst ist der Mythos spärlich überliefert – Ovid bietet mit seiner Darstellung die umfassendste Erzählung des Mythos.⁸⁰³

Nach dem Weltenbrand, den Phaethon verursacht hatte, prüft Jupiter die Umgebung, ⁸⁰⁴ ob nichts einsturzgefährdet sei (met. 2,401-403: *At pater omnipotens ingentia moenia caeli/circuit et, ne quid labefactum viribus ignis / corruat, explorat.*), als sein Blick zufällig auf die schöne Jungfrau Callisto (409: *virgo Nonacrina*) fällt. Um diese zu verführen, verwandelt sich Jupiter in Diana. Auch wenn Callisto sich gegen die körperlichen Übergriffigkeiten zu wehren versucht, wird sie schließlich vom höchsten Gott überwältigt und geschwängert. ⁸⁰⁵ Beim Baden bemerken Diana und Nymphen ihre Schwangerschaft und verstoßen sie aus dem Gefolge jungfräulicher Nymphen. Da Callisto eine Affäre mit ihrem Ehemann hatte, sinnt Juno zu einem geeigneten Zeitpunkt auf Rache (467: *distuleratque graves in idonea tempora poenas*). Dieser

⁻

⁸⁰¹ Wheeler (1999), 128, weist auf die "chronological inconsistencies" bzgl. der Verstirnung der Callisto hin.

⁸⁰² Heinze (1919), 58; Doblhofer (1975), 496. Generell gibt es nicht viele Überlieferungen des Mythos, vgl. Forbes Irving (1990), 203. Zu den Quellen des Mythos vgl. Forbes Irving (1990), 203-205, und Kossaifi (2012), 101-104. ⁸⁰³ Forbes Irving (1990), 204: "The only, and in fact our only extended, accounts of the story come in Ovid's *Metamorphoses* and *Fasti* (2.401 ff. and 2.153 ff.)."

⁸⁰⁴ Anderson (K 1997), 274, bezeichnet den Übergang als "artless, yet comical transition from the scene of fire damage occasioned by Phaethon".

⁸⁰⁵ Zu den Parallelen zum Io-Mythos vgl. Tornau (2008), 248. Zum Rückbezug zur Io-Geschichte vgl. auch Doblhofer (1975), 499, und Otis (1966), 116.

bietet sich, als der gemeinsame Sohn von Callisto und Jupiter, Arcas, das Licht der Welt erblickt.

Der Akteur Arcas wird im Laufe der Geschichte zweimal erwähnt (met. 2,469 und met. 2,496). Zunächst wird sein Name nach der Geburt bekannt gegeben. Seine Geburt wird sogleich mit dem Racheakt Junos im Sinne eines 'foreshadowing' verknüpft (met. 2,468f.: *causa morae nulla est, et iam puer Arcas* (*id ipsum / indoluit Iuno*) *fuerat de paelice natus*), doch wird der Rezipient über Einzelheiten zunächst im Unklaren gelassen. In den folgenden Versen met. 2,470-495 tritt Arcas nicht in Erscheinung. Damit blendet die ovidische Version die Geschehnisse der Zwischenzeit aus – im Gegensatz zu der fragmentarisch bei Hesiod und später bei Apollodorus überlieferten Version des Callisto-Mythos, in der Zeus Hermes befiehlt, seine Mutter Maia mit der Aufzucht des jungen Arcas zu beauftragen, ⁸⁰⁶ – und lässt so eine Leerstelle, die impliziert, wie sich der Knabe entwickelt.

Stattdessen wird bei Ovid die Verwandlung Callistos in eine Bärin geschildert. ⁸⁰⁷ Diese zeichnet sich im Wesentlichen dadurch aus, dass ihr die menschliche Gesinnung in ihrer Bärengestalt erhalten bleibt (*mens antiqua tamen facta quoque mansit in ursa*, 485), wie durch Einblicke in ihre Gedanken und Gefühle (489-495) zum Ausdruck gebracht wird, indem sie bspw. als eine sich vor wilden Tieren fürchtende Bärin beschrieben wird. Dass sie rein mental eine Frau bleibt, die ihre furchteinflößende Gestalt als Bärin nicht verinnerlicht hat, wird so dem Leser eindrücklich vor Augen geführt. Eben jene Diskrepanz zwischen menschlicher Wahrnehmung und animalischer Gestalt wird ihr im Zusammentreffen mit ihrem Sohn zum Verhängnis werden.

Erst ab Vers 496 tritt Arcas als Akteur tatsächlich in Erscheinung, in einer Episode, die bis Vers 507 reicht. Eingeleitet wird sein Auftreten mit dem Begriff *ecce* (met. 2,496). Der Ausdruck lenkt nicht nur die Aufmerksamkeit auf eine neue Szene und stimmt auf einen neuen Protagonisten ein, sondern bereitet auch einen Zeitsprung in der Handlung vor, denn der soeben erst auf die Welt gekommene Knabe (vgl. met. 2,468) wird nun als fast fünfzehnjähriger Junge in die Geschichte eingeführt: *Ecce Lycaoniae proles ignara parentis*, / *Arcas adest ter quinque fere natalibus actis* (met. 2,96f.). Das junge Alter wird mittels einer typischen Zahlenperiphrase von drei Lustren genau angegeben und steht so als erstes charakteristisches Merkmal des neuen

⁸⁰⁶ Zur hesiodeischen Ausgestaltung des Mythos Hes. fr. 163 MW; Apollod. 3,101; Hyg. fab. 224, vgl. Sale (1965), 13; Forbes Irving (1990), 202, und von Gaetringen (1895), 1158f.

⁸⁰⁷ Anderson (K 1997), 275: "Without given us any indication of what happens to the newborn baby, the narrator follows the fate of the new bear."

Protagonisten im Vordergrund. 808 Mit fast fünfzehn Jahren ist Arcas im gleichen Alter wie Hermaphroditus (vgl. met. 4,292: tria cum primum fecit quinquennia), der im vierten Buch der Metamorphosen mit der Nymphe Salmacis (wenn auch unfreiwillig) erste sexuelle Erfahrungen sammelt. 809 Das Alter entspricht dem in den Metamorphosen typischen Alter der Emanzipation. 810 Anderson beschreibt Arcas als "stalwart young man" und wiederholt auch als "boy", 811 Johnson als "on the verge of manhood", 812 Simmonneau Minet als "adolescent". 813 Doch nicht nur das junge Alter verbindet ihn mit Figuren wie Phaethon, Hermaphroditus und Narziss. Neben der konkreten Angabe des jungen Alters⁸¹⁴ wird Arcas auch durch ihm zugewiesene Attribute und die narrative Gestaltung der Szene als jung konstituiert. Zugleich wird er als Lycaoniae proles ignara parentis (496) vorgestellt.815 Mit dem Begriff ignara [proles] wird Arcas in seinem ersten Auftritt mit Phaethon parallelisiert (vgl. met. 2,191: quid agat, ignarus stupet Phaethon). Dass seine Unwissenheit Potential für ein sich unglücklich ereignendes Zusammentreffen mit seiner verwandelten Mutter bergen mag, wird an dieser Stelle bereits antizipiert. Im Gegensatz zum Publikum ist Arcas über die Verwandlung seiner Mutter nicht informiert, sodass ein törichtes Handeln seitens des jugendlichen Protagonisten vorbereitet wird.

Arcas wird als Jagender in die Szene eingeführt. Ähnlich wie Narziss beschränkt er sich dabei auf die leichtere Art der Jagd, nämlich die mithilfe von Netzen: *dumque feras sequitur, dum saltus eligit / aptos nexilibusque plagis silvas Erymanthidas ambit* (met. 2,498f.). Obwohl er also auf der Jagd ist, ist ein Zusammentreffen mit einem Bären oder gar einer Bärin nicht intendiert, sondern er scheint eher kleinere Beutetiere mithilfe der Netze fangen zu wollen. ⁸¹⁶ Für ein Duell mit einem Bären ist er offensichtlich weniger präpariert.

Durch das *ecce* (496) wird deutlich, dass Erzähler und Rezipient die Figur Arcas aus einer externen Fokalisierung bei ihrer Jagdtätigkeit beobachten. Auch das erste Zusammentreffen mit seiner Mutter wird aus einer Außenperspektive und als Zufall beschrieben: *incidit in matrem* (500). Dass es sich bei dem Wildtier um seine Mutter handelt, weiß der Protagonist im Gegensatz zum nullfokalisierten Erzähler und dem über die Vorgeschichte informierten Leser

⁸⁰⁸ Anderson (K 1997), 292: "Arcas is an adolescent, like Narcissus in 3.351."

⁸⁰⁹ Vgl. Kapitel 4.3.1.

⁸¹⁰ Vgl. Vogel (2014), 313.

⁸¹¹ Anderson (K 1997), 276 bzw. 292.

⁸¹² Johnson (1996), 14.

⁸¹³ Simonneau Minet (2009), 131; als "adult and as a hunter" hingegen beschreibt ihn Forsén (2016), 58.

⁸¹⁴ Golden (2013), 256, Fn. 11.

⁸¹⁵ Der Aspekt des Lycaon wird zu diesem Zeitpunkt von Ovid nahezu ausgeblendet; vgl. Sale (1965), 22.

⁸¹⁶ Anderson (K 1997), 292: "Since Arcas lays nets, we may infer that he does not hunt larger animals such as bears."

nicht. Dieses Spiel mit dem Wissen der Rezipienten einerseits und des jungen Arcas andererseits prägt den gesamten Abschnitt.⁸¹⁷ So laufen in der Szene des Zusammentreffens die Intentionen seiner Mutter und seine Reaktionen auf diese durch die Unwissenheit des jungen Protagonisten über die veränderte Gestalt seiner Mutter grundsätzlich entgegen – worüber der Erzähler und der Leser im Gegensatz zu Arcas informiert sind.

Zunächst wird der Blick auf die dem Rezipienten in ihren menschlichen Verhaltensweisen bereits bekannt gemachte Callisto gerichtet: *quae restitit Arcade viso / et cognoscenti similis fuit* (500f.): Die Bärin macht Halt und sieht aus, als würde sie ihren Sohn erkennen. Der Erzähler scheint die Möglichkeit, zuvor Einblicke in die Gedanken und Gefühle der Callisto gehabt zu haben, zugunsten einer externen Fokalisierung aufgegeben zu haben – denn jetzt wird das Verhalten der Bärin aus einer Außensicht auf diese (vgl. *cognoscenti similis*) beschrieben. Der Erzähler fokalisiert weder die Bärin noch Arcas selbst intern, ⁸¹⁸ sondern beobachtet nun aus einer übergeordneten Sicht das scheiternde Zusammentreffen. Die Außensicht auf das fast tragisch endende Geschehen evoziert so geradezu eine atmosphärische Erzählperspektive, die zwar Raum für Andeutungen lässt (bspw.: *cognoscenti similis fuit*) und dem Rezipienten immer wieder die Menschlichkeit der verwandelten Callisto vor Augen führt, aber dennoch die Unausweichlichkeit der verzwickten Situation (einerseits die äußeren Umstände der verwandelten Bärin, andererseits der nichtwissende Arcas) in nur wenigen Worten zum Ausdruck bringt.

Bereits ab Vers 500 macht der Erzähler also die Spannung deutlich, welche die Episode grundsätzlich prägt: Während der Rezipient und seine Mutter selbst von ihrer Verwandlung in eine Bärin wissen, ist Arcas vollkommen arglos. Durch die Erzählperspektive wird Arcas wieder zum einzig Unbeteiligten in der Erzählung.

Arcas wertet den Versuch der Kontaktaufnahme und das "Auf-ihn-Starren" der Mutter in seiner Unwissenheit (503: nescius) als Bedrohung und – dies bilden die Enjambements in met. 2,501-504 ab – setzt nicht nur zu einer Fluchtbewegung, sondern auch zu einem Verteidigungsversuch an: ille refugit / inmotosque oculos in se sine fine tenentem /nescius extimuit propiusque accedere aventi /vulnifico fuerat fixurus pectora telo. Das gesamte dramatische Geschehen um Arcas und seine Mutter und die gescheiterte bzw. missverständliche Begegnung⁸¹⁹ nach fünfzehn Jahren ist in einem Satz komprimiert: Sie heftet ihren Blick auf ihn, möchte ihm

⁻

⁸¹⁷ Johnson (1996), 13, spricht von "a peculiar blend of external and internal perspectives".

⁸¹⁸ Anders sieht dies Tornau (2008), 254: "Ovid beschreibt die Szene diesmal nicht aus der Sicht Callistos, sondern aus der des Arcas [500-504 *incidit in matrem – pectora telo*]."

⁸¹⁹ Vgl. Barchiesi (K 2005), 276.

näherkommen, er zückt, sich stark ängstigend (vgl. *extimuit*), impulsiv eine Waffe. Während der Erzähler die Zusammenhänge erläutert, bleibt Arcas die gesamte Szene über – als einziger – *nescius*. 820

Bevor es zur Katastrophe kommt, dass Arcas arglos seine eigene Mutter tötet, handelt Jupiter: arcuit omnipotens pariterque ipsosque nefasque⁸²¹ / sustulit et pariter raptos per inania vento / inposuit caelo vicinaque sidera fecit (505-507). Das Eingreifen Jupiters wirkt sehr abrupt und kurz, sodass sich die Ereignisse der Arcas-Episode, die generell allesamt in einem einzigen langen Satz komprimiert sind (met. 2 468-507), regelrecht zu überschlagen scheinen – kaum ist die Gefahr ausgebrochen, ist sie auch schon wieder im Keim erstickt.

Ähnlich prägnant behandelt Ovid den Mythos von Arcas und Callisto und deren fast tödlich ausgehende Begegnung in den *Fasti* (Ov. fast. 2,53-192). Auch hier wird Arcas als fünfzehn Jahre alter Knabe in die Erzählung eingeführt (fast. 2,183f.: *iam tria lustra puer furto conceptus agebat, / cum mater nato est obvia facta suo*) und ebenso wie in den *Metamorphosen* als *puer ignarus* charakterisiert: *hanc puer ignarus iaculo fixisset acuto / ni foret in superas raptus uterque domos* (187f.). Die wesentlichen Charakteristika des Arcas sind demnach sowohl in den *Metamorphosen* als auch in den *Fasten* das junge Alter von fünfzehn Jahren und die Ahnungslosigkeit bzgl. der Hintergründe, dass es sich bei der Bärin um seine Mutter handelt. Dies wird besonders durch die externe Erzählperspektive evoziert.

Zusammenfassend bildet die kurze Episode um Arcas und seine Mutter einen immensen Kontrast zu der dieser in den *Metamorphosen* vorangegangenen Phaethon-Erzählung. Obwohl es sich in beiden Fällen um adoleszente Jünglinge handelt, die porträtiert werden, so ist Arcas – abgesehen von der exakten Altersnennung und seiner Unwissenheit als primärem Charakteristikum – in der nur zehn Verse umfassenden Darstellung verhältnismäßig unterrepräsentiert. Bevor es bei der Begegnung zwischen Arcas und seiner Mutter zur

⁸²⁰ Anders argumentiert Horstmann (2014), 190, der die Begegnung als aus der Sicht des Arcas beschrieben erachtet und die Erzählhaltung in der Rubrik Mitgefühl und Emotionalität fasst. Ähnlich Johnson (1996), 14. ⁸²¹ Zum Begriff des *nefas* Doblhofer (1975), 502.

⁸²² Zu den Unterschieden Bretzigheimer (1994), 524-532 und Heinze (1919), 57-59. Deutlicher als in den Metamorphosen nimmt der Erzähler Anteil an der dramatischen Verkettung der Ereignisse und schilt Junos Verhalten als ungerechtfertigt (bspw. durch die Apostrophe Quid facis? in fast. 2,178 und den Hinweis, dass Callisto nicht freiwillig von Jupiter geschwängert worden sei). Die passive Konstruktion obvia facta est (184) suggeriert bereits, dass eine höhere Macht das Zusammentreffen der beiden initiiert und es sich dabei um einen gefährlichen Zufall handelt. Im Gegensatz zu der in den Metamorphosen stumm dreinblickenden Bärin lässt sich die verwandelte Callisto in den Fasten sogar zu einem Laut hinreißen: Sie stöhnt einmal auf (185f: illa quidem, tamquam cognosceret, adstitit amens / et gemuit: gemitus verba parentis erant). Dazu auch Johnson (1996), 18.

Katastrophe und damit unbewusst zu deren Tötung kommt, greift Jupiter diesmal – im Gegensatz zu Phaethon, wo dies erst nach Aufforderung geschieht – tatsächlich eigenständig ein, um Schlimmeres zu verhindern. 823 Bei Phaethon bittet Tellus ihn in einer Rede (met. 2,279-300) inständig, der globalen Katastrophe, die der junge Knabe auf dem Feuerwagen anzurichten droht, Einhalt zu gebieten. In met. 2,304-313 wendet der zuvor eher phlegmatisch wirkende Jupiter die drohende Gefahr ab, indem er Phaethon aus dem Wagen schleudert. In der in den Metamorphosen unmittelbar darauffolgenden Episode greift Jupiter plötzlich in das Geschehen ein, indem er Callisto und Arcas mittels eines Katasterismos aus der brisanten Situation entrückt. 824 Die daraus entstehenden (auf Initiative der Juno hin zirkumpolare 825) Sternbilder des Großen Bären und des Arctophylax⁸²⁶ werden so durch den Mythos aitiologisch hergeleitet. Es wirkt, als habe Jupiter aus den Geschehnissen mit Phaethon gelernt, die Katastrophe schnell zu verhindern. Mutmaßlich handelt er auch aus egoistischen Motiven bzw. persönlicher Fürsorge, da ihm Callisto und der gemeinsame Sohn besonders am Herzen zu liegen scheinen. Doch fungiert Jupiter dieses Mal als mitdenkender Retter, der seinen eigenen Sohn vor den Folgen seiner Unwissenheit zu verschonen vermag (in diesem Punkt handelt er auch anders als Phaethons Vater Sol).

Die Stellung dieses Mythos (in unmittelbarer Nähe zu der Phaethon-Katastrophe) ist insofern interessant, als scheiternde bzw. Fehler begehende Jugendliche als Leitmotiv anklingen und potentielle Ausgänge unvernünftigen Handelns durch das Eingreifen Jupiters geschildert werden. Auch wenn Arcas in den *Metamorphosen* nicht ansatzweise so viel Raum zugestanden wird wie Phaethon, so klingen in dieser episodenhaften Einlage die wesentlichen Charakteristika des Knaben an. Als fast fünfzehn Jähriger trifft er unvermittelt seine Mutter, die er aus Angst heraus beinahe tötet. Durch die lenkende Erzählperspektive bleibt der junge Arcas die einzig unwissende Gestalt in dem Mythos.

⁸²³ Otis (1966), 119: "(...) it is only by a hair's-breadth that her story escapes a tragical end."

⁸²⁴ Barchiesi (K 2005), 269: "La storia ha un epilogo astronomico eccezionale in questo poema, dato che Ovidio ha riservato quasi tutte le metamorfosi "astrali", i cosidetti catasterismi, al suo poema elegiaco *Fasti*."; Johnson (1996), 14.

⁸²⁵ Doblhofer (1975), 513.

⁸²⁶ Laut z. B. Simonneau Minet (2009), 131, handelt sich um den Großen und den Kleinen Bären.

4.3 ERSTE LIEBES- UND SEXUALITÄTSERFAHRUNGEN

4.3.1 HERMAPHRODITUS UND SALMACIS

Die wohl berühmteste plastische Darstellung des zweigeschlechtlichen Gottes Hermaphroditus stellt die Statue Berninis des *Schlafenden Hermaphroditus* dar, die in der Villa Borghese in Rom ausgestellt ist. Dabei restaurierte Bernini eine antike Statue, die ursprünglich etwa in das 2. Jh. v. Chr. zu datieren ist,⁸²⁷ und machte so aus einem antiken Meisterwerk ein zeitgenössisches.⁸²⁸ Während manch Kritiker diesen "künstlerische[n] Höhepunkt der Hermaphroditus-Darstellungen" zugleich als "sittlichen Tiefpunkt"⁸²⁹ erachtet, zeigen sich andere fasziniert von dem Vermögen der Statue, mit dem Rezipienten zu interagieren und mit dessen Erwartungshaltung zu spielen.⁸³⁰ Denn der sich dem schlafenden Hermaphroditen von hinten nähernde Betrachter bleibt über die wahre Identität des Dargestellten zunächst im Unklaren und wird bei den zweigeschlechtlichen Attributen stutzig.⁸³¹ Hinzu kommt, dass die Statue den Gott Hermaphroditus als sehr jung abbildet.⁸³² Oehmke spricht von einem "mit seinen feinen Zügen fast kindlich wirkende[n] Gesicht",⁸³³ das zudem durch die für minderjährige Jungen oder Mädchen typische Frisur des Scheitelzopfes⁸³⁴ den Betrachter verwirre.

Diese Ambivalenz des Hermaphroditus, der jungenhaft und weiblich zugleich ist und zudem kindlich dargestellt wird, kommt auch in der berühmtesten, "literarisch und wirkungsgeschichtlich bedeutendste[n] Ausformung des Hermaphroditos-Mythos"⁸³⁵ zum Tragen. Ebenso wie Bernini bzw. dem antiken plastischen Künstler mit dem *Schlafenden Hermaphroditus* gelingt es Ovid, die Erwartungshaltung des Rezipienten beständig zu unterlaufen und zu täuschen. ⁸³⁶ Inwiefern auch Ovid in den *Metamorphosen* den Protagonisten

⁸²⁷ Zur Datierung des Originals Oehmke (2006), 42: "Das verlorene Original des Hermaphroditos Borghese dürfte im ausgehenden 2. Jh. v. Chr. entstanden sein, also vielleicht um 120 v. Chr."

⁸²⁸ Vgl. Oehmke (2006), 40-41.

⁸²⁹ Görlich (1941), 22.

⁸³⁰ Vgl. insbes. Groves (2016); vgl. auch Oehmke (2004).

⁸³¹ Groves (2016), 325. Auch Oehmke (2004), 54, beschreibt diesen "Überraschungseffekt".

⁸³² Groves (2016), 353: "Moreover, representations of Hermaphroditus often portray him as young, at the peak of youthful beauty; thus the juvenile hairstyle of the Borghese type." [mit Verweis auf Oehmke (2004), 25].

⁸³³ Oehmke (2004), 53.

⁸³⁴ Oehmke (2004), 52.

⁸³⁵ Aurnhammer (1986), 18.

⁸³⁶ Matzner (2015), 206: "The scene is a masterpiece of Ovidian poetic ingenuity and repeatedly runs counter to the reader's expectations, particularly by reversing the traditional scene of a mortal male spying on a female immortal". Robinson (1999), 217: "A reading of the *Met.* passage against this background shows the text to be full of misdirection, constantly playing with our expectation."

als jung konstruiert und welche Implikationen dieses junge Alter und das Spiel mit der Erzählperspektive vor allem in Hinblick auf die Charakterisierung des Hermaphroditus bieten, erläutert das folgende Kapitel.

Der Mythos von Salmacis und Hermaphroditus wird im vierten Buch der *Metamorphosen* (met. 4,271-388) erzählt.⁸³⁷ Dieses Mal spricht nicht der Primärerzähler, sondern Alcithoe, eine der drei Minyaden, die als letzte der drei sich den bacchischen Kulten⁸³⁸ verweigernden Schwestern eine Geschichte zum Besten gibt, um die Zeit bei der Spinnarbeit zu verkürzen. Die dritte Erzählung bildet den Endpunkt einer Reihe von Liebesgeschichten:⁸³⁹ Die erste Tochter des Minyas hatte von der gegenseitigen und tragisch endenden Liebe zwischen Pyramus und Thisbe erzählt (met. 4,55-166), die zweite von der einseitigen Liebe Clyties zu Apoll, der wiederum durch Venus' Rache in Liebe zu Leucothoe entbrennt (met. 4,167-270). Alcithoe kündigt – nach einer umfassenden *Praeteritio* (met. 4,276-284) – an, dass sie die Gemüter der anderen durch eine ,liebliche Neuigkeit' zu fesseln gedenke (284: *dulcique animos novitate tenebo*). In den Versen 285-287 präzisiert sie den Inhalt der folgenden Geschichte, die eine Aitiologie für die berühmt-berüchtigte Quelle Salmacis liefern soll (285-7:*Unde sit infamis, quare male fortibus undis / Salmacis enervet tactosque remolliat artus, / discite. Causa latet, vis est notissima fontis.*), bevor ab Vers 288 der eigentliche Mythos einsetzt.

Der Mythos beginnt mit der Vorstellung eines *puer* (namens Hermaphroditus⁸⁴⁰), des Sohnes der Venus und des Merkur, der, nachdem er von Najaden aufgezogen wurde, nun im Alter von fünfzehn Jahren (292: *tria cum primum fecit quinquennia*) beginnt, seine Umgebung eigenständig zu erkunden (288-295). Hermaphroditus gelangt an einen klaren See (297-301), den die Nymphe Salmacis bewohnt, die sich – ganz untypisch für eine von Dianas Nymphen – lieber der Schönheitspflege als der Jagd widmet (302-314). Als diese den Knaben erblickt, entbrennt sie in Verlangen nach ihm und bereitet sich darauf vor, ihn von ihrem gepflegten Äußeren zu überzeugen (315-318). Schließlich spricht sie ihn an, rühmt seine gottesgleiche Gestalt und macht ihm Avancen, woraufhin Hermaphroditus errötet (319-333). Dieser lehnt näheren Kontakt zu ihr jedoch ab. Daher gibt Salmacis vor, ihn in Ruhe zu lassen, versteckt

⁸³⁷ Für eine schematische Inhaltsübersicht vgl. Brisson (2002), 49.

⁸³⁸ So bereitet der Kontext den Geschlechtertausch als Thematik der Erzählung in gewisser Weise vor, vgl. Salzman-Mitchell (2005a), 160f.; Nugent (1990), 161.

⁸³⁹ Nikolopoulos (2000), 146: "Love is then the theme that links the tales of the three sisters." Zur Einbettung in den Kontext unter genderspezifischen Fragestellungen auch Zajko (2009), 186; Barchiesi (K 2011), 284: "un'altra storia sulle potenzialità rovinose dell'eros", pejorativer Romano (2009), 559: "Ovid puts into the voice of Alcithoe a careful misreading of the myth found in the Halikarnassus inscription. That she gets the story so wrong is Ovid's punchline." Dabei war Ovid die Inschrift wahrscheinlich gar nicht bekannt.

⁸⁴⁰ Der Name wird erst im weiteren Verlauf der Geschichte dezidiert genannt – an dieser Stelle steht lediglich die Anspielung auf seine Eltern Hermes und Aphrodite: *nomen quoque traxit ab illis* (291).

sich aber in einen nahegelegenen Strauch (334-340). Hermaphroditus fühlt sich unbeobachtet und entkleidet sich, um sich in der Quelle zu erfrischen, was Salmacis' Verlangen nach ihm nur weiter steigert (341-355). Lüstern stürzt sie sich auf ihn und hält den sich vehement Wehrenden fest umklammert (356-367). Salmacis ersucht die Götter um eine ewige Verbindung ihrer selbst mit Hermaphroditus. Der Wunsch wird erhört und die beiden Gestalten werden zu einer einzigen Zwittergestalt verschmolzen (368-379). Als Hermaphroditus die körperliche Verwandlung realisiert, bittet er seine Eltern, dass jeder Mann, der in die Quelle steige, diese als *semivir* (386) wieder verlasse (380-386). Der Wunsch wird ihm gewährt und die Quelle mit einem verweichlichenden Zaubermittel getränkt (387-388).

Hinsichtlich der Tradition des Mythos weist die ovidische Version einige Besonderheiten auf. Zunächst ist die Verschmelzung von Salmacis und Hermaphroditus einzig und allein bei Ovid bezeugt. Das Phänomen des Hermaphroditen bzw. androgynen Zwitterwesens hingegen – Begriffe, die in der Antike nicht klar voneinander differenziert werden⁸⁴¹ – ist in der antiken Vorstellungswelt fest verankert. Zweigeschlechtlichen Wesen standen die Römer jedoch eher mit einer gewissen Skepsis gegenüber,⁸⁴² teilweise wurden sie als prodigiös bewertet und gesellschaftlich ausgegrenzt:⁸⁴³ Lucrez etwa bezeichnet Hermaphroditen als *portenta: multaque tum tellus etiam portenta creare conatast... androgynem, inter utrasque nec utrum* (5,837-9). Auch der ältere Plinius definiert das Wesen von Hermaphroditen (Plin. nat. hist. 7,34: *Gignuntur et utrique sexus quos hermaphroditos vocamus, olim androgynos vocatos et in prodigis habitos, nunc vero in deliciis*), die inzwischen zum Gegenstand der vergnüglichen Unterhaltung depraviert seien. Androgyne Wesen waren also bekannt, wurden aber argwöhnisch beäugt.

Neben der faktischen Existenz von Hermaphroditen ist der Gott Hermaphroditus in der plastischen Kunst ein häufiges Motiv und in der visuellen Tradition fest verankert. Bereits ab dem 4. Jh. v. Chr. existieren zahlreiche Bezeugungen der bildenden Kunst, ⁸⁴⁴ wohingegen eine literarische Tradition vor Ovid nicht manifest ist. Auch Ovid konnte in seiner mythologischen Vorstellung des Hermaphroditen unter anderem auf diese ikonographischen Darstellungen

⁸⁴¹ Vgl. Lexikon Antike Medizin s.v. *Androgynie*, 49: "Eine klare begriffliche Unterscheidung von Androgynie und Hermaphroditismus findet sich in der antiken Literatur nicht." sowie Ausführlicher zur Terminologie Graumann (2013), 188. Einen Versuch der Abgrenzung unternimmt unter Zusammenschau ausgewählter Sekundärliteratur Raehs (1990), 8-12. Zur Begrifflichkeit auch Oehmke (2004), 9-12; zum adjektivischen Gebrauch von *hermaphroditos* im Sinne von *androgynos* Jessen (1912), 718f., und Delcourt/Hoheisel (1988), 658.

⁸⁴³ Zum Kult des Hermaphroditus im politischen wie religiösen Kontext Graumann (2013), 190f. und 198.

⁸⁴⁴ Vgl. auch Oehmke (2006), 40. Barchiesi (K 2011), 284.

zurückgreifen.⁸⁴⁵ "Prior to Ovid's *Metamorphoses*, Hermaphroditus was a popular subject of sculpture but never to extended mythological narrative", konstatiert Groves⁸⁴⁶ und beschreibt so die Innovation der ovidischen Erzählung, die erstmals eine umfassende mythologische Erklärung für die Entstehung des Hermaphroditen entwirft.

Zudem kombiniert Ovid einzelne Elemente bestehender, aber recht spärlicher Traditionen zu einem eigenständigen Mythos.⁸⁴⁷ Das im Sinne einer mythologischen Neu-Konstitution eklektische Verfahren Ovids nimmt Elemente verschiedener Traditionen auf:

Dass die bisexuelle Gottheit Hermaphroditos von Aphrodite und Hermes abstammt (vgl. auch Ovid, met. 4,288: *Mercurio puerum diva Cythereide natum*), ist seit dem vierten Jahrhundert v. Chr. belegt (Diod. 4,6,5). ⁸⁴⁸ Die Zweigeschlechtlichkeit des Hermaphroditus ist bei Ovid jedoch nicht von seiner Geburt an angelegt, ⁸⁴⁹ sondern ist Folge einer Metamorphose zu eben jenem zweigeschlechtlichen Wesen. ⁸⁵⁰ Dementsprechend distanziert ⁸⁵¹ sich die ovidische Darstellung auch deutlich von jener berühmten Entstehungslehre doppelgeschlechtlicher Wesen in Platons *Symposion*189c-193b, ⁸⁵² die Aristophanes den Gesprächsteilnehmenden in seiner komisch anmutenden Rede zur Entstehung der Geschlechter liefert. Während Aristophanes' Version jedoch die Zwitterwesen als ursprüngliche Variante der menschlichen Existenz ansetzt und eine Erklärung für verschiedene Liebesformen liefert, geht es im ovidischen Mythos um den Hermaphroditen als Ergebnis einer für den *puer* nicht freiwillig vollzogenen Metamorphose, die nicht etwa eine Aitiologie für ,passive Homosexualität ⁸⁵³ oder ,Asexualität ⁸⁵⁴ darstellt, sondern als *dulcis novitas* lediglich zwei aitiologische Stränge ineinander greifen lässt: einerseits, warum es Zwitterwesen gibt, anderseits, warum die Quelle Salmacis Männer effeminiert.

Die Quelle mit dem Namen Salmacis in Kleinasien⁸⁵⁵ hatte sich seit Ennius bereits eine *fama* als verweichlichend gemacht,⁸⁵⁶ wie bspw. auch Strabo geograph. 14,2,16 und Vitruv arch.

⁸⁴⁵ Zu dieser Interaktion besonders Groves (2016), z. B. 342.

⁸⁴⁶ Groves (2016), 321.

⁸⁴⁷ Vgl. dazu auch Oehmke (2004), 14, sowie Robinson (1999), 212; "Aus einer Mischung von poetischer Phantasie und umfangreichem Wissen schöpfte Ovid endlich einen Mythos für eine aus dem griechischen Kultraum vertraute Gestalt, deren Ursprünge schon in der frühen Kaiserzeit im Dunkeln lagen", beschreibt Oehmke (2004), 14, Ovids Vorgehensweise. Ähnlich fasst Groves (2016), 324, Ovids poetische Technik.

⁸⁴⁸ Lexikon Antike Medizin s.v. *Androgynie*, 50. Zu Quellen und weiteren Versionen bereits des Fontaines (1938). ⁸⁴⁹ Lateiner (2009),133, Fn. 28: "All previous versions of the myth present Hermaphroditus as bisexual from birth, not the result of metamorphosis (…), a fact leading scholars to posit considerable Ovidian invention here." ⁸⁵⁰ Bömer (K 1976a), 103.

⁸⁵¹ Barchiesi (K 2011), 285, spricht von "una risposta al famoso mito platonico dell'androgino".

⁸⁵² Dazu ausführlich Aurnhammer (1986), 9-15, sowie Zimmermann (2000), 270-276.

⁸⁵³ So z. B. Lateiner (2009), 134, und besonders Brisson (2002). Dagegen argumentiert Oehmke (2004), 14.

⁸⁵⁴ Raehs (1990), 15

⁸⁵⁵ Brisson (2002), 49; Bömer (K 1976a) 100f.; Keith (2009), 361.

⁸⁵⁶ Ennius Ajax scen. frag. 18 Vahlen³ / Cicero off. 1,61.

2,8,11-12 belegen. ⁸⁵⁷ Die üblen Kräfte dieser Quelle werden auch zu Ende der *Metamorphosen* (met. 15,319) selbst als bekannte Gegebenheit vorausgesetzt: *cui non audita est obscenae Salmacis undae* ? Die personifizierte Nymphe Salmacis jedoch, die in Ovids Mythos als Hauptakteurin auftritt, ist vor Ovid nicht belegt. ⁸⁵⁹ Die Kopplung mit der lüsternen Wassernymphe Salmacis als Aitiologie für die effeminierenden Kräfte der Quelle ⁸⁶⁰ hat so als ovidisch zu gelten. ⁸⁶¹

In den *Metamorphosen* gibt es sechs Episoden, die eine androgyne körperliche Verwandlung thematisieren. Refer Hermaphroditus bleibt jedoch eine besondere Gestalt, da er die einzige von diesen ist, die gleichzeitig Merkmale weiblichen und männlichen Geschlechts ausprägt. Refer Zugleich stellt Ovids Version die erste und einzige umfassende und zugleich bekannteste mythologische Erzählung zum Gott Hermaphroditus dar. Refer

Nicht nur bezogen auf Hermaphroditus, sondern auch auf Salmacis wird die Originalität und Berühmtheit des ovidischen Mythos in der Sekundärliteratur stets herausgestellt. Bömer beschreibt den Mythos von Salmacis und Hermaphroditus als eine der berühmtesten erotischen Nymphensagen des Altertums, die "ihre Stellung in der Literatur der Nachwelt allein Ovid" verdanke. Obwohl die Erzählung zu einer der populärsten Erzählungen aus Ovids *Metamorphosen* gehört, wurden einige Aspekte des Mythos relativ wenig betrachtet. Noch 1970 hatte Fränkel dem Mythos eine "schwüle Sinnlichkeit" attestiert, welche die Forschung von einhergehenden Analysen und Interpretationen abzuhalten schien. Im Zuge der *gender* oder *queer studies* rückte Ovids Erzählung ab den 1990er Jahren in den Fokus der Forschung.

⁸⁵⁷ Eine Übersicht über Belege von Salmacis und Hermaphroditus vor Ovid liefern z. B. Brisson (2002), 50-57; LIMC, 269.

⁸⁵⁸ Vgl. Barchiesi (K 2011), 283; Groves (2016), 344.

⁸⁵⁹ Brisson (2002), 53; weiterführend Bömer (K 1976a), 101. Eine Inschrift in Halikarnassos, die Hermaphroditus mit Salmacis in Verbindung bringt, war Ovid wahrscheinlich nicht bekannt, so Romano (2009), 557. Zur Inschrift von Halikarnass im Vergleich zur ovidischen Version siehe Romano (2009) und Groves (2016), 322.

⁸⁶⁰ Vgl. Pietropaolo (2011), 283; Swancutt (2007), 27; Barchiesi (K 2011), 284; Robinson (1999), 216.

⁸⁶¹ Oehmke (2006), 40; Labate (1993), 52.

⁸⁶² Vgl. Brisson (2002), 44-45: Tiresias, Sithon, Hermaphroditus, Mestra, Iphis, Cainis. Lateiner (2009), 131, zählt mit den *Coronides* sieben. Viarre (1985), 230, kategorisiert drei Arten der Geschlechtsverwandlung.

⁸⁶³ Vgl. Swancutt (2007), 27 (in Rekurs auf Brisson (2002)).

⁸⁶⁴ Groves (2016), 327: "Ovid presents the first extant extended narrative about Hermaphroditus"; Zajko (2009), 187: "the first self-consciously literary version of the myth". Delcourt/Hoheisel (1988), 658, und Jessen (1912),716f., sprechen von Ovids Version als dem einzigen Mythos, der von Hermaphrodit handle und Basis für alle weiteren Ausgestaltungen des Mythos sei; vgl. auch Ajootian (1990).

⁸⁶⁵ Bömer (K 1976a), 100.

⁸⁶⁶ Fränkel (1970) Anm. 252.

⁸⁶⁷ Vgl. Groves (2016), 326; Nugent (1990), 160, und Harzer (2004), 9.

⁸⁶⁸ Z. B. Zajko (2009), 177-181, Brisson (1997), Richlin (1992), Nugent (1990), Keith (1999), Sharrock (2002), Salzman-Mitchell (2005).

Der Mythos selbst bzw. dessen narrative Gestaltung hat in diesem Zuge an Betrachtung eingebüßt.

Der Mythos von Salmacis und Hermaphroditus (met. 4,285-388) knüpft in mehrerlei Hinsicht an verschiedene Episoden aus den *Metamorphosen* an: Zunächst erinnert die Erzählung in ihrem Erzähl-*pattern* und der Konstellation der Charaktere an jene von Narziss und Echo: ⁸⁶⁹ Eine eher übergriffige Nymphe bedrängt einen adoleszenten Jüngling. Zudem besteht eine weitere Gemeinsamkeit zwischen dieser und anderen Episoden darin, dass Hermaphroditus sich in jenem in den *Metamorphosen* symbolisch geprägten Alter von fünfzehn Jahren und damit im selben Altersstadium wie Arcas und Narziss befindet. ⁸⁷⁰ Dass zu Beginn des Mythos wieder exponiert auf das Alter des Protagonisten hingewiesen wird, lässt vermuten, dass sich dieses spezielle Alter als bedeutungstragend für den Verlauf der Ereignisse erweisen wird. Aus den Indizien für das junge Alter lassen sich bestimmte alterstypische Verhaltensweisen ableiten, die Hermaphroditus eigen sind. Dabei wirkt die Erzählhaltung ⁸⁷¹ maßgeblich auf die Figuration der Protagonisten ein.

Zu Beginn der Erzählung von Salmacis und Hermaphroditus fokussiert die Erzählinstanz Hermaphroditus in dem Moment, als er gerade fünfzehn Jahre alt geworden ist (*tria cum primum fecit quinquennia*, 292). Wieder findet sich die Altersangabe als spezifisches Charakteristikum gleich zu Beginn der Erzählung. Dabei scheint es sich um ein symbolisches bzw. einschneidendes Alter zu handeln, das bspw. auch Arcas prägt (met. 2,497: *Arcas adest ter quinque fere natalibus actis*). Der Zeitpunkt wird hier als typisch für den Abkopplungsprozess von der elterlichen Obhut bzw. der Kindheit dargestellt. ⁸⁷² In diesem Alter von fünfzehn Jahren emanzipiert sich Hermaphroditus von seinem gewohnten Umfeld und erkundet die ihm unbekannten Gefilde (met. 4,294f.: *ignotis errare locis, ignota videre / flumina gaudebat*). ⁸⁷³ Das Polyptoton des Wortes *ignotus* verbalisiert die Erstheitserfahrung,

⁸⁶⁹ Fantham (2004), 47; Zajko (2009), 186.

⁸⁷⁰ Vgl. Barchiesi (K 2011), der das Alter als "l'età per l'esperienza" klassifiziert.

⁸⁷¹ Auch die verschiedenen Arten und Implikationen des *gaze* wurden anhand der Erzählung mehrfach herausgestellt (Salzman-Mitchell (2005a); Keith (2000)), die im Hinblick auf narratologische Fragestellungen der Fokalisierung Berücksichtigung finden.

⁸⁷² Vgl. Barchiesi (K 2011), 287; Kirstein (2018), 107 und 137f.

⁸⁷³ Bömer (K 1976a), 110, meint, die *ignotis errare locis* (294) sei "die einsame freie Natur als Ort derjenigen, die die Liebe nicht kennen oder ihr entsagen". Ein so rationaler Akt der Ablehnung ist aber sicher noch gar nicht vorhanden, vielmehr scheint es darum zu gehen, die Umgebung eigenständig zu erkunden, in die Richtung gehend Labate (1993), 53: "Compiuti i quindici anni, Ermafrodito si lascia trascinare da una odissiaca smania di conoscenza che lo porta lontano dai rassicuranti luoghi dell'infanzia".

die Hermaphroditus macht, das *errare* bildet das planlose⁸⁷⁴ Umherschweifen in der Gegend ab, die Begriffe *studio* und *gaudebat* lassen auf die naive Freude am Kennenlernen von Neuem schließen. Statt sich von den Eltern zu emanzipieren, verlässt der ohne Eltern aufgewachsene Knabe die in diesem Falle durch Begriffe wie *patrius* und *altrix* anthropomorphisierte, als Elternersatz ausgewiesene Natur – die väterlichen Berge und seine Ziehmutter, das Ida-Gebirge (vgl. 293: *deseruit patrios Idaque altrice relicta*).

Gleichzeitig repräsentiert das Alter von fünfzehn Jahren ein Stadium sexueller Unbestimmtheit,⁸⁷⁵ worauf die Terminologie *puer* und die noch nicht ausgeprägte Geschlechtlichkeit hindeuten, ebenso wie sein mädchenhaftes äußeres Erscheinungsbild. Auch die Forschung bezeichnet den ovidischen Hermaphroditus als "adolescent",⁸⁷⁶ "naive and youthful",⁸⁷⁷ "a male who is not yet fully masculine, still only an adolescent *puer* of fifteen years",⁸⁷⁸ "pubertierende[n] Jungen"⁸⁷⁹ oder "teenager".⁸⁸⁰

Zudem ist Androgynie als phänotypisches Motiv für Jugend und Stereotype des jungen Alters wieder omnipräsent. Hermaphroditus zeichnet sich phänotypisch durch ein *tenerum corpus* (met. 4,345) aus⁸⁸¹ – mit ähnlichen Worten war auch Narziss beschrieben worden (vgl. met.3,353: *tenera forma*). Das junge Alter und die herausragende Schönheit präfigurieren Hermaphroditus als ein potentielles Vergewaltigungsopfer, denn es handelt sich um Eigenschaften, die Curran generell als typische Attraktivitätsmarker für vergewaltigte Frauen in den *Metamorphosen* beschreibt.⁸⁸² Das androgyne Erscheinungsbild, das Hermaphroditus zwischen dem weiblichen und dem männlichen Geschlecht changieren lässt, ist seinem jungen Alter geschuldet, in dem charakteristische Geschlechtsmerkmale noch nicht ausgeprägt sind.⁸⁸³ Gleichzeitig liefert das ambige Zwischenstadium der Adoleszenz die Grundlage für die

_

 $^{^{874}}$ Zur dezidiert nicht-rationalen Konnotation von $\it errare$ vgl. OLD I 618 s.v. $\it erro$ 1 (of persons, animals) to wander about, roam, ramble.

⁸⁷⁵ Cerf-Michaut (2014), 141: "Hermaphrodite naît bien mâle. Mais au momment où il recontre Salmacis il n'a que quinze ans, ce qui est un âge d'indétermination sexuelle dans l'antiquite."

⁸⁷⁶ Zajko (2009), 189; Nugent (1990), 161; Cerf-Michaut (2014), 138.

⁸⁷⁷ Ament (1993), 22.

⁸⁷⁸ Lateiner (2009), 135. Brisson (2002), 59f., charakterisiert ihn wie folgt: "Hermaphroditus, for his part, has barely reached the age of puberty, for he is only fifteen years old. He knows nothing of love and is not a warrior, in other words not a real man. As an adolescent, he is not yet included in the man/woman opposition, for his is still state of disturbing indistinction."

⁸⁷⁹ Harzer (2002), 87.

⁸⁸⁰ León (2013), 104.

⁸⁸¹ Groves (2016), 353; Lepick (1981), 71; Williams (1999), 128, setzt dies in Opposition zur Maskulinität.

⁸⁸² Curran (1984), 275; Groves (2016), 348. Zur Assoziation von Blumenpflücken und Vergewaltigung auch Zajko (2009), 191.

⁸⁸³ Oehmke (2004), 14; Nugent (1990), 163: "That is, both in appearance and in name he already unites masculine and feminine aspects, before he even encounters Salmacis. Comparing other episodes in the *Metamorphoses* such as those of Narcissus or Iphis (…), we recognize that this admixture of secondary sexual characteristics is, in part, an Ovidian topos for representing the liminal stage of adolescence."

Begegnung mit Salmacis und projiziert bereits das spätere Wesen nach der Verwandlung.⁸⁸⁴ Auch ikonographische Darstellungen des Hermaphroditus zeigen ihn stets jugendlich und oft verweiblicht.⁸⁸⁵

Die kindliche Unerfahrenheit in Liebesangelegenheiten, durch die auch Narziss gekennzeichnet war, wird bei Hermaphroditus in einer Parenthese sogar explizit gemacht: Auf Salmacis' forsche Annäherungsversuche hin errötet er, da er, so erläutert die Erzählerin, nicht wisse, was Liebe ist (met. 4,329f.: pueri rubor ora notavit / (nescit enim, quid amor)). Sie liefert so gleich eine plausible Erklärung für Hermaphroditus' Erröten, der durch die unverblümte Art der Nymphe peinlich berührt bzw. irritiert zu sein scheint. Der junge Hermaphroditus reagiert wie eine verlegene Jungfrau, was abermals sein zartes Alter und die sexuelle Unbedarftheit exponiert. Rese Auch wenn Labate dieses Verhalten des Hermaphroditus als "una renitenza virginale all'amore, quella hybris che finisce per perdere i ragazzi troppo superbi e ostinati, di cui era archetipo mitico-letterario l'Ippolito euripideo 1887 beschreibt, so scheint der Begriff der Hybris aufgrund der kindlichen Unerfahrenheit, wie etwa auch bei Phaethon oder Narziss, unangemessen, denn die Unempfänglichkeit des Hermaphroditus gegenüber Liebesdingen ist vor allem seinem Alter geschuldet.

Ähnlich wie bei Narziss ist auch in dieser Episode die Terminologie aufschlussreich hinsichtlich der Alterskonstitution des Jungen: Auch Hermaphroditus wird als *puer* in die Erzählung eingeführt (met. 4,288: *puerum*) und im Verlaufe dieser mehrfach als *puer* klassifiziert. Salmacis nimmt ihn als Knaben wahr (met.4,316: *cum puerum vidit*) und apostrophiert ihn auch als solchen (met. 4,320: *puer o dignissime*), zumal in dieser Ansprache der Begriff *puer* als erstes spezifisches Charakteristikum seiner Person pointiert am Anfang steht. Als Salmacis ihre Ansprache beendet hat, steigt dem Jungen die Röte ins Gesicht (329: *nais ab his tacuit, pueri rubor ora notavit*). Auch an dieser Stelle wird auf das junge Alter des Protagonisten verwiesen, der dadurch, dass *rubor* grammatisch das handelnde Subjekt ist, gleichsam von einer impulsiven Reaktion auf ihm Unbekanntes überwältigt wirkt.

Am deutlichsten ist die Altersdiskrepanz zwischen Hermaphroditus und Salmacis, als beide Wesen zu einem verschmelzen: nec duo sunt sed forma duplex nec femina dici / nec puer ut

⁸⁸⁴ Barchiesi (K 2011), 287; Nugent (1990), 164.

⁸⁸⁵ Jessen (1912), 719; Groves (2016), 327.

⁸⁸⁶ Salzman-Mitchell (2005a), 162. Dazu auch Barchiesi (K 2011), 289 (zu 330 *erubuisse*).

⁸⁸⁷ Labate (1993), 54.

⁸⁸⁸ Vgl. Groves (2016), 352.

⁸⁸⁹ Zum Begriff *puer* und dessen Implikationen bzgl. einer Erwartungshaltung vgl. Groves (2016), 350f.

possit, nec utrumque et utrumque / videtur (met. 4,378-380). Dabei wird der puer Hermaphroditus, der sich also deutlich in einem noch nicht ausgewachsenen Stadium befindet, in Opposition zur femina Salmacis gesetzt. Per geschlechtliche Terminus femina steht also nicht etwa dem geschlechtlichen Pendant mas gegenüber, sondern dem ein Lebensalter determinierenden Begriff puer, sodass eine Diskrepanz zwischen der eindeutig durch Geschlechtlichkeit charakterisierten Salmacis und dem eher durch sein Lebensstadium der pueritia charakterisierten Hermaphroditus eröffnet wird.

Denn der junge, liebesunerfahrene Hermaphroditus wird in der Erzählung mit Salmacis, einer Frau sondergleichen – in dem Sinne, dass sie prototypisch Weiblichkeit verkörpert – konfrontiert. Untypisch für eine Nymphe⁸⁹¹ interessiert sie sich nicht für die Jagd (met. 4,302-304: nec venatibus apta nec arcus / flectere quae soleat nec quae contendere cursu, / solaque naiadum celeri non nota Dianae), sondern verbringt ihre Zeit mit weiblicher Schönheitspflege. Die imaginierte (305: saepe suas illi fama est dixisse sorores) Rede der Gefährtinnen (305-307) und die wortwörtliche Übernahme der Handlungen, die Salmacis eben nicht durchführt, entwerfen dabei ein lebhaftes Bild des Desinteresses seitens Salmacis. Stereotype als weiblich konnotierte Handlungen (met. 4,311-315) zeigen eine durch und durch weibliche Protagonistin: Salmacis badet gerne in ihrer eigenen Quelle (310: sed modo fonte suo formosos perluit artus), kämmt sich die Haare (saepe Cytoriaco deducit pectine crines, 311), spiegelt sich gerne im Wasser (312: et, quid se deceat, spectatas consulit undas) und hüllt sich in durchsichtige Gewänder (313: nunc perlucenti circumdata corpus amictu). Wenn sie sich ihre Zeit nicht mit Blumenpflücken vertreibt (315: saepe legit flores), ,liegt sie dekorativ in der Gegend herum' bzw. streckt sich auf dem Rasen aus (314: mollibus aut foliis aut mollibus incubat herbis). Dieser Hang für das Ästhetische setzt sie in einen deulichen Kontrast zu ihren jungfräulichen und oft androgyn dargestellten Jagdgefährtinnen und charakterisiert sie eindeutig als sexuell orientierte Frau. Sie wird sogar überdeutlich weiblich - "ultra-feminine in dress, selfabsorption, and form"⁸⁹² – in die Erzählung eingeführt. Während Hermaphroditus, abgesehen von seiner Genealogie und seiner Jugend, bis zu diesem Zeitpunkt rein optisch

⁸⁹⁰ Dazu Lepick (1981), 72: "Sexual confusion is indicated at once in the opposition of *femina-puer*. *Puer* is linguistically opposed by its feminine equivalent, *puella*. Here, however, the opposition is not between a male and a female adolescent, but between a male youth and the female as gender, as other. In the masculine-feminine opposition of *puer-femina*, the selection of *puer* is also significant insofar as the term carries a suggestion of the adolescent stage of undefined sexuality. The youth is always, prior to sexual or ritual initiation, in some sense androgynous: not so much bisexual as sexually neuter."; Vgl. auch Viarre (1985), 236-237.

⁸⁹¹ Robinson (1999), 218; Lateiner (2009), 133.

⁸⁹² Lateiner (2009), 135. Viarre (1985), 237, tituliert sie als "femme-femme"; Nugent (1990), 166: "hyper-female"; Brisson (2002), 59, "woman of exaggerated feminity"; Salzman-Mitchell (2005a), 162: "hypersensous female".

unterrepräsentiert bleibt, entwirft die Erzählerin ein plastisches Bild der eitlen Nymphe, die sich in geradezu überzogen weiblicher Manier ganz der Schönheitspflege und dem Müßiggang hingibt.⁸⁹³

Umso überraschender erscheint es, 894 dass Salmacis trotz aller Weiblichkeit diejenige ist, die gegenüber ihrem Liebesobjekt die Initiative ergreift. Bereits auf den ersten Blick wird Salmacis von Hermaphroditus in den Bann gezogen: et tunc quoque forte legebat, / cum puerum vidit visumque optabit habere (315f.). Die beiden Verse lassen die beim Leser aufgebaute Erwartungshaltung⁸⁹⁵ von jetzt auf gleich in das Gegenteil umschlagen: Denn während der Rezipient, ähnlich wie bei der Blumen pflückenden Proserpina, Salmacis als potentielles, da attraktives und mädchenhaftes, 896 unbedarftes Vergewaltigungsopfer 897 imaginiert, räumt der durch das cum inversum eingeleitete Nebensatz sogleich mit dieser Vorstellung auf und macht Salmacis zur Hauptakteurin, die sich nun lieber den anziehenden Knaben "pflücken" möchte. Zeitgleich mit ihrem ersten Blick auf Hermaphroditus begehrt sie diesen bereits (316: cum puerum vidit visumque optabit habere). Diese Impulsivität spiegelt sich auch darin wider, dass beide Handlungen dicht gedrängt in nur einem Vers (316) stehen. Eindeutig aus den Augen der Salmacis beschrieben ist der erste Blick auf Hermaphroditus, der sogleich als Objekt der Begierde wahrgenommen wird.⁸⁹⁸ Auch der erste Blick des Rezipienten auf den Jüngling ist dementsprechend, gefiltert', da Salmacis' Wahrnehmung geschildert wird. "[D]ie mit Unschuld gepaarte Attraktivität des Jünglings"899 scheint sie prompt zu faszinieren. Trotz ihres vehementen Verlangens ergreift Salmacis nicht augenblicklich die Initiative, sondern trifft vor der ersten Begegnung mit Hermaphroditus alle Vorkehrungen, um auf ihn einen höchst attraktiven Eindruck zu hinterlassen: nec tamen ante adiit, etsi properabat adire, / quam se conposuit, quam circumspexit amictus / et finxit vultum et meruit formosa videri (317-19). Die Stellungnahme der weiblichen Erzählstimme meruit formosa videri (319) verdeutlicht, dass sich die Protagonistin beim Styling alle Mühe gegeben habe und auch verdiene, für schön gehalten zu werden. Die Attraktivität der Nymphe wird also nicht nur bereits zu Anfang der

⁸⁹³ Dass sie dadurch alle Anforderungen erfüllt, die der *praeceptor Naso* in der *Ars amatoria* an sie stellen würde, erscheint eine intertextuell witzige Pointe.

⁸⁹⁴ Zur Gestalt der Salmacis als eben nicht keusche jungfräuliche Nymphe und dem Spiel mit der Erwartungshaltung des Lesers vgl. Robinson (1999), 217f.; Labate (1993), 54.

⁸⁹⁵ Vgl. Barchiesi (K 2011), 288, und besonders Salzman-Mitchell (2005a), 161f., zum männlichen Blick.

⁸⁹⁶ Bömer (K 1976a), 113, zu Vers 315: "eine oft genannte Beschäftigung junger Mädchen" mit Belegstellen, so auch Anderson (K 1997), 315: "picking flowers is a typical part of girls' play". Vgl. auch Nugent (1990), 168.

⁸⁹⁷ Zu den *gender*-Rollen vgl. ausführlich Robinson (1999), 218. Hermaphroditus ist neben Ganymedes eins von lediglich zwei männlichen Opfern; ingesamt gebe es in den *Metamorphosen* über 50 Opfer sexueller Gewalt, vgl. Westermann (2021), 136.

⁸⁹⁸ Zu Aktivität und Passivität in der Szene Groves (2016), 351f., sowie Salzman-Mitchell (2005a), 32-38 und Salzman-Mitchell (2005a), 161-163.

⁸⁹⁹ Oehmke (2004), 13.

Beschreibung (310: formosas artus), sondern auch in dem Moment, da sie an Hermaphroditus herantreten möchte, gewissermaßen objektiviert. Zeitgleich wird die Handlung durch das Intermezzo der sich aufhübschenden Nymphe retardiert. Dadurch wird der Eindruck suggeriert, dass Salmacis sich mit Kalkül ihrem Liebesobjekt präsentieren möchte. So tritt sie auch in einer rhetorisch ausgefeilten Rede nach odysseischer Manier⁹⁰⁰ an Hermaphroditus heran, versucht herauszubekommen, ob er bereits verheiratet ist, und bietet ihm anderenfalls an, sich auf ein erotisches Abenteuer mit ihr einzulassen oder sie zur Frau zu nehmen (326-28: haec tibi sive aliqua est, mea sit furtiva voluptas; / seu nulla est, ego sim, thalamumque ineamus / eundem.). Ihre Rede spitzt sie auf eine immer konkretere Erotik zu: Angefangen bei seiner göttergleichen Gestalt preist sie seine Familie als glückselig und endet in der Aufzählung bei der Amme, die ihm die Brust reichen durfte (324: et quae dedit ubera nutrix). Salmacis schwenkt in ihrer Rede allmählich auf den weiblichen Teil der Familie über und semantisiert so - ihren Absichten entsprechend – das familiäre Umfeld zu einem sexuellen um. 901 Am Ende der Reihe der Personen, die ihm in diesem Sinne näherkommen, steht die potentielle Braut (325: longe cunctis longeque beatior), nach deren Existenz sich Salmacis erkundet. Unabhängig davon, ob es diese gibt oder nicht, laufen ihre beiden Angebote darauf hinaus, dass es zum Geschlechtsakt zwischen Hermaphroditus und ihr kommt. Diese Rigorosität, mit der Salmacis den Jüngling überrumpelt, charakterisiert sie in der gesamten Erzählung.

Mehrfach wurde in der Forschung auf den exzeptionellen⁹⁰² Rollentausch der Geschlechter in dieser Werbeszene und auch im weiteren Verlauf des Mythos hingewiesen.⁹⁰³ Während Hermaphroditus passiv, naiv und und hilflos scheint, übernimmt Salmacis progressiv den aktiven Part und stürzt sich auch später, als Hermaphroditus sich unbeobachtet fühlt, in ihrer *furiosa libido*⁹⁰⁴ auf den Knaben, der "zart und zerbrechlich wie ein junges, unschuldiges Mädchen"⁹⁰⁵ beschrieben und somit eindeutig zum Opfer stilisiert wird. In der Sekundärliteratur wird Salmacis als Nymphomanin⁹⁰⁶ mit einer ausgeprägten "penetrative

⁹⁰⁰ Vgl. Bömer (K 1976a), 115-116, ausführlich zu Hom. Od. 6,149-161; Keith (2009), 363: "Odysseus' delicate flattery of Nausikaa in Odyssee".

⁹⁰¹ Auch Bömer (K 1976a), 115, spricht bzgl. der Rede von einem "Prozeß der Erotisierung".

⁹⁰² Harzer (2004), 14: "Damit liegt eine Umkehrung des traditionellen Geschlechterverhältnisses vor, die bei Ovid – und wohl überhaupt in der antiken Literatur – ihres Gleichen sucht."

⁹⁰³ Kirstein (2018), 137. Zur Verkehrung der Geschlechterrollen, insbesondere in Bezug auf männliche und weibliche Verhaltensweisen, Salzman-Mitchell (2005a), 33; Nikolopoulos (2000), 146; Bömer (K 1976a), 114; Labate (1993), 54; Harzer (2004), 10.

⁹⁰⁴ Otis (1966), 156: "Salmacis is, in fact, the prototype of the *furiosa libido* that, as the *Ars Amatoria* (…) had declared, is peculiarly female."

⁹⁰⁵ Harzer (2004), 14.

⁹⁰⁶ Fantham (2004), 47; Keith (2009), 363; Otis (1966), 154.

sexuality"⁹⁰⁷ tituliert. Denn so offensiv sie sich auch als Frau gibt, so männlich verhält sie sich ihrem impulsiven, forschen Verhalten. Diese Umkehrung der traditionellen in Geschlechterordnung verdeutlicht aber auch, dass nicht nur Hermaphroditus zu Ende der Erzählung seine geschlechtliche Identität verliert, sondern auch Salmacis diesbezüglich von Vornherein ,anders' als ihr soziales Umfeld der jungfräulichen Nymphen ist. Denn sie interessiert sich nicht für das androgyne Jägerdasein, sondern für die weibliche Schönheitspflege, d.h. letztlich ist Salmacis in ihrer Konstitution als jungfräuliche Nymphe im falschen Körper bzw. in ihrer Funktion als keusche Nymphe falsch sozialisiert. Auch sie vereint von vornherein Elemente beider Geschlechter in sich, indem sie sich einerseits betont weiblich gibt, andererseits männlichen Handlungsschemata verfällt. Die Durchmischung der Geschlechter in einer Person wird hier also leitmotivisch bereits in Salmacis angedeutet. So scheint auch sie prädestiniert dafür, sich mit dem anderen Geschlecht zu vereinigen und die Ambiguität von Geschlechtlichkeit darzustellen: Salmacis gibt sich optisch als überaus weiblich, handelt aber sehr männlich; Hermaphroditus ist hingegen männlich, sieht aber wahrscheinlich noch eher weiblich⁹⁰⁸ aus und scheint in seiner psychischen Disposition, entsprechend seiner Zugehörigkeit zu einer jungen Altersstufe, fernab von jeglicher Sexualität. Dieser Rollentausch, dass Hermaphroditus den weiblichen Part übernimmt, während Salmacis die Initiative ergreift, ist also auch für die Konstitution des Hermaphroditen sinntragend, da die Androgynität bzw. das Zwitterwesen in beiden Protagonisten bereits präsent ist.

Die recht übergriffige Art der Nymphe erinnert an den kurz zuvor im dritten Buch der *Metamorphosen* geschilderten Mythos von Narziss und Echo. Auch wenn Echos Übergriffigkeit gegenüber Narziss ihrer Unfähigkeit, sich verbal zu artikulieren, geschuldet ist, weisen die beiden Erzählungen erhebliche Gemeinsamkeiten auf. Einen ersten ausführlicheren Schritt in die Richtung, Narziss und Hermaphroditus zu vergleichen, unternimmt Maria Pietropaolo (2011), indem sie detaillierter auf die Verflechtung der beiden

⁹⁰⁷ Salzman-Mitchell (2005a), 32.

⁹⁰⁸ Vgl. Cerf-Michaut (2014), 141: "Ces caractéristiques sont celles de femmes dans les autres fables d'Ovide." 909 Fantham (2004), 47: "The last story is both the strangest and the closest in theme and setting to Ovid's own narrative of Narcissus." Auch Anderson (K 1997), 448, konstatiert: "Narcissus and Hermaphroditus have much in common." In den Kommentaren und der Sekundärliteratur wird immer wieder auf die Parallelen zwischen den beiden Jünglingen hingewiesen (Lepick (1981), 81; Anderson (K 1997), 440-447; Bömer (K 1976a)). Dennoch ist ein umfassender Vergleich der beiden Mythen bislang ausgeblieben, geschweige denn wurde der Frage nachgegangen, warum Ovid die Mythen so ähnlich konzipiert haben mag. Sharrock (2002b), 96, parallelisiert die Thematik der Erzählungen von Hermaphroditus und Narziss als "failure of entry into adult sexuality" und setzt sie andeutungsweise mit anderen Mythen von jungen Figuren wie Phaethon, Pentheus und Actaeon in Beziehung. Als Gegenmodell zu Hermaphroditus wird Narziss hingegen von Aurnhammer (1986), 22, erachtet.

Mythen eingeht.⁹¹⁰ Sie strebt jedoch eine poetologische Deutung bzw. ein "metaliterary reading"⁹¹¹ an und liest die Erzählung von Salmacis und Hermaphroditus als "another vehicle for Ovid's aesthetics of narcissism".⁹¹²

Jedoch scheint die Erzählung einen viel basaleren Zweck zu erfüllen, nämlich als nachträgliche Parallelerzählung bzw. Komplementärerzählung zu Narziss zu fungieren und somit auch das Verhalten des Narziss in Anlehnung an den Mythos von Hermaphroditus zu bewerten. Hermaphroditus soll beim Leser die gleichen Assoziationen wie Narziss wecken. ⁹¹³ Dementsprechend veranlasst die Lektüre des Mythos von Salmacis und Hermaphroditus auch zu einer eindeutigeren Bewertung des Narziss als Opfer eines sexualisierten Umfeldes, das als noch kindlicher Charakter von den Belangen der Erwachsenenwelt überrumpelt wird.

Bereits das Setting der Erzählung von Hermaphroditus und Salmacis erinnert an den Mythos von Narziss und Echo. Harmaphroditus einer Erkundungsreise gelangt Hermaphroditus an einen See, der durch eine Ekphrasis (met. 4,297-301) vorgestellt wird. Das Wasser des Sees ist so klar, dass man bis zum Grund hinabblicken kann (297-298: *videt hic stagnum lucentis ad imum / usque solum lymphae*; 300: *perspicuus liquor est*). Der topische *locus amoenus* ist in der Salmacis-und-Hermaphroditus-Erzählung ebenfalls durch grünende Ufer gekennzeichnet (met. 4,300-301: *stagni tamen ultima vivo / caespite cinguntur semperque virentibus herbis*) und wird, genau wie im Mythos von Narziss, durch eine Ekphrasis (vgl. met. 4,296-301 mit met. 3,407-412) beschrieben, bevor die Erlebnisse, die dem Jüngling dort widerfahren, geschildert werden. Dass bei Hermaphroditus der See ausdrücklich nicht von in die Höhe ragendem Schilf gesäumt wird (*nec steriles ulvae nec acuta cuspide iunci*, 299), mag bereits die mangelnde Virilität des Ortes andeuten.

Die Unberührtheit des Sees spiegelt in beiden Fällen die Unberührtheit des jungen Protagonisten wider. 915 Narziss und Hermaphroditus sind mit gerade sechzehn und fünzehn

⁹¹⁰ Zu den strukturellen Gemeinsamkeiten siehe Pietropaolo (2011), 287f.; zu den wichtigsten Gemeinsamkeiten und Unterschieden vgl. Pietropaolo (2011), 282.

⁹¹¹ Pietropaolo (2011), 280. Vgl. auch Pietropaolo (2011), 279 und 292.

⁹¹² Pietropaolo (2011), 280.

⁹¹³ Diese Durchmischung der beiden Charaktere lässt sich auch in der Kunst beobachten – so Taylor (2008), 78, zu einem Fresko aus Pompeji: "Returning then to the fresco in House 1.14.5, it is hard to escape the impression that this is a conscious conflation of the Narcissus and Hermaphroditus episodes from Ovid. Merging these two stories was eminently logical, for the poet himself was aware of the rich possibilities of comparison."

⁹¹⁴ Vgl. Anderson (K 1997), 441; zum Element des klaren Wassers vgl. auch Taylor (2008), 78f. Auch Segal sieht die Parallelen zwischen den Erzählungen von Hermaphroditus und Narziss besonders in dieser landschaftlichen Beschreibung (Segal (1969), 52: "For the continuity with the preceding stories, however, we may here note how closely the landscape of Salmacis' lake parallels that of the pool in the Narcissus story in III.").

⁹¹⁵ Zur Symbolik des Wassers vgl. Segal, (1969) 24f. sowie 52 [Bömer (K 1976a), 105, urteilt, dass Segal "mit der symbolischen Deutung großer Teile dieser Geschichte (…) die Phantasie durchgegangen" sei.]; Barchiesi (K 2011), 287.

Jahren etwa gleich alt⁹¹⁶ und werden in die jeweilige Erzählung als erstmals die Gegend erkundende Jugendliche eingeführt. Beide Protagonisten zeichnen sich durch ihr androgynes, jungfräuliches⁹¹⁷ Erscheinungsbild aus, denn auch Hermaphroditus hat, wie gesagt, einen zarten, kindlichen Körper (*mollia de tenero velamina corpore*, 345). Beide sind durch eine altersbedingte Unerfahrenheit in Liebesdingen gekennzeichnet, die bei Hermaphroditus sogar explizit gemacht wird (330: *nescit enim, quid amor*). In diesem Kontext sind die nach außen hin harsch wirkenden Abweisungsversuche der Jungen zu bewerten.

Auch die Personenkonstellation in der Erzählung von Salmacis und Hermaphroditus erinnert an Narziss und Echo. Beide als jung und unschuldig charakterisierten Knaben werden von einer übergriffigen Nymphe verfolgt und zur geschlechtlichen Nähe gedrängt. P18 Der erste Blick von Echo bzw. Salmacis auf den attraktiven Jüngling ist in beiden Fällen durch ähnliches Vokabular und das durch die parallele Satzkonstruktion (met. 3,370f. ergo ubi Narcissum per devia rura vagantem / vidit et incaluit und met. 4,315f.: et tunc quoque forte legebat, / cum puerum vidit visumque optabit habere) impulsiv wirkende Verhalten der Nymphe geprägt. Sowohl Hermaphroditus als auch Narziss weisen die Nymphe ab, P19 aber im Gegensatz zu Echo stellt sich für Salmacis durch die Überlistung des Jünglings ein späterer Erfolg ein. Dies hängt auch damit zusammen, dass Salmacis Wunsch, für immer mit Hermaphroditus vereint zu werden (371f.: Ita di iubeatis, et istum / nulla dies a me nec me deducat ab isto.), von den Göttern erhört wird.

Ebenso verquicken motivische Anleihen die beiden Mythen miteinander. Einerseits spiegelt sich die Nymphe in beiden Erzählungen in einem Naturphänomen wider bzw. hat eine doppelte Existenz als *persona* und Quelle (im Falle der Salmacis) oder Schall (im Falle Echos). Anderseits erinnert die sich selbstverliebt spiegelnde Salmacis motivisch an den sich im Wasser spiegelnden Narziss. Pietropaolo geht sogar so weit, Salmacis als "fusion of Echo and Narcissus" zu beschreiben. P24

Neben diesen grundsätzlichen Gemeinsamkeiten in der Konzeption der Erzählung lassen sich auch narratologisch viele Gemeinsamkeiten in der Darstellung beobachten. Zunächst ist das

⁹¹⁶ Vgl. Pietropaolo (2011), 288.

⁹¹⁷ Vgl. Anderson (K 1997), 444: "virginal appearance".

⁹¹⁸ Barchiesi (K 2011), 285.

⁹¹⁹ Vgl. Nugent (1990), 161.

⁹²⁰ Pietropaolo (2011), 282.

^{921 &}quot;[M]ost unfairly", wie Fantham (2004), 47, urteilt.

⁹²² Vgl. Oehmke (2004), 14: "Ähnlich der Nymphe Echo (…) changiert Salmacis zwischen Person und Wasser, Frau und Örtlichkeit"; Salzman-Mitchell (2005a), 35: "Echo parallels the fate of Salmacis."

⁹²³ Salzman-Mitchell (2005a), 32.

⁹²⁴ Pietropaolo (2011), 287.

bildhafte Sprechen⁹²⁵ in Form von Vergleichen und Gleichnissen in dem Mythos von Hermaphroditus und Salmacis auffällig ausgeprägt. 926 Die Geschehnisse werden als so surreal inszeniert, dass sich die Erzählerin einer Vielzahl an Vergleichen bedienen muss, um das von ihr beschriebene Phänomen greifbar zu machen. Dies betrifft einerseits die Metamorphose bzw. den Akt der Verschmelzung, in dem Beispiele aus der belebten und unbelebten, animalischen und pflanzlichen Natur angeführt werden, die verdeutlichen, wie Salmacis Hermaphroditus in einem Haltegriff an sich fesselt (met. 4,362-367);⁹²⁷ andererseits vor allem die Beschreibung des Jünglings Hermaphroditus selbst, der gemäß der Darstellung von so übernatürlich schöner Gestalt sein muss, dass es so vieler Vergleiche bedarf, einen realistischen Eindruck seiner Schönheit zu vermitteln (z. B. beim Erröten des Jünglings, 331-33: hic color aprica pendentibus arbore pomis / aut ebori tincto est aut sub candore rubenti, / cum frustra resonant aera auxiliaria, lunae. oder beim Schwimmen eben dieses im Wasser: 354f.: (...) ut eburnea siquis / signa tegat claro vel candida lilia vitro.). Gerade dieses herausragende Äußere lässt Hermaphroditus mit Narziss assoziieren. Die jungen männlichen Protagonisten werden oft mit denselben Attributen beschrieben: Auch Hermaphroditus wird mit einer Elfenbein-Statuette verglichen, als Salmacis ihn nackt im Wasser schwimmend beobachtet. Bereits zuvor wird er in die Sphäre eines Kunstwerkes gerückt, wenn sein Erröten, das auf das uneindeutige Angebot der Nymphe erfolgt, mit bemaltem Elfenbein⁹²⁸ verglichen wird: aut ebori tincto est (332). Auch wenn der Vergleich in der Aneinanderreihung von drei Vergleichen sehr kurz ausfällt, wird immerhin die Analogie zwischen der elfenbeinartigen Haut des Hermaphroditus und einer Statue suggeriert. Zudem verweiblicht das Gleichnis den Knaben, wie epische Parallelstellen⁹²⁹ und z. B. Ov. am. 2,39f. (aut quod ne longis flavescere possit ab annis, / Maeonis Assyrium femina tinxit ebur) belegen. Noch expliziter wird der Statuencharakter des attraktiven Jünglings kurz darauf, als Salmacis versucht, Körperkontakt mit Hermaphroditus aufzunehmen: iamque manus ad eburnea colla ferenti (335). Eben dieses Adjektiv war zur Beschreibung von Narziss' eburnea colla (met. 3,422) verwendet worden. 930 Auch an späterer Stelle, als Salmacis den entblößten Jüngling heimlich beim Schwimmen beobachtet, wird Hermaphroditus mit einer Elfenbeinstatue in Verbindung gebracht: in liquidis translucet aquis, ut eburnea siquis / signa tegat claro vel candida lilia vitro (354f.). Die Vergleiche haben Vorbilder bei Catull und

⁹²⁵ Lepick (1981), 81, erkennt in den beiden Mythen "a similar vocabulary of images". Sie bezieht ihre Beobachtungen jedoch eher auf Beaumonts Transformationen der beiden Mythen. Vgl. z. B. Lepick (1981), 83.

⁹²⁶ Auf die ungewöhnlich hohe Anzahl von Vergleichen verweisen Bömer (K 1976a), 105, und Harzer (2004), 10. ⁹²⁷ Barchiesi (K 2011), 291: "si conclude con ben tre similitudini (due tipicamente epico-omeriche, intervallate da una più propria della tradizione erotica) che insistono sull'a indissolubilità dell'intreccio dei due corpi."

⁹²⁸ Zur Farbsymbolik vgl. bes. Kapitel 4.2.1.

⁹²⁹ Vgl. Bömer (K 1976a), 117.

⁹³⁰ Anderson (K 1997), 448.

Vergil. 931 Dort jedoch dienen sie der Illustration mädchenhafter Schönheit und Jungfräulichkeit, wie sie etwa bei der Beschreibung Lavinias zum Tragen kommen. So gelingt es auch mittels dieser Vergleiche und intertextuellen Anspielungen, die weiblichen Attribute von Hermaphroditus und sein androgynes Wesen zu exponieren.

Das anfängliche Erröten des Hermaphroditus auf das sexuelle Angebot der Nymphe (329: *pueri rubor ora notavit*) wird mit einem Gleichnis illustriert, das als retardierendes Moment fungiert: *hic color aprica pendentibus arbore pomis* (331). Hermaphroditus' Gesichtsfarbe verfärbt sich wie Äpfel, die in der milden Sommerwärme allmählich reifen. Genau wie bei Narziss (met. 3,483-5: *non aliter quam poma solent, quae candida parte, / parte rubent, aut ut variis solet uva racemis / ducere purpureum nondum matura colorem.*) illustriert der Vergleich nicht nur das sich Röten der Haut, sondern bildet zugleich wieder den typischen Reifeprozess des ,heranreifenden' Jünglings ab. ⁹³²

Diese mit der Beschreibung des Narziss korrespondierenden Vergleiche dienen nicht nur dazu, als nicht-handlungstragende Elemente die Darstellung der Handlung innerhalb der Erzählung zu retardieren, sondern auch besonders dazu, das junge Alter des Hermaphroditus zu exponieren und diesen somit auch indirekt als jung zu charakterisieren.

Dies geschieht nicht nur durch die Vergleiche, sondern auch durch die narrative Gestaltung des Mythos, die Ähnlichkeiten zu der Erzählhaltung der Narziss-und-Echo-Episode aufweist. Denn die Naivität des jungen Hermaphroditus wird auch durch die Erzählhaltung zum Ausdruck gebracht. Vor dem ersten Treffen von Hermaphroditus und Salmacis wird der Leser bereits über Salmacis und ihre Charaktereigenschaften informiert. Dieser Wissensvorsprung, den der Rezipient durch die Fokalisierung der Salmacis gegenüber dem so zunehmend jung und naiv wirkenden *puer* hat, wird sich als konstitutiv für die gesamte Erzählung erweisen.

Dieses Mal erzählt nicht der Primärerzähler, sondern die Sekundärerzählerin Alcithoe den Mythos von Salmacis und Hermaphroditus.⁹³³ Die Ankündigung einer *dulcis novitas*⁹³⁴ unterstreicht dabei den Anspruch der Erzählung, einen unbekannten Mythos zu präsentieren.⁹³⁵

⁹³¹ Segal (1969), 25: "The boy's limbs shine through the transparent water like ivory or white lilies under glass (4,352-55); and both similes are obviously connected with the theme of virginity (cf. Catullus 61.191-195) and Virgil, Aeneid 12.67-70)"; vgl. auch Barchiesi (K 2011) zu 353-5.

⁹³² Aurnhammer (1986), 20: "Im Bild der sonnengefärbten Äpfel wird die männliche Geschlechtsreife des Jünglings schon angedeutet"; ebenso Groves (2016), 353 und Salzman-Mitchell (2005a), 162.

⁹³³ Salzman-Mitchell (2005a), 163, stellt eine Verbindung zwischen der Erzählung der Alcithoe und den Ängsten der Minyaden her, der zufolge Hermaphroditus, dessen Attraktivität Salmacis nicht widerstehen könne, ein Pendant zu Bacchus sei.

⁹³⁴ Dulcis novitas laut Bömer (K 1976a), 108, eine singuläre Junktur.

⁹³⁵ Lateiner (2009), 133, sieht in der Ankündigung der *dulcis novitas* einen Witz: "Since sources for Hermaphroditus are much richer than for Sithon's obscure tale, Ovid plays a joke on readers, recasting the tale of the more familiar figure without narrating the less familiar."

Bereits in der *Praeteritio* (met. 4,276-284) generiert die Erzählerin Alcithoe einen für den Mythos bedeutsamen Kontext. Denn leitmotivisch werden die wesentlichen Themen des Mythos bereits angekündigt: wozu eine liebeswütige Nymphe fähig ist (276-278: ,vulgatos taceoʻdixit,pastoris amores / Daphnidis Idaei, quem nymphe paelicis ira / contulit in saxum: tantus dolor urit amantes), sowie die Zweigeschlechlichkeit des Sithon (279f.: nec loquor, ut quondam naturae iure novato / ambiguus fuerit modo vir, modo femina Sithon). Am Ende der Reihung der Geschichten, die sie übergeht, stehen mit Crocos und Smilax (et Crocon in parvos versum cum Smilace flores / praetereo, 281f.) zwei parvi flores und damit junge Charaktere, 936 sodass auch dem Aspekt der Kindlichkeit motivisch eine große Bedeutung zuzukommen scheint. 937 Auch die Beziehung zwischen Salmacis und Hermaphroditus wird in diesem Mythos vorweggenommen. 938

Die weibliche Erzählstimme⁹³⁹ schließt auch eine ausgeprägte Partizipation an den Beweggründen der weiblichen Protagonistin ein. Die Erzählperspektive deutet darauf hin, dass Hermaphroditus ab seinem ersten Auftreten als Objekt der Begierde wahrgenommen wird, denn das Erröten des Knaben (329: pueri rubor ora notavit) wird sogleich als weiteres Merkmal seiner Attraktivität ausgewiesen (330: sed et erubuisse decebat) und damit durch die Erzählerin bewertet. Auch wenn die Erzählerin in der Lage ist, nullfokalisierte Hintergrundinformationen über Hermaphroditus zu geben (330: nescit enim, quid amor), steht die Attraktivität des Protagonisten bei allen beschriebenen Handlungen stets im Vordergrund, sodass die Erzählerin sich der Wahrnehmung der Protagonistin Salmacis anzunähern scheint und plastische Vergleiche anführt, welche die visuelle Erscheinung konkretisieren. Diese spezifische narratologische Fokalisierung wurde auch im Zuge der gaze-Theorie beschrieben. 940 Hermaphroditus wird also stets aus der (sexualisierten) Sicht eines Beobachters bzw. einer Beobachterin, die ihn attraktiv findet, fokalisiert. Auch Narziss wurde stets als erotisches Objekt wahrgenommen. Repräsentiert durch Salmacis trifft Hermaphroditus auf ein sexuell geprägtes, ,erwachsenes' Umfeld und wird bis dato jungfräulich – gleichsam als Pubertätserfahrung – mit Sexualität konfrontiert. Bis zum Versuch der Nymphe, Körperkontakt aufzunehmen, bleibt Hermaphroditus unmündig: So wird ihm in der Darstellungsform keine wörtliche Rede auf Salmacis' lange Werberede zugestanden, da er vor Verlegenheit errötet;

⁹³⁶ Vgl. Tutter (2014), 650.

⁹³⁷ Keith (1999), 220: "It is significant that the tales which Alcithoe adumbrates here take youths and even children as their central characters (…)."

⁹³⁸ Groves (2016), 322: "Even the young Crocus and nymph Smilax foreshadow the relationship between young Hermaphroditus and the nymph Salmacis."

⁹³⁹ Dazu ausführlich Nikolopoulos (2000), bes. 143; vgl. auch Keith (1999), 221.

⁹⁴⁰ Besonders Salzman-Mitchell (2005a), 163, über den "male gaze' von Salmacis; vgl. auch Keith (1999), 218.

erst, als sich die Nymphe auf ihn stürzt, kommt er in einem erzürnt wirkenden Abwehrversuch erstmals zu Wort (336f.: ,desinis? an fugio tecumque 'ait ,ista relinquo?' / Salmacis extimuit ,loca').

Ähnlich wie bei Echo – und somit gewissermaßen auch aus einem intertextuellen Vorwissen des Publikums heraus – erhält der Rezipient detaillierte Einblicke in die Psyche und Gedanken der Salmacis, weiß um ihre Beweggründe und durchschaut ihre Tricks. Daher trifft den Leser nicht der gleiche 'Überrumpelungseffekt' wie die intratextuelle Figur des Hermaphroditus in der Erzählung. Dies wird z. B. bereits beim ersten Kontaktaufnahmeversuch der Nymphe deutlich, den Hermaphroditus abwehrt. Während Salmacis Hermaphroditus zugesteht, ihn in Ruhe zu lassen (337f.: loca'que ,haec tibi libera trado, / hospes'), erfährt der Rezipient, dass sie ihn mit dieser Aussage täuscht und nur vorgibt wegzugehen (338-340: simulatque gradu discedere verso, / tum quoque respiciens, fruticumque recondita silva / delituit flexuque genu submisit). Dadurch, dass die Erzählerin und der Rezipient Salmacis' Zielsetzungen erkennen und wissen, dass diese damit Hermaphroditus hinters Licht führt, wird der Rezipient zum Voyeur und der Jüngling zum einzig Unbeteiligten in der Erzählung, sodass zu diesem eine Distanz aufgebaut wird. Diese Erzähltechnik unterstreicht seine Unbedarftheit. Wieder wird der Eindruck von Kindlichkeit durch die mangelnde Partizipation am Erzählerwissen generiert. Einzig Hermaphroditus ist über das Versteck der Salmacis nicht informiert - wobei die abbildende Wortstellung fruticumque recondita silva (sie verborgen inmitten des Buschwerks) (339) und die pleonastische Ausdrucksweise delituit flexuque genu submisit (340) die Effizienz ihres Verstecks suggerieren.

Die Arglosigkeit des Hermaphroditus kommt auch in der darauffolgenden Szene (340-45) zum Tragen, in der beschrieben wird, wie er sich, sich unbeobachtet fühlend, entkleidet und im See schwimmt: at ille / scilicet ut vacuis et inobservatus in herbis / huc it et hinc illuc et in adludentibus undis /summa pedum taloque tenus vestigia tingit; / nec mora, temperie blandarum captus aquarum / mollia de tenero velamina corpore ponit. (340-345). Das einleitende einen scharfen Kontrast evozierende at ille betont, dass Hermaphroditus tatsächlich davon überzeugt ist, unbeobachtet zu sein. Wieder zeigt sich, dass die Erzählerin und somit auch die Leser einen Wissensvorsprung gegenüber dem Protagonisten haben, denn besonders durch die Formulierung scilicet ut vacuis et inobservatus in herbis / huc it et hinc illuc (341f.) und damit den Hinweis auf das in seiner (falschen) Wahrnehmung unbeobachtete Hin- und Hergehen wird seine Unbedarftheit exponiert. Der Kontrast von Figurenwissen und Leserwissen wird hier überdeutlich. Die Fokalisierung bildet einerseits ab, dass Hermaphroditus' Gefühl der Einsamkeit eine Illusion ist, andererseits nimmt sie die Eindrücke,

die er gewinnt, aus seiner Perspektive auf. In fast überzogen wirkender Darstellung wird die Unbeschwertheit des Hermaphroditus über mehrere Verse hinweg illustriert: Man liest den Versen förmlich ab, dass Hermaphroditus das Alleinsein und die schöne Natur genießt. Er schweift umher (342: huc... hinc illuc) und erfreut sich an den vermeintlich menschenleeren Gefilden (341: vacuis... in herbis). Die Natur macht auf ihn einen besonders lieblichen Eindruck, wie etwa die heranplätschernden Wellen (342: adludentibus undis). Ähnlich spielerisch nähert sich Hermaphroditus dem Wasser an, indem er zunächst zaghaft und sich zierend die Zehenspitzen eintaucht, dann den Fuß bis zum Knöchel mit Wasser benetzt und schließlich durch die gemäßigte Temperatur des lieblichen Wassers (344: temperie blandarum captus aquarum) die Hüllen fallen lässt (345: mollia de tenero velamina corpore ponit). Die Szene, in welcher der Jüngling als völlig arglos und nichtsahnend greifbar wird, retardiert die Gesamthandlung und fungiert für den Rezipienten, dem bereits der Hinterhalt schwant, als spannungssteigerndes Moment. Das Erzähler- und Leserwissen decken sich hier deutlich mit dem der Figur der Salmacis, einzig Hermaphroditus partizipiert nicht an diesem Wissen und wird dadurch als kindlich ausgewiesen.

In dem Augenblick, als sich Hermaphroditus entblößt hat, fokussiert die Erzählerin wieder die Gefühle, die in Salmacis ausgelöst werden: vixque moram patitur, vix iam sua gaudia differt, / iam cupit amplecti, iam se male continet amens (350f.). Die Introspektive zeigt, wie stark die Darstellung der Erzählerin mit einer Anteilnahme an den Gefühlen bzw. internen Fokalisierung der Salmacis verwoben ist. Salmacis wird durch den Anblick des nackten Hermaphroditus völlig aus der Bahn geworfen und kann sich nur mit Mühe zurückhalten, nicht über ihn herzufallen, wie die asyndetische Reihung (vix) und das anaphorisch dicht aufeinander folgende iam illustrieren. Wieder nehmen wir den Jüngling durch die Augen der Salmacis wahr. 941 Sie wirkt innerlich hin- und hergerissen, durch den visuellen Eindruck, der sich ihr bietet, geht das sexuelle Verlangen vollkommen mit ihr durch. Der leidenschaftliche Begriff cupere und der auch militärisch konnotierte Begriff amplecti, der regelrecht ein Umzingeln⁹⁴² beschreibt, lassen introspektiv auf Salmacis' ungestümes Verlangen schließen. Die sich gleichzeitig ereignenden Handlungen des unbekümmert schwimmenden Knaben und der zunehmend lüsternen, ihm völlig ergebenen Nymphe werden nacheinander beschrieben, sodass der Rezipient nicht nur den Fortgang der Ereignisse gespannt erwartet, sondern auch den Jüngling durch die Kenntnis, dass Salmacis ihn getäuscht hat, als naiv und allzu leichtgläubig erachten

=

⁹⁴¹ Salzman-Mitchell (2005a), 32.

⁹⁴² Vgl. OLD I 122 s.v. amplector 9.

mag – besonders, wenn man bedenkt, dass Salmacis zuvor bereits zumindest verbal in die Offensive gegangen war.

Außerdem mag dem Leser die Situation, dass unbekannte Gewässer Gefahren für attraktive Jünglinge bergen, bekannt vorkommen. Denn dem ovidischen Hermaphroditus passiert das Gleiche wie seinem prominenten literarischen Vorgänger, Properzens Hylas (1,20), 943 der von übergriffigen Nymphen ins Wasser gezogen wird - und der als Intertext auch bereits für den Narziss-Mythos von Bedeutung war, hier aber nicht nur motivisch, sondern auch inhaltlich relevant erscheint. 944 Der informierte Leser erahnt bereits die Gefahr, der sich Hermaphroditus an der klaren Quelle aussetzt. Auch dies unterstreicht seine Unbedarfheit und Leichtgläubigkeit. An einem ähnlichen locus amoenus (Prop. 1,20,33-38: hic erat Arganthi Pege sub vertice montis, / grata domus Nymphis umida Thyniasin, / quam supra nulli pendebant debita curae / roscida desertis poma sub arboribus, / et circum irriguo surgebant lilia prato / candida purpureis mixta papaveribus.) ereignet sich der Raub des Hylas. Auch das Motiv des Blumenpflückens ist bei Properz 1,20,39-40 (quae modo decerpens tenero pueriliter ungui / proposito florem praetulit officio) präsent. Der Jüngling bei Properz liegt sogar nur am Ufer und betrachtet sich im Wasser und möchte mit der hohlen Hand Wasser schöpfen (et modo formosis incumbens nescius undis / errorem blandis tardat imaginibus / tandem haurire parat demissis flumina palmis / innixus dextro plena trahens umero, 41-44), als er von den Dryaden ins Wasser gezogen wird, wohingegen der ovidische Hermaphroditus sich sogar wagemutig in ein unbekanntes Gewässer stürzt. 945 Der Raub durch die Dryaden, die gleichsam durch die androgyne wunderschöne Gestalt des Jünglings in Bann gezogen werden, ereignet sich in Blitzesschnelle (45-48: cuius ut accensae Dryades candore puellae / miratae solitos destituere choros / prolapsum et leviter facili traxere liquore, / tum sonitum rapto corpore fecit Hylas.) Vor dieser Folie wirkt Hermaphroditus umso leichtsinniger, da er nicht nur, wie Hylas, einem Grundbedürfnis wie Durst nachgibt, sondern aufgrund seines persönlichen Lustgewinns und gemäß seinem Entdeckertum unbedingt im klaren Wasser schwimmen möchte.

In den Versen Ov. met. 4,352-355 schwenkt der Blick wieder auf den schwimmenden Jüngling, der eindeutig aus einer ihn beobachtenden und ihn äußerst attraktiv findenden

⁹⁴³ Diesen Vergleich bringt auch Labate (1993), 55: "Avesse letto uno dei tanti poeti che avevano cantato il mito di Ila (per esempio Properzio), saprebbe che le polle d'acqua solitarie sono particolarmente pericolose per *i pueri*: le abitano ninfe vogliose, pronte a rapirli in un abbraccio indesiderato."

⁹⁴⁴ Zu weiteren literarischen Vorgängern des Hylas-Mythos, insbesondere Apollionios Rhodios, vgl. Mauerhofer (2004), bes. 37-66.

⁹⁴⁵ Es wäre hinsichtlich eines intertextuellen Gedächtnisses überlegenswert, ob jugendlichen Charakteren bei Ovid eben dieses fehlt und dies ein Charakteristikum von Jugend darstellt.

Außenperspektive, vermutlich Salmacis' Augen, wahrgenommen wird: ille cavis velox applauso corpore palmis / desilit in latices alternaque bracchia ducens / in liquidis translucet aquis, ut eburnea siquis / signa tegat claro vel candida lilia vitro (352-355). Während die eigentlich dynamische Bewegung, nämlich das Schwimmen. nur durch Partizipialkonstruktion wiedergegeben wird (alternaque bracchia ducens), besteht die wesentliche Haupthandlung des Jünglings offenbar daraus, zu schimmern (translucet), zumal er in dem schon zuvor als außergewöhnlich klar beschriebenen Wasser (in liquidis aquis) noch auffällig hindurchschimmert. Der visuelle Eindruck, der sich der Beobachterin bietet, wird gleich durch zwei Vergleiche illustriert: Hermaphroditus gleicht im Wasser einer Elfenbeinstatue oder weißen Lilien hinter durchsichtigem Glas. Dabei geht es nicht nur um die optische Erscheinung, die sich gebrochen durch das Wasser (bzw. im Vergleich durch das Glas) bietet, sondern Hermaphroditus wird indirekt auch wieder mit einer Elfenbeinstatue bzw. weißen Lilien verglichen und damit mit einer Statue assoziiert und in die Nähe der "Flowerboys" gerückt. Dieses ästhetische Bild, mit dem der Abschnitt schließt, entwickelt durch die Vergleiche, welche die Haupthandlung unterbrechen und die Darstellung so entschleunigen, abermals eine retardierende Wirkung.

Die gesamte Erzählung von Salmacis und Hermaphroditus spielt mit der Abwechslung von dynamischen, schnellen und retardierenden Momenten. Der Ausruf ,vicimus et meus est! ' (356), mit dem der nächste Abschnitt der Erzählung beginnt, wendet die Aufmerksamkeit plötzlich zu einer impulsiven Handlung der Nymphe. Der sehr unvermittelte Übergang von der vorangehenden zu dieser Szene bringt den Überraschungseffekt, den Salmacis' Attacke auf Hermaphroditus hat, stark zur Geltung. Der Rezipient, der gleichsam als Komplize durch die Fokalisierung der Nymphe ihren Hinterhalt durchschaut hat und mit einer Konfrontation rechnen konnte, hat damit einen deutlichen Wissensvorsprung gegenüber Hermaphroditus. Dabei vertritt Salmacis das auch in der Erzählung von Narziss präsente Liebeskonzept von Liebe als hierarchischer Bemächtigung, wie sich im martialischen Ausdruck vicimus und in der Inbesitznahme seiner Person (et meus est!) manifestiert. Dass der Angriff der Nymphe auf den Leser wie auch auf Hermaphroditus besonders überfallartig wirkt, wird dadurch evoziert, dass erst nach dem Ausruf der Nymphe, also nach der wörtlichen Rede, überhaupt klar wird, wer spricht (356: exclamat nais). Zeitgleich zu ihrem "Schlachtruf" stürzt sie sich mit einem Hechtsprung ins Wasser (356f.: et omni / veste procul iacta mediis inmittitur undis). Dass sie sich in der Zeit bereits ausgezogen hat, klingt lediglich in einer Partizipialkonstruktion (veste procul iacta mediis) an, sodass die zeitraffende Darstellung das Erzähltempo und damit den

Überrumpelungseffekt auf den Jüngling erhöht. Salmacis bedrängt ihr Liebesobjekt derart, dass es auch darstellungstechnisch nur noch als passive Figur vorhanden ist: pugnantemque tenet luctantiaque oscula carpit / subiectatque manus invitaque pectora tangit / et nunc hac iuveni, nunc circumfunditur illac (358-360). Die Passivität des jungen Hermaphroditus kommt, ähnlich wie auch bei Narziss, durch die grammatische bzw. syntaktische Organisation der Szene zur Geltung: Hermaphroditus findet sich in dem Satz lediglich als partizipiales pugnantem und in der auf ihn anspielenden Formulierung luctantia, schließlich als adjektivisches invita vertreten.⁹⁴⁶ Die eigentliche Verbalhandlung dagegen dominiert Salmacis, deren wassergestaltiges Wesen sich im Ausdruck circumfunditur andeutet, als handelndes Subjekt, deren Aktionen mit vier Verben wiedergegeben werden: tenet, carpit, subiectat, tangit. Alle vier Verben implizieren eine gewaltvolle, oft sexuell konnotierte Handlung, die den Interessen des Jünglings zuwiderlaufen. Die Situation scheint für Hermaphroditus unausweichlich zu sein, da sich Salmacis von allen Seiten (nunc hac...nunc illac) um ihn schmiegt. Der Knabe wird als vollkommen wehrlos gegen die permanent seine körperliche Nähe suchende Nymphe beschrieben, der es darum zu gehen scheint, Beute zu machen. Dieses animalische Verhalten bergen auch die nächsten Verse, in denen Hermaphroditus wieder nur als Partizip präsent ist (361: nitentem contra elabique volentem), wohingegen ihr Verhalten gleich mit drei Vergleichen aus der Natur illustriert wird (vgl. met. 4,362-367).

Das erste Mal aktiv handelnd tritt der Knabe erst in den Versen met. 4,368-9 auf: perstat Atlantides sperataque gaudia nymphae / denegat, wobei das betont zu Versanfang stehende perstat die Vehemenz seiner Ablehnung von Salmacis unterstreicht. Der patronymische Begriff Atlantiades, der seine genealogische Verbindung zu seinem Urgroßvater Atlas herausstellt, wirkt, als verschaffe er dem Jugendlichen mehr Autorität. Dass Hermaphroditus die von Salmacis erhoffte körperliche Vereinigung (sperataque gaudia) entschieden ablehnt, manifestiert sich in dem gegenüber negare intensivierten und somit höchst entschlossen wirkenden Ausdruck denegare. Doch jede vehemente Auflehnung gegen Salmacis bleibt zwecklos, die jene zumindest in eineinhalb Versen greifbare entschlossene Ablehnung des Hermaphroditus sogleich im Keim erstickt und nicht locker lässt (illa premit, 369). Selbstsicher droht sie ihm: "pugnes licet, inprobe', dixit / "non tamen effugies (370f.). Die Szene zitiert Ov. ars 1,665: pugnabit primo fortassis et "improbe' dicit und verdeutlicht nicht nur den Geschlechterrollentausch der beiden, 947 sondern verkehrt auch die Wahrnehmung im Hinblick

⁹⁴⁶ Dazu Bömer (K 1976a), 124, der auch die Enallagen bei luctantia oscula und invita pectora hinweist.

⁹⁴⁷ Vgl. Bömer (K 1976a) zu 370f., der die Vergleichstelle lediglich im Hinblick auf die "vertauschte[n] Rollen im Liebesspiel" anführt.

auf denjenigen, der als *improbus* bezeichnet wird. In ihrer wörtlichen Rede wird klar, dass Salmacis den Jüngling als *improbus* bezeichnet, weil er sich gegen sie sperrt und so ihrer Meinung nach störrisch ist. Hier wird überdeutlich, dass Salmacis' Wahrnehmung in starker Antithese zu der imaginierten Szene in der *Ars* steht, in der die *puella* den ihr Nachstellenden als *improbe* beschimpfen mag.

Das Gebet an die Götter, dass sie eine ewige Verbindung der beiden herbeiführen mögen, ⁹⁴⁸ ist ebenfalls in einem forschen, fordernden Tonfall vorgetragen (371f.: *Ita di iubeatis, et istum / nulla dies a me nec me deducat ab isto*) – sie erbittet nichts von den Göttern, sondern fordert, dass diese befehlen mögen (*iubeatis*), dass kein Tag den Jüngling von ihr und sie von ihm wegführe. Salmacis nimmt jegliche Form des Miteinanders als ein Definieren von Machtverhältnissen wahr – ein Liebeskonzept, das auch Narziss fürchtete. Ganz explizit wird der durch Salmacis den Göttern vorformulierte Befehl in beide Richtungen definiert (*a me nec me ... ab isto*), sodass die Verbindung von beiden unmissverständlich unausweichlich sein soll. Ähnlich wie bei Narziss wird dieser Wunsch eher durch eine schemenhafte Instanz gewährt, die hier nicht einmal namentlich genannt wird: *vota suos habere deos* (373) und so, im Nachhinein auch bezogen auf den Narziss-Mythos, noch einmal verdeutlicht, dass nicht jeder Wunsch, der durch Götter sanktioniert wird, automatisch gerecht sein muss, sondern beliebige Götter darauf 'anspringen' können, nämlich in dem Sinne, dass sich irgendeine Gottheit des Wünschenden erbarmt. ⁹⁴⁹

Die Metamorphose bzw. Verschmelzung beider Wesen zu einem wird als passiver, von außen gesteuerter Vorgang beschrieben (374-376: nam mixta duorum / corpora iunguntur faciesque inducitur illis / una) und um ein Gleichnis aus dem naturwissenschaftlich-landwirtschaftlichen Bereich ergänzt (375f.: velut siquis conducat cortice, ramos / crescendo iungi pariterque adolescere cernit), das den Prozess des Aufpfropfens schildert und so die außergewöhnliche Verschmelzung illustriert. Die zunächst eher unorganisch, da künstlich hervorgerufene Verbindung der Zweige mit der Rinde entwickelt sich zu einem organischen Ganzen, wie auch das Adverb pariter suggeriert. Der Begriff adolescere lässt Hermaphoditus in seiner Eigenschaft als adolescens assoziieren, der nun als Zwitterwesen heranwachsen wird. Die neuartige Gestalt wird ex negativo charakterisiert (sic, ubi complexu coierunt membra tenaci /

 $^{^{948}}$ Labate (1993), 59, beschreibt dies als "la tipica preghiera di un amante appassionato".

⁹⁴⁹ Zur Motivation des Gebets auch Robinson (1999), 221-23; Anderson (K 1997), 441f.

⁹⁵⁰ Bömer (1976a), 129, führt ars II 649 *dum novus in viridi coalescit cortice ramus* als Vergleichsstelle an. Zu dem Verfahren des Pfropfens und Okulierens vgl. auch Verg. georg. 2,9-176.

nec duo sunt sed forma duplex, nec femina dici/nec puer ut possit, nec utrumque et utrumque videtur, 377-379).⁹⁵¹

Während Hermaphroditus seine Existenz als *puer*, also eindeutig einem jüngeren Altersstadium zugehörig, einbüßen muss, verliert Salmacis ihre geschlechtliche Identität als femina. Diese Opposition zwischen puer und femina stellt zumindest die Erzählerin her, wohingegen Hermaphroditus selbst sich bereits als Mann (oder nun eben nicht mehr Mann) wahrzunehmen scheint: ergo, ubi se liquidas, quo vir descenderat, undas / semimarem fecisse videt mollitaque in illis / membra, manus tendens, sed iam non voce virili, / Hermaphroditus ait (380-383). Die Begriffe vir, semimas und vox virilis stellen erstmals eine Bezugnahme auf die Geschlechtlichkeit des Knaben her, wobei die Erzählerin quasi von einem akustischen Beobachterposten aus schildert, dass sich seine Stimme eindeutig nicht mehr männlich anhört. Zum ersten Mal in der Erzählung wird ein Moment aus der Sicht des Protagonisten fokalisiert (semimarem fecisse videt), der sich nun über seine geraubte Männlichkeit⁹⁵² als eben ein solcher definiert. Nicht primär die Erzählerin, 953 sondern die Figur Hermaphroditus selbst, attestiert ihm bzw. sich selbst seine vorherige Männlichkeit. Durch die Namensnennung gewinnt er zwar an Identität, büßt diese aber im Sinne der Metamorphose gleich wieder ein. So bleibt ihm die Möglichkeit verwehrt, sich zum Mann zu entwickeln. Hermaphroditus, der hier erstmals in der gesamten Erzählung namentlich genannt wird, kommt ebenfalls erstmals in der Geschichte, abgesehen von den hastigen Abwehrversuchen gegenüber Salmacis, darstellungstechnisch zu Wort – allerdings erst in dem Augenblick, als er sich bereits als das Zwitterwesen wahrnehmen muss.

Seine Bitte an die Eltern, dass allen in die Quelle steigenden Männern dasselbe Schicksal widerfahren möge, dieser als *semimares* zu entsteigen und verweichlicht zu werden (385f.: *quisquis in hos fontes vir venerit, exeat inde / semivir et tactis subito mollescat in undis.*), gleicht einem kollektiven Vergeltungsschlag, der die Quelle mit einem undifferenzierten Fluch belegt und ihm Leidensgenossen prognostizieren lässt. Dabei ist *mollescere* eindeutig negativ konnotiert und steht der römischen Wertvorstellung eines nicht im Geringsten verweichlichten bzw. verweiblichten Mannes entgegen.

⁹⁵¹ Dies erinnert freilich an die Formulierung in Ov. fast. 5,256: *non alter et alter* und parallelisiert so Narziss und Hermaphroditus.

⁹⁵² Zum vermeintlichen Widerspruch von Metamorphose in androgyne Gestalt und Entmannung des Hermaphroditus vgl. Bömer (1976a), 103f.

⁹⁵³ Keith (1999), 220: "Throughout the tale she characterizes Hermaphroditus as an inexperienced boy (*puer*, 4.288, 316, 320, 329, 379), and she applies the term "man" (*vir*) to Hermaphroditus only at the moment of his irrevocable loss of masculinity (4.380-2 (...))."

Der Wunsch wird von seinen mitfühlenden Eltern gewährt, welche die Quelle mit einem Zaubermittel tränken (387f.: motus uterque parens nati rata verba biformis / fecit et incesto fontem medicamine tinxit.) Der semantisch unheilvolle Begriff incestus bewertet das medicamen aus Sicht der Erzählerin als frevelhaft. Dabei scheint Hermaphroditus, vielleicht ob seines jungen Alters bzw. der damit einhergehenden Naivität, missverstanden zu haben, warum er eigentlich zu einem semimas gemacht worden ist: Er denkt, das Wasser trage die Schuld an seiner Verwandlung, denn seinen Eltern gegenüber spricht er von der Kraft des Wassers, in Wirklichkeit ist es aber der Wunsch der personifizierten Nymphe. Der entmannende Aspekt des Wassers liegt also nicht primär an der Wollust der Nymphe, sondern nun an dem Zaubermittel, das die Eltern eingesetzt haben. Auf der Darstellungsebene ist das Ende, wenn man berücksichtigt, wie umständlich die Erzählung eingeführt wurde, merkwürdig abrupt – vielleicht um eine Bewertung des Wunsches, den der Jüngling äußert und der das Nicht-Erwachsen-Werden-Wollen repräsentieren mag, auszusparen, und seinen aus dem Schockmoment der Verwandlung heraus geäußerten Wunsch als impulsiv stehen zu lassen.

Die offensichtliche Intention der Darstellung besteht darin, eine Aitiologie für die Existenz von Hermaphroditen aus dem Mythos heraus zu liefern. Erst zu Ende der Erzählung wird der männliche Protagonist das erste Mal ausdrücklich beim Namen genannt (met. 4,383: Hermaphroditus ait). Der Name Hermaphroditus ist also nicht nur Ausdruck einer Vereinigung seines Vaters Hermes und seiner Mutter Aphrodite (vgl. met. 4,290f.: cuius erat facies, in qua materque paterque / cognosci possent), sondern zeigt, dass Männliches und Weibliches bereits natürlich in seinem Wesen angelegt ist, und betont von Anfang an die zunächst dem jungen Alter geschuldete geschlechtliche Indifferenz des Hermaphroditen. Aber Hermaphroditus gewinnt auch eine eigene Identität als "Hermaphroditus": Sein Name wird in dem Moment der Verwandlung genannt. Kirstein beobachtet: "Hermaphroditus erhält also seinen Namen erst, nachdem er zu dem geworden ist, was sein Name bezeichnet. Damit ist er nicht mehr, wie zu Anfang des Mythos, nur Sohn seiner Eltern Hermes und Aphrodite.

_

⁹⁵⁴ Vgl. Barchiesi (K 2011), 292; Bömer (K 1976a), 110; Robinson (1999), 217; Kirstein (2018), 134; Nugent (1990), 162.

⁹⁵⁵ Harzer (2004), 9; Zajko (2009), 188; Salzman-Mitchell (2005a),161.

⁹⁵⁶ Anderson (K 1997), 444: "(...)it might seem that the narrator merely indicates that the boy resembles both his divine mother and father. However, she is also probably referring to that special age of adolescents when, to poet and lover, it was hard to decide whether they were male or female."

⁹⁵⁷ Kirstein (2018), 135. Zur Ambiguität und logischen Inkonsistenz dieser Namensnennung vgl. Kirstein (2018), 135, und sehr pointiert Barchiesi (K 2011), 284: "dunque l'eziologia di un *nomen* che si rivela *omen* (*Hermaphroditus* diventa *hermaphroditus*)."

Die *forma duplex* – laut Bömer eine einzigartige Junktur⁹⁵⁸ – unterstreicht die *dulcis novitas* der Gestalt. Die Besonderheiten und Eigenarten des Hermaphroditen, der sich im Schwebezustand zwischen Mann und Frau befindet (378f.: *Nec femina dici / nec puer ut possit, nec utrumque utrumque*),⁹⁵⁹ werden aitiologisch verhandelt. Ovid generiert auf diese Art und Weise dem Phänomen des Zwitterwesens einen Mythos.

Doch neben der eindeutigen Absicht, ein Aition für den Hermaphroditen zu liefern, impliziert die Erzählungen noch andere hinsichtlich einer Alterskonzeption relevante Aspekte: Ovid war offensichtlich daran gelegen, Hermaphroditus als jung und liebesunerfahren zu konstruieren. Als gerade Fünfzehnjähriger befindet er sich im Übergangsstadium zum Mannesalter und beginnt, seine Umwelt zu erkunden. Gleich in den ersten Zügen seiner Emanzipation macht Hermaphroditus schlechte Erfahrungen – der Mythos endet mit einer unfreiwilligen Verwandlung.

Sowohl durch die explizite Zuweisung altersspezifischer Charakteristika als auch durch die narrative Gestaltung der Erzählung wird Hermaphroditus als jung und naiv ausgewiesen. Das junge Alter ist nicht nur bedeutungstragend, sondern konstitutiv für den Fortgang der Handlung. Die nicht eindeutige Sexualität ist zugleich Ausgangspunkt als auch Ergebnis der Metamorphose. Aufgrund seines jungen Alters wird Hermaphroditus in seinem abweisenden Verhalten exkulpiert. Insbesondere eine Form der Hybris oder eine Hippolytos-ähnliche Schroffheit, die ihm in der Sekundärliteratur etwa von Labate vorgeworfen wird, ⁹⁶⁰ erweisen sich so als nicht haltbar. Die Unempfänglichkeit des Hermaphroditus gegenüber Liebesdingen ist nicht einer bewussten Ablehnung gegenüber jeglicher Form der körperlichen Liebe, sondern dem Alter geschuldet, in dem er noch keine Liebeserfahrungen gesammelt hat (*nescit enim*, *quid amor*). ⁹⁶¹

Mit Salmacis trifft Hermaphroditus erstmals auf ein sexuell geprägtes Umfeld und macht in seinem bis dato jungfräulichen Dasein eine Art Pubertätserfahrung, indem er mit einer – in diesem Falle eher abschreckenden Form von – Sexualität konfrontiert wird. Salmacis symbolisiert dabei die Sexualität bzw. sexualisierte Welt von Erwachsenen. Bei der Begegnung zwischen der Nymphe und Hermaphroditus ist vor allem sein junges Alter und die damit verbundene Attraktivität ausschlaggebend dafür, dass Salmacis über ihn herfällt und es am

⁹⁵⁸ Bömer (K 1976a), 130.

⁹⁵⁹ Vgl. auch Barchiesi (K 2011), zu 378-9: "la formulazione richiama la definizione dell'androgino in Lucrezio, V 839 *androgynem, interutrasque nec utrum, utrimque remotum* (...). L'attenzione a questo tipo di figura-androgino (*nec femina ... nec puer*), all'identità sessuale indistinta, è frequente nelle *Metamorfosi*: cfr. almeno IX 712-3 (Ifide) e VIII 322-3 (Atalanta)."

⁹⁶⁰ Labate (1993), 55: "Ma l'oggetto del desiderio è (...) una creatura ,ippolitea', renitente all'amore, incapace di corrispondere a quello slancio o anche soltanto di abbandonarsi passivamente a quella stretta."

⁹⁶¹ Vgl. ferner Aurnhammer (1986), 20.

Ende zur Metamorphose kommt. Plakativ gesagt, funktioniert der Mythos nur mit einem jungen, hübschen Knaben. In einer ambigen Phase des Lebens, in der Pubertät, lernt der Rezipient Hermaphroditus als "gender-ambiguous (pre-)pubescent boy"⁹⁶² kennen. Als pubertärer Knabe ist er prädestiniert für die Unsicherheit im Umgang mit Sexualität und besitzt einen ausgeprägteren Wagemut, was die Basis für die Verwandlung darstellt. Aus der altersbedingten Androgynität entwickelt sich eine persistierende.

Mithilfe der spezifischen Erzählperspektive wird der Eindruck der Naivität des stets passiv in die Geschehnisse einbezogenen Jünglings gesteigert. Durch die Fokalisierung der Salmacis, in deren Hinterhalt der Leser einbezogen wird, trifft einzig den Knaben als intratextuelle Figur die Überwältigung durch Salmacis überraschend. Hinzu kommt, dass der Leser auch im Hinblick auf intertextuelle Parallelstellen über die Gefahr, die von im Wasser lebenden Nymphen bzgl. junger attraktiver Männer ausgeht, informiert ist. Hermaphroditus tappt in die Falle, vor der Properz 1,20 ausdrücklich gewarnt hatte: Er gibt sich arglos dem visuellen Liebreiz der Quelle hin. Dennoch trifft Hermaphroditus keine Schuld, da seine Unbedarftheit als altersgemäß ausgewiesen wird.

Die finale Androgynität ist ihm nicht dauerhaft von Natur aus gegeben, sondern stellt eine Art "Unfall' in seiner Pubertät dar. In dem Moment, da sich Hermaphroditus von der Kindheit zu emanzipieren und zum Mann zu entwickeln scheint, "63" wird sein altersbedingt androgyner Zustand durch die Verschmelzung mit der Nymphe Salmacis perpetuiert. Hermaphroditus hat keine Chance, erwachsen zu werden und eine eigenständige Sexualität zu entwickeln. Ovid inszeniert den Mythos so, dass der Jüngling keinen Beitrag dazu leistet, dass er zum Zwitterwesen wird. Auch wenn Hermaphroditus am Ende des Mythos aufgrund seiner "Entmannung" einer seits in eine Identitätskrise" zu verfallen scheint, bekommt er andererseits eine spezifische Identität als Zwitterwesen, wie nicht zuletzt die Namensnennung in dem Moment zeigt. Zweigeschlechtlichkeit wird zwar, insbesondere vom Protagonisten, nicht als erstrebenswerter Zustand bewertet. Dennoch mag Ovid mit seiner mythologischen Ausformung einen Versuch leisten, die teilweise kritisch oder gar mit Abscheu beäugte Existenz des bisexuellen Hermaphroditen zu exkulpieren, da Hermaphroditus in der Darstellung "überrumpelt" wird und nichts dafür kann, ein ewig androgynes Wesen zu werden.

⁹⁶² Matzner (2015), 207f.

⁹⁶³ Nugent (1990), 163: "In the case of Hermaphroditus, we might expect him to cross the *limen* from adolescent sexual ambiguity into full masculine, especially in the light of his setting out to see the world with a kind of *wanderlust*"; vgl. auch Groves (2016), 354.

⁹⁶⁴ Nugent (1990), 163; ähnlich Oehmke (2004), 14.

⁹⁶⁵ Vgl. Viarre (1985), 241.

Er beschwert sich sogar darüber, dass ihm seine eigenständige Entwicklung zum Mann verwehrt bleibt, 966 und sorgt mit seinem "Rachegedanken", dass es allen so gehen soll, die ein Bad in der Quelle Salmacis nehmen, dafür, dass es auch in Zukunft noch mehr Hermaphroditen geben wird. Androgynie ist somit als sexuelle Diversität zu verstehen, die Hermaphroditus unverschuldet trifft und sich aus dem Mythos heraus erklären lässt.

Der Abkopplungsprozess von der Kindheit missglückt im Falle des jungen Protagonisten gänzlich – denn bei seinem ersten Aufenthalt 'in freier Wildbahn' wird er von seiner sexgierigen Umwelt sogleich entmündigt und verwandelt. In seiner Pubertät, der Phase der sexuellen Orientierung, bleibt ihm eine Chance auf eigenständige Entwicklung verwehrt. ⁹⁶⁷ So verhandelt der Mythos auch die Frage nach der Geschlechteridentität in dem Sinne, dass keine Identität gewiss und keine Entwicklung automatisch vorgezeichnet ist. ⁹⁶⁸

Betrachtet man den Mythos von Salmacis und Hermaphroditus als Komplementärerzählung zu Narziss und Echo, gelingt es, auch mittels der Erzählung im vierten Buch, den oft als eitel und selbstverliebt wahrgenommenen Jüngling Narziss im Nachhinein in ein anderes Licht zu rücken. Denn dasselbe Mitgefühl, das der Leser mit Hermaphroditus hat, ist auch Narziss zu zollen, der in seiner pubertären Entwicklung ebenso von einer übergriffigen Nymphe überfallen wird, die sich seiner sexuell bemächtigen möchte. An beiden Mythen lassen sich die für einen sich gerade von der Kindheit emanzipierenden attraktiven Jüngling relevanten Gefahren der "Erwachsenenwelt" und die damit verbundenen Hürden der Pubertät exemplifizieren.

⁹⁶⁶ Nugent (1990), 164; Labate, 61; zu den vorgeprägten Geschlechterrollen vgl. Cic. off. 1,61: vos enim iuvenes animum geritis muliebrem, illa virgo viri.

⁹⁶⁷ Zum gescheiterten Übergang in den Status des Erwachsenen vgl. Lateiner (2009), 150; Sharrock (2002b), 96.

⁹⁶⁸ Zur Dekonstruktion von Identität in den *Metamorphosen* und bei Hermaphroditus Lateiner (2009), 149-152.

4.3.2 IPHIS UND IANTHE

Der Mythos von Iphis⁹⁶⁹ und Ianthe, der im neunten Buch der *Metamorphosen* (met. 9,666-797) geschildert wird, präsentiert die einzige Darstellung weiblicher homosexueller Liebe sowohl in den *Metamorphosen* als auch in der antiken Literatur überhaupt.⁹⁷⁰ Einzigartig seien – darauf verweist die Forschung wiederholt – im Iphis-Mythos Ovids Umgang mit Transvestismus,⁹⁷¹ die Thematisierung von Transsexualität⁹⁷² bzw. die Modernität, mit der Ovid Themen wie sexuelle Diversität, *gender* und "cross-dressing" antizipiere.⁹⁷³

Gleichzeitig stellt der ovidische Mythos laut Sharrock "the tidiest story of growing up to gendered identity"⁹⁷⁴ und somit eine Adoleszenzerzählung dar. Diese erweist sich, insbesondere in deren Umgang mit Geschlechtlichkeit, insofern als einzigartig, als Iphis nicht nur als junge Figur im Alter von dreizehn Jahren (met. 9,714: *tertius interea decimo successerat annus*) charakterisiert wird und das alterstypische androgyne äußere Erscheinungsbild aufweist, sondern sogar als Mädchen zur Welt kommt und – sein weibliches Geschlecht verbergend – als Junge aufgezogen wird.

Die Androgynität der adoleszenten Protagonistin und die Diskussion altersspezifischer sowie geschlechtlicher Spezifika sind somit das Hauptthema des Mythos. Inwiefern in Ovids Erzählung der Übergang vom Kind zur heranwachsenden Figur repräsentiert wird, ⁹⁷⁵ und welche Implikationen das junge Alter der Protagonistin hinsichtlich ihrer Charakterisierung birgt, ist Thema des Kapitels.

Es würde die Zielsetzung der Arbeit sprengen, aber Untersuchungen zu motivischen Verschränkungen von Iphis mit Achill auf Skyos und zum damit verbundenen Crossdressing bzw. dem Motiv des Verkleidens sowie zu damit zusammenhängenden Visualisierungsstrategien der Komödie⁹⁷⁶ wären sicher lohnenswert.

Der Mythos von Iphis und Ianthe im neunten Buch der *Metamorphosen* folgt unmittelbar auf die Erzählung von Byblis (met. 9,450-665), die sich in ihren eigenen Bruder verliebt. Die

⁹⁶⁹ Iphis besitzt noch einen Namensvetter in Ov. met. 14,698-771 – ein Hirte, der von Anaxarete verschmäht wird und sich vor ihrer Tür erhängt, woraufhin sie in einen Stein verwandelt wird.

⁹⁷⁰ Walker (2006), 205; Kamen (2012), 21; Raval (2002), 151.

⁹⁷¹ Zu den vorwiegend literarischen Belegen in der Antike vgl. Krenkel (2006), 465-478.

⁹⁷² Hänsel (2006), 20-34.

⁹⁷³ Vgl. Raval (2002), 151.

⁹⁷⁴ Sharrock (2002b), 95.

⁹⁷⁵ Wheeler (1997), 200.

⁹⁷⁶ So ist z.B. auch der Umstand, dass eine Liaison durch Rahmenumstände verhindert wird, auch ein typisches Komödienelement.

inzestuöse Liebe der Byblis und die gleichgeschlechtliche Liebe der Iphis zu Ianthe verbindet die beiden Mythen unter dem Aspekt unmöglicher, da von der Norm abweichender Liebesleidenschaft thematisch miteinander. 977 Ebenso dem Mythos von Byblis und der folgenden Metamorphose der Iphis⁹⁷⁸ (met. 9,666-797) gemeinsam ist die Lokalisierung der Geschehnisse auf Kreta, 979 mit der die Erzählung von Iphis beginnt. Ligdus teilt seiner hochschwangeren Frau Telethusa mit, dass ihr Vermögen die Geburt eines Mädchens nicht zulasse, und gebietet unter Tränen, das Kind, sollte es weiblich sein, zu töten (666-681). Telethusa versucht vergebens, ihren Mann von dem rigorosen Entschluss abzubringen. Kurz vor der Entbindung erscheinen ihr die Göttin Isis und deren Gefolge im Traum (685-694). Isis ermutigt Telethusa, die Sorgen fahren zu lassen, ihren Ehemann zu täuschen (696f.: pars o Telethusa mearum, / pone graves curas, mandataque falle mariti.) und das Kind, auch wenn es ein Mädchen sein sollte, großzuziehen. Sie verspricht ihr ihre Hilfe (699f.: dea sum auxiliaris opemque exorata fero). Telethusa betet, dass ihre Traumerscheinung in Erfüllung gehe, und bringt wenig später tatsächlich eine Tochter zur Welt. Vortäuschend, dass ein Junge geboren worden sei, möchte Telethusa das Mädchen unter Mitwissenschaft ihrer Amme als Knaben aufziehen. Ligdus nennt das Kind - zur Freude Telethusas über den geschlechtsneutralen Namen – nach seinem Großvater Iphis (708f.: nomenque imponit avitum: / Iphis avus fuerat.). Das wahre Geschlecht des Kindes wird jedoch geheim gehalten, indem das Mädchen wie ein Junge gekleidet wird (712: cultus erat pueri).

Dreizehn Jahre später wird Iphis von Ligdus mit Ianthe verlobt. Beide verlieben sich augenblicklich ineinander (720f.: hinc amor ambarum tetigit rude pectus, et aequum / vulnus utrique dedit), Iphis jedoch steht vor dem Dilemma, dass Ianthe sie für einen Mann hält und nun beide in gleichgeschlechtlicher Liebe zueinander entflammt sind (725: ardetque in virgine virgo). In einem langen Monolog (726-763) klagt Iphis ihr Leid. Da der Tag der Hochzeit unausweichlich näher rückt, bittet ihre Mutter Telethusa Isis um Hilfe (766-781). Als Telethusa und Iphis den Tempel der Göttin verlassen, wird Iphis in einen Mann verwandelt (790f.: nam quae / femina nuper eras, puer es!). Die Erzählung endet mit der nun erfolgreich ausgeführten Hochzeit von Iphis und Ianthe (797: potitur sua puer Iphis Ianthe).

⁹⁷⁷ Zu den Ähnlichkeiten vgl. Pintabone (2002), 271-275. Eine weitere Erzählung, die strukturelle Gemeinsamkeiten aufweist, ist Myrrha (met. 10, 298-502) – Kamen (2012), 24-28, zu den Ähnlichkeiten der "stories about strange, monstrous, or miraculous love" (24). Dagegen Otis (1966), 189, der "a point-for-point contrast between the *Iphis* and the *Byblis*" und Parallelen zwischen Iphis und Pygmalion (268-73) erkennt.

⁹⁷⁸ Met. 9,666-68: fama novi centum Creteas forsitan urbes / implesset monstri, si non miracula nuper / Iphide mutata Crete propriora tulisset.

⁹⁷⁹ Waldner (2009), 183: "(...) der in griechischer Mythologie gebildete Römer weiß – ebenso wie Iphis in der Erzählung selbst –, dass Kreta der Ort monströser Liebe ist"; Westerhold (2011), 220: "Crete is the locale par excellence for women with uncontrollable and unnatural sex drives".

Wie in keinem anderen Mythos der *Metamorphosen* sind hier die für die Analyse jugendlicher Attribute relevanten Themenfelder der Androgynität und geschlechtlichen Entwicklung miteinander verwoben. In der Forschung wurde bislang überwiegend die sozialhistorisch orientierte Frage gestellt, welche Konzepte von Gender und Sexualität sich aus dem Iphis-Mythos über die römische Gesellschaft ableiten lassen;⁹⁸⁰ die narrative Gestaltung des Mythos sowie die Konzeption der Iphis-Gestalt als junge Figur und deren alterstypische Charaktereigenschaften wurden jedoch bislang weniger in den Blick genommen.

Das Ende des Mythos, die Metamorphose der Iphis, wird durch den Erzähler⁹⁸¹ bereits zu Beginn der Erzählung antizipiert (668: *Iphide mutata*). Der Fokus der Erzählung liegt also nicht auf einer spannungsreichen Darstellung der Ereignisse und der wundersamen Geschlechtermetamorphose, sondern auf anderen Akzentuierungen, deren Spezifik besonders im Abgleich mit der Parallelüberlieferung des Mythos und durch narratologische Analysen ersichtlich wird. Um die Spezifität der Erzählung zu erfassen, wird zunächst der Frage nachgegangen, welche Änderungen Ovid gegenüber seiner Vorlage vornimmt. Insbesondere im Abgleich mit der griechischen mythologischen Vorlage, die sich in Nikanders *Heteroioumena*⁹⁸³ fand, präsentiert der ovidische Mythos eine andere Schwerpunktsetzung zugunsten der Darstellung jugendpsychologisch eindrucksvoller Reflexionen.

Die von Nikander im zweiten Buch der *Heteroioumena* verfasste Version des Mythos (fragm. 45 Schneider) ist in ihren zentralen Inhalten nur als Zusammenfassung des Antoninus Liberalis (Ant. Lib. 17) überliefert, wobei die Frage, wie viel von Nikanders ursprünglichem Mythos tatsächlich in der Synopse von Liberalis kenntlich ist, freilich dahingestellt bleiben muss. Dennoch ist davon auszugehen, dass der nikandrische Mythos Ovid nicht nur bekannt gewesen zu sein, sondern auch die zentrale Quelle für seine eigene Fassung des Mythos darzustellen scheint. Sowohl die Handlung als auch der generelle Aufbau der einzelnen Erzählelemente

⁹⁸⁰ Vgl. auch Kamen (2012), 22, in ihrem kurzen Forschungsüberblick; so auch Westerhold (2011), 202.

⁹⁸¹ Es ist unklar, ob die Erzählfigur von Ovid in diesem Mythos als männlich oder weiblich inszeniert wird. Ich mache in diesem Kapitel der besseren Lesbarkeit wegen ausschließlich von der maskulinen Form Gebrauch, ohne zu implizieren, dass es sich zwangsläufig um einen männlichen Erzähler handelt.

⁹⁸² Frings (2005), 176; zur textkritischen Überlieferung als *Iphide mutato* und anderen das Geschlecht betreffenden Varianten in der Erzählung vgl. Lämmle (2005), 199f.

⁹⁸³ Dazu Forbes-Irving (1990), 24-32.

⁹⁸⁴ Bömer (K 1977), 469.

⁹⁸⁵ Otis (1966), 417f.; Bömer (K 1977), 469; Lämmle (2005), 195: "Unter der berechtigten Annahme, dass Ovid die Nikander-Fassung der Geschichte in irgendeiner Form vorlag, kann das, was sich als Unterschied zwischen den beiden Varianten herausstellt, als Ovidische Neuerung bezeichnet werden."

decken sich in beiden Erzählungen. So kommt es, dass Bömer die Unterschiede zwischen Nikander bzw. Antoninus Liberalis und Ovid als, "was den Inhalt der Geschichte angeht, nicht wesentlich (…), aber typisch"⁹⁸⁶ bezeichnet und auch Wheeler konstatiert: "Although Ovid's tale differs in some details, it follows the same basic plot (…)."⁹⁸⁷

Dennoch treten bei genauerer Betrachtung feine Unterschiede hervor, geradezu Nuancen, in denen Ovid von seiner Vorlage abweicht, die sich jedoch für die Gesamtaussage des ovidischen Mythos als bedeutungsreich erweisen.

Im Gegensatz zur ovidischen Erzählung, die allen Akteuren eine differenzierte Charakterisierung zugesteht, besteht die Fassung bei Antoninus Liberalis aus einer sehr summarischen, geradezu schmucklosen Wiedergabe des plot. Dieser wird zwar von Ovid übernommen, jedoch werden Einzelheiten abgeändert und anders akzentuiert: Zunächst hat Ovid die Namen der Protagonisten verändert. 988 Insbesondere die Änderung des eindeutig maskulinen Namens ,Leucippos' in den genderneutralen Namen ,Iphis' impliziert eine neue Ebene der ambivalenten Sexualität, durch die sich die Protagonistin Iphis auszeichnet. 989 Mit der Wahl des Namens Iphis hat Ovid einen für sich sprechenden Namen gewählt, denn bereits der Name symbolisiert die Ambivalenz des Genus: Abgeleitet vom griechischen ιζ (,Kraft, Stärke')⁹⁹⁰ spielt der Name von vornherein mit stereotypen Konzepten von Geschlechtlichkeit und deutet bereits die Verquickung der Protagonistin mit männlichen Attributen an. Wheeler hat in seinem Aufsatz Changing names nachgewiesen, dass der Name der Iphis über die Erzählung hinweg immer wieder semantisch mit Begriffen aufgeladen wird, die Machtverhältnisse und sexuelle Rollen zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit determinieren. 991 Auch für die durch Ovid vollkommen neu hinzukonstruierte Figur des Mädchens, mit dem Iphis verlobt wird, wählt Ovid mit Ianthe, "Veilchenblüte", einen sprechenden Namen, der in der typischen Blumenmetaphorik ihre jungfräuliche Unberührtheit zum Ausdruck bringt.⁹⁹²

Zudem ist die aitiologische Funktion des Mythos, die bei Antoninus Liberalis auf eine Erklärung für die Entstehung des Festes der *Ekdysia* hinausläuft (Ant. Lib. 17,6),⁹⁹³ bei Ovid getilgt. Ovid setzt also den Schwerpunkt seiner Erzählung nicht – wie es in den auch oft

⁻

⁹⁸⁶ Bömer (K 1977), 470.

⁹⁸⁷ Wheeler (1997), 190f.

⁹⁸⁸ Bömer (K 1977), 470; Wheeler (1997), 190-191. Zur Namensänderung und den damit verbundenen linguistischen Implikationen der unklaren Sexualität Wheeler (1997) und Raval (2002), 164-166.

⁹⁸⁹ Boehringer (2005), 87; Wheeler (1997), 194.

⁹⁹⁰ Bömer (K 1977), 489.

⁹⁹¹ Wheeler (1997), insbes. 200: "Throughout the tale, Ovid links the name of Iphis with language that has to do with power and how it defines sexual roles (*possum*, *potior*, *vigor*, *vir*, *vires*, *virgo*, *vis*)."
⁹⁹² Wheeler (1997), 194.

⁹⁹³ Raval (2002), 160, zu dem kultischen Hintergrund der *Ekdysia*, bei denen junge Männer Frauenkleider tragen.

aitiologischen *Metamorphosen* zu erwarten wäre – auf die Wiedergabe einer Ursprungssage, sondern lässt den Mythos für sich sprechen. Die Handlungsstränge in den *Metamorphosen* laufen zwar auf die Metamorphose der Iphis und den damit glücklich endenden Ausgang der Geschichte hinaus, jedoch entzieht Ovid seine Darstellung durch die Ausblendung aitiologischer Zusammenhänge einer monokausalen Motivation oder gar einer eindeutigen Aussage.

Auch in der Logik der Handlungsabläufe hat Ovid zentrale Veränderungen vorgenommen: So ist das Vorhaben der Mutter, auch eine Tochter zu behalten und diese als Sohn aufzuziehen, bei Antoninus Liberalis der (durch unspezifische Traumbilder evozierte) eigene Entschluss der Mutter und nicht konkret durch eine göttliche Weisung motiviert. ⁹⁹⁴ Zudem wird die kretische Gottheit Leto, die Mitleid zeigt und am Ende des Mythos die Tochter in einen Sohn verwandelt, bei Ovid durch Isis ersetzt. ⁹⁹⁵ Der Rückgriff auf die Göttin Isis ist für Ovids Œuvre nicht untypisch, hatte er doch das elegische Ich im zweiten Buch seiner *Amores* (2,13) zur Göttin Isis beten lassen, dass seine Geliebte einen Abtreibungsversuch lebend überstehe. ⁹⁹⁶ Isis spielt also bei Ovid eine sehr viel entscheidendere Rolle als die Göttin Leto in der Version des Antoninus Liberalis, die zwar auch Leucippos' Verwandlung verantwortet, aber die Mutter zuvor nicht zu der heimlichen Tat anstiftet. Entsprechend entsteht ein anderes Abhängigkeitsverhältnis zwischen der Mutter Telethusa und Isis, da diese ihr ihren Beistand bei der Erziehung ihrer Tochter als Sohn versprochen hatte.

Anders motiviert in beiden Erzählungen ist auch der Grund für die Wendung der Geschehnisse: Während bei Antoninus Liberalis die Tochter namens Leucippos durch ihre alterstypische Entwicklung und ihr immer schöner werdendes Äußeres ihr wahres Geschlecht zu erkennen zu geben droht (17,4: Ἐπεὶ δὲ ηὕξετο ἡ κόρη καὶ ἐγένετο ἄφατόν τι κάλλος), sodass ihre Mutter Galatea fürchtet, das Geschlecht der Tochter nicht mehr länger verbergen zu können, ⁹⁹⁷ bildet die Verlobung der Iphis mit Ianthe in den *Metamorphosen* eine 'konkretere Bedrohung '998 für die Entlarvung des anderen Geschlechts der Iphis. Die Notwendigkeit, Maßnahmen zu ergreifen, ist in den *Metamorphosen* dahingehend gesteigert, dass eine Frist unmittelbar abzulaufen droht (vgl. 770: *unusque dies restabat*).

-

⁹⁹⁴ Vgl. Barchiesi/Kenney (K 2011), 471.

⁹⁹⁵ Bömer (K 1977), 470; ders., 470f. liefert potentielle Gründe für den Rückgriff auf Isis; zur Integration der Isis in die Erzählung Wheeler (1997), 191; Waldner (2009), 171-186, und Lämmle (2005), 196-197. Da Isis bei Ovid öfter als Geheimkult weiblicher Anhängerinnen fungiert, dient der Wechsel der zuständigen Gottheit besonders der Plausibilität.

⁹⁹⁶ Frings (2005), 179: "Die gesamte Motivik dieses Gedichts ist in die Metamorphose eingegangen."; sowie Emberger (2014), 328, zu Isis als "Schutzgöttin für Liebespaare" in den *Amores* und der *Ars amatoria*.

⁹⁹⁷ Zu den Unterschieden in den Darstellungen in Bezug auf "cross-dressing" Raval (2002), 159.

⁹⁹⁸ Vgl. Raval (2002), 166.

Außerdem – und dies scheint die inhaltlich am eklatantesten abweichende und folgenreichste Änderung – hat Ovid den Mythos zu einer Liebesgeschichte transformiert. 999 Damit eröffnet er dem Charakter der Iphis eine Komplexität, die durch die äußeren Umstände der Verlobung mit Ianthe aktiviert wird, und eine Gefühlswelt, die auch im langen Monolog, der bei Antoninus Liberalis nicht vorhanden ist, 1000 geradezu schwerpunktmäßig 1001 zum Ausdruck kommt. Iphis mutiert bei Ovid von der bei Antoninus Liberalis nicht als eigenständig handelnd auftretenden Figur des Leukippos zu einer Protagonistin des Mythos, die ein ausgearbeitetes psychologisches Innenleben aufweist. Denn aus der Verlobung der Iphis mit Ianthe entsteht für Iphis ein psychologisches Dilemma, 1002 da sich die jungen Figuren tatsächlich ineinander verlieben, diese Form der gleichgeschlechtlichen Liebe aber in ihrem Wertesystem moralisch als ,falsch' deklariert wird. Ovid behält zwar ,,the tale's original concern with the feminine sexuality of boys and the growth of their virility upon entering adulthood" bei, lädt den Mythos jedoch mit einer Komplexität auf, die ihm eine jugendpsychologische Tiefe verleiht.

Neben der oben bereits erwähnten Vorwegnahme des "happy endings' seitens des Erzählers wird nicht nur Iphis durch die narrativen Modalitäten umfassend charakterisiert, sondern auch das Handeln der anderen Figuren durch die Art der Darstellung bewertet. Bömer beschreibt die "Disposition der Erzählung" zwar als "einfach und durchsichtig, ohne die häufig anderweitig angewandten Mittel etwa der Spannung durch Verzögerung des Verständnisses, des Verschweigens, der Verschlüsselung von Namen, der Einfügung der Vorgeschichte o. dgl.". ¹⁰⁰⁴ Doch so simpel die Erzählstruktur des Mythos auf den ersten Blick wirken mag, so implikationsreich sind die Figurationen, die der Erzähler auch von den Nebenakteuren entwirft. Zu Beginn der Erzählung wird die Vorgeschichte des eigentlichen Mythos, nämlich die Entscheidung des Vaters Ligdus, sein Kind, sollte es ein Mädchen sein, töten ¹⁰⁰⁵ zu lassen, dargestellt. Obwohl der Inhalt der Botschaft, mit der Ligdus seine schwangere Frau Telethusa konfrontiert, alles andere als erfreulich ist, wird der Rezipient dazu angehalten, Ligdus als Sympathiefigur wahrzunehmen. Eingeführt wird er als *ingenua de plebe virum* (671), der zwar nicht vermögend ist, aber sich durch Redlichkeit auszeichnet (671-73: *nec census in illo /*

⁹⁹⁹ Vgl. Wheeler (1997), 191, sowie Waldner (2009), 182.

¹⁰⁰⁰ Inwieweit dieser Monolog bei Nikander vorhanden war, lässt sich nur mutmaßen; Bömer (K 1977) bewertet ihn als "wohl unsystematisch oder unbewusstes Relikt aus der Rhetorenschule", vgl. Waldner (2009), 182.

¹⁰⁰¹ Bömer (K 1977), 472, betont, was Ovid bei seiner Darstellung (vielleicht im Kontrast zu Nikander) in den Vordergrund stellte: "Die Epiphanie der Isis, der Monolog der Iphis und das Gebet der Telethusa (…) machen mit 16 + 38 + 9 = 63 Versen etwa die Hälfte der ganzen Erzählung (132 Verse) aus."

¹⁰⁰² Nicaise (1980), 69; dazu auch Waldner (2009), 174.

¹⁰⁰³ Wheeler (1997), 200.

¹⁰⁰⁴ Bömer (K 1977), 472.

¹⁰⁰⁵ Zu den historischen Fakten der Kindstötung und deren Bezeugung vgl. Emberger (2014), 324.

nobilitate sua maior, sed vita fidesque / inculpata fuit). Die Entscheidung gegen eine Tochter trifft Ligdus aus finanziellen Gründen, sodass das erbarmungslose Verhalten seinerseits durch die Darstellung der Hintergründe plausibilisiert wird. Auch seiner Frau tritt er als ein Ehemann gegenüber, der in erster Linie rücksichtsvoll wirkt. Durch die wörtliche Rede wird ihm im dramatischen Modus die Möglichkeit gegeben, selbst zu sprechen, was dadurch, dass in dem Moment keine vermittelnde Erzählinstanz dazwischen geschaltet ist, direkte Rückschlüsse auf seinen Charakter zulässt. Trotz der finanziell prekären Situation ist Ligdus als allererstes um das Wohlergehen seiner Frau bei der Geburt besorgt und wünscht ihr den geringstmöglichen Geburtsschmerz: minimo ut relevere dolore (675). Erst an zweiter Stelle steht der Wunsch nach einem männlichen Nachkommen (676: utque marem parias). Anschließend benennt er die Konsequenzen, die er aus der Geburt eines Mädchens ziehen müsse, und auch in der Formulierung zeigt er sich äußerst zaghaft: quod abominor, ergo / edita forte tuo fuerit si femina partu, -/invitus mando; pietas, ignosce! - necetur. (677-79). Erst mit dem letzten Wort gelingt es Ligdus, den rigorosen Beschluss einer Kindstötung zu verbalisieren, wobei er zuvor seinen Widerwillen betont und Pietas um Verzeihung bittet. 1006 Auch seine emotionale Reaktion auf die von ihm ausgesprochenen Worte (680: lacrimis vultum lavere profusis) evozieren Sympathien, wenn nicht gar Mitleid, mit Ligdus. In der Gestaltung des ersten (und einzigen!) Auftritts des Ligdus wird allerdings noch etwas deutlich: Der Vater denkt in geschlechtlich eindeutig voneinander trennbaren Kategorien und fühlt sich gezwungen, anhand des Geschlechts seines noch ungeborenen Kindes eine Entscheidung für oder gegen dieses zu treffen. 1007

Flexibler in ihren Vorstellungen von Geschlechtlichkeit erweist sich seine Frau Telethusa. Auch sie wird durchweg positiv charakterisiert. Sie ist diejenige, die in der Erzählung die meisten Handlungen initiiert, denn sie entschließt sich, ihre Tochter als Sohn großzuziehen und damit ihren eigenen Mann über die wahre Identität ihres gemeinsamen Kindes hinwegzutäuschen. Dabei erhält sie Beistand von der Göttin Isis, die ihr vor der Geburt des Kindes im Traum erscheint (685-701) und ihr in einer wörtlichen Rede ihre Hilfe zusichert (699: *dea sum auxiliaris*). Die Grenzen zwischen Realität und Traum sind fließend: Der Realitätsgehalt der Traumerscheinung der Isis wird vom Erzähler bewusst im Unklaren

¹⁰⁰⁶ Zum Terminus der Tötung, "un termine brutalmente crudo", der in der Dichtung eher vermieden wird, vgl. Barchiesi/Kenney (K 2011), 471; zur Charakterisierung des Ligdus in diesem Moment vgl. Barchiesi/Kenney (K 2011), 470, und Bömer, 476.

¹⁰⁰⁷ Lindheim (2010), 182.

¹⁰⁰⁸ Emberger (2014), 325.

¹⁰⁰⁹ Zur Popularität des Kultes vgl. Barchiesi/Kenney (K 2011), 471. Zur Funktion der Isis als Geburtshelferin und der Ersetzung der Leto durch Isis vgl. Waldner (2009), 178.

gelassen (aut stetit aut visa est, 688); das als sehr plastisch beschriebene Auftreten der Isis und ihres Gefolges (688-694) jedoch weckt den Eindruck einer wahren Begebenheit und erhöht den Grad der Anschaulichkeit. Die Szene wird durch Telethusas Wahrnehmung fokalisiert, durch deren Augen wir die Epiphanie der Gottheit gleichsam miterleben. 1010 Als Isis die hochschwangere Frau anspricht, ist jene bereits wie aus dem Schlaf geschreckt und klar sehend (695: velut excussam somno et manifesta videntem), sodass, auch durch die wörtliche Rede, der Eindruck einer reellen Begegnung gesteigert wird. Obwohl Isis sie sogar mit direkten Worten zum Betrug ihres Ehemannes auffordert (697: mandata falle mariti), steht Telethusa freudig auf (laeta toro surgit, 702) und betet, dass ihre Traumbilder in Erfüllung gehen. Nicht nur hier, sondern auch an späterer Stelle der Erzählung wird Telethusa in ihrem nach außen hin wahrnehmbaren Verhalten – sicher auch aus Dankbarkeit, Schaden von ihrem Kind abwenden zu können – als ausgesprochen gottesfürchtig und pietätvoll charakterisiert, sodass der Rezipient es als gerechtfertigt erachtet, dass ihr von einer Gottheit geholfen wird. Auch als Iphis auf die Welt kommt, folgt Telethusa nämlich den Befehlen der Isis, indem sie das Kind als Knaben aufziehen lässt: et nata est ignaro femina patre, / iussit ali mater puerum mentita. (705f.). In den zitierten Versen vereinen sich alle Spannungen, welche die Geburt mit sich bringt: Es ist ein Mädchen, der Vater weiß nichts von der wahren Identität, Telethusa muss lügen (mentita). Umso erleichterter ist sie, dass ihr Ehemann mit dem großväterlichen Namen Iphis einen geschlechtsneutralen Namen wählt: gavisa est nomine mater, / quod commune foret, nec quemquam falleret illo (710). Die Konjunktive foret und falleret deuten an, dass der Rezipient die Situation durch Telethusas Fokalisierung wahrnimmt, 1011 die durch die zufällige Wahl eines genderneutralen Namens Freude empfindet und vielleicht sogar ihr wegen ihrer fraus schlechtes Gewissen beschwichtigt zu sehen scheint. Der genderneutrale Name vermag so, zumindest rein namenstechnisch, die weibliche Identität ihrer Tochter – wenn auch durch den Namensgeber unbeabsichtigt – zu implizieren.

So wird der Leser gleichsam Mitwisser des Geheimnisses, das Telethusa und die Amme gegenüber dem Vater und der Öffentlichkeit wahren. Durch die Darstellung von Telethusas Gedanken und Gewissenskonflikten jedoch wird der Rezipient dazu angehalten, die Motivation

¹⁰¹⁰ Frings (2005), 177-179, sieht in met. 9,696-699 nicht nur einen Rückverweis "auf eine frühere Phase innerhalb derselben Erzählung, sondern auch auf einen früheren Text außerhalb der *Metamorphosen*. Ihr Gebet zu Isis geht zurück auf am. 2,13." Im Folgenden führt Frings aus, dass der Leser dazu eingeladen werde, die beiden Texte aufeinander zu beziehen und in Ligdus den elegischen Liebhaber der *Amores* zu erkennen. Auch die Weihinschrift weise Ähnlichkeiten zu am. 2,13,25 (adiciam titulum SERVATA NASO CORINNA) auf. ¹⁰¹¹ Lindheim (2004), 183f.

¹⁰¹² Interessanterweise ist in diesem Mythos die junge Figur – anders als in den anderen bisher besprochenen Mythen von jungen Charakteren – auch mitwissend und der Vater außen vor. Darstellungstechnisch mündig wird Iphis jedoch erst mit ihrem Monolog.

Telethusas nachzuvollziehen und Sympathien für sie zu entwickeln. Sowohl Ligdus als auch Telethusa werden als redliche Figuren charakterisiert. Während der überwiegend extern fokalisierte Ligdus jedoch eine klare Vorstellung von einer geschlechtlichen Identität vermittelt hatte, unterläuft Telethusa die starren Grenzen der Kategorien 'männlich' und 'weiblich', indem sie ihr weibliches Kind als Jungen maskiert.

Die gesamte Erzählung zeigt eine auffällige Tendenz, die Geschehnisse durch eine weibliche Fokalisierung zu schildern, sodass nicht nur die "Mitsicht" des Rezipienten, der sich dementsprechend in die Gedanken und Gefühle der handelnden Personen einzufühlen vermag, stets aus einer weiblichen Perspektive gelenkt wird, sondern auch insgesamt bei der Iphis-Erzählung von einem ungewöhnlichen, in narratologischer Hinsicht festzumachenden "Triumph der Weiblichkeit" gesprochen werden kann. Dies mag insofern paradox erscheinen, als Iphis zum Ende der Geschichte in einen Mann verwandelt wird, jedoch werden durch die Verwandlung allen Frauen in der Geschichte ihre Wünsche erfüllt. Auch handlungsdramatisch sind es ausschließlich Frauengestalten, welche die Krise lösen – und zwar ohne das Wissen von Ligdus und auch allen weiteren an den Hochzeitsplänen beteiligten Figuren. Entsprechend gynäkophil erweist sich auch der Erzähler, der sowohl durch die Parteinahme für Telethusa Stellung bezieht und das Geheimnis des männlichen Geschlechts der Iphis gleichsam mit ihr, der Amme, der Göttin Isis und Iphis selbst gemeinsam wahrt, als auch Iphis eine sympathisierende Mitsicht in ihre Empfindungen einräumt.

Bis hierhin wurde gewissermaßen die Vorgeschichte erzählt, jetzt erfolgt ein Zeitsprung. Über viele Jahre, so berichtet der Erzähler zeitraffend, sei die Lüge verborgen geblieben (711: *inde incepta pia mendacia fraude latebant*) und habe sich die wahre Identität der Iphis geheim halten lassen. Erstmals beschreibt der Erzähler das äußere Erscheinungsbild der heranwachsenden Iphis und charakterisiert diese äußerlich: *cultus erat pueri; facies, quam sive puellae, / sive dares puero, fieret formosus uterque* (712-713). Iphis wird als Junge gekleidet (*cultus erat pueri*, 712), wohingegen die physiognomische Erscheinung als androgyn beschrieben wird (*quam sive puellae, / sive dares puero,* 712f.). Die Androgynität ist in den *Metamorphosen* als alterstypisch für einen heranwachsenden Knaben bzw. ein heranwachsendes Mädchen zu erachten. Die Geschichte funktioniert auch deshalb als Erzählung so gut, weil sie in einem Charakter das verkörpert, was der Dichter auch in anderen Mythen als Beobachtung formuliert hatte. Denn ähnliche Phänotypen weisen beispielsweise Narziss, Hermaphroditus, der ebenfalls

¹⁰¹³ Walker (2006), 213: "The masculine clothes might temporarily stabilize Iphis's socially constructed gender, but her non-constructed physical appearance has the potential to go either way"; vgl. ferner Lateiner (2009), 137, und Raval (2002), 159.

das Geschlecht wechselt¹⁰¹⁴, und die ein Buch zuvor mit sehr ähnlichen Attributen beschriebene Atalanta auf (met. 8,322f.: *talis erat cultu, facies, quam dicere vere / virgineam in puero, puerilem in virgine possis.*) auf. All diesen durch das Stadium der sexuellen Indeterminiertheit als jung dargestellten Charakteren ist neben der Austauschbarkeit der Geschlechter gemeinsam, dass sie sich durch eine besondere Schönheit auszeichnen, die auch Iphis erkennen lässt, unabhängig davon, welches Geschlecht man ihr zuschreiben wollte (*fieret formosus uterque*, 9,713). Gleichzeitig wird betont, dass die Geschlechterindifferenz zu diesem Zeitpunkt quasi in Iphis angelegt ist. Der Geschlechtertausch wird also indirekt bereits angedeutet oder es wird zumindest suggeriert, dass es rein phänotypisch von einem Geschlecht zum anderen kein großer Schritt mehr ist – ein Umstand, der auch auf das junge Alter zurückzuführen ist.

Neben dem als typisch jung konnotierten phänotypischen Äußeren trägt außerdem, wie gesagt, eine explizite Altersnennung dazu bei, Iphis im Stadium der Adoleszenz zu verorten: *tertius interea decimo successerat annus* (714). Im Alter von dreizehn Jahren, das hier als heiratsfähiges Alter ausgewiesen wird, 1015 wird Iphis mit Ianthe verlobt. Der Erzähler spricht die Protagonistin in einer Apostrophe an: *cum pater, Iphi, tibi flavam despondet Ianthen* (715) und bringt damit seine Zuneigung für die Figur zum Ausdruck, ebenso wie für Ianthe, die mit dem Attribut *flava* und einem Hinweis auf ihre außergewöhnliche Schönheit (716f.: *inter Phaestiadas quae laudatissima formae / dote fuit virgo*) in die Geschichte eingeführt wird. 1016 Nicht nur die mit dem Heranwachsen eines Kindes einsetzende Pubertät und die damit verbundene körperliche Veränderung (wie bei Antoninus Liberalis) drohen, das Geheimnis um das wahre Geschlecht der Protagonistin zu lüften, sondern insbesondere die im ovidischen Mythos konkret bevorstehende Hochzeit steigert den Grad der Ausweglosigkeit aus der pikanten Situation: Ovid integriert eine komplexe Liebesgeschichte in den Mythos, in der Iphis durch die Entwicklung gleichgeschlechtlicher Liebesregungen in eine existentielle Krise gestürzt wird.

In den folgenden Versen (met. 9,718-721) werden die Gemeinsamkeiten der beiden jungen Figuren beschrieben: par aetas, par forma fuit, primasque magistris / accepere artes, elementa aetatis, ab isdem. / hinc amor ambarum tetigit rude pectus, et aequum / vulnus utrique dedit. Beide befinden sich im gleichen Alter, sind gleichermaßen schön und haben gemeinsam die erste Ausbildung genossen. Der Hinweis auf die gemeinsame Ausbildung ist insofern

¹⁰¹⁴ Weitere Beispiele für Geschlechtsumwandlungen siehe Forbes Irving (1990), 149-170.

¹⁰¹⁵ Barchiesi/Kenney (K 2011), 476.

¹⁰¹⁶ Auch im Namen ,Ianthe' sei ihre Schönheit repräsentiert; vgl. Barchiesi/Kenney (K 2011), 476: "il nome appare come quello di un'oceanide in Esiodo, Theog. 349, b. Cer. 418; Ovidio probabilmente lo scelse per il suono e il fatto che suggerisce una bellezza ideale, ἄνθος (come *flos*), 'fiore della giovinezza'".

bemerkenswert, als er nochmals das junge Alter der Protagonisten exponiert, in dem sie sich offensichtlich zunächst nicht füreinander interessiert haben, da sie ja noch Kinder waren. Beide sind altersbedingt in Liebesdingen gleichermaßen unerfahren. Durch all diese Ähnlichkeiten in ihrer gemeinsamen Entwicklung¹⁰¹⁷ werden sie nach außen hin gewissermaßen als ein 'perfect match' inszeniert. Hinzu kommt die für die Erzählungen der *Metamorphosen* recht außergewöhnliche Tatsache, dass die Liebe zwischen den beiden auf Gegenseitigkeit beruht (*amor ... aequum vulnus utrique dedit*, 720f.).

Dieses durch die Häufung an Gemeinsamkeiten auffallend einträchtige Verhältnis wird aber sogleich durch einen Unterschied überschattet: sed erat fiducia dispar: / coniugium pactaeque exspectat tempora taedae, / quamque virum putat esse, virum fore credit Ianthe (721-723). Innerhalb eines Verses (721) prallen Wunschtraum und Realität harsch aufeinander. Antithetisch zu den zu Anfang anaphorisch gereihten Gemeinsamkeiten (par aetas, par forma, 718) deutet der Begriff dispar (721) die Diskrepanz an, um die in der Beziehung nur Iphis und der Erzähler (sowie der Rezipient), nicht jedoch Ianthe, wissen: Die Zuversicht, dass die Liebe der beiden durch eine Hochzeit besiegelt werden kann, ist ungleich ausgeprägt. Während Ianthe die Hochzeit freudig erwartet, ist Iphis der Verzweiflung nahe. Der Erzähler gibt die Erwartungen Ianthes insofern aus der Sicht eines Mitwissers gefültert wieder, als er diese als quamque virum putat esse, virum fore credit (723) zusammenfasst. Besonders prägnant bildet die Anapher von vir das Wortspiel mit jenem Begriff an, indem zunächst vir als Mann das biologische Geschlecht abbildet, dann derselbe Begriff die Funktion als Ehemann, der Stellung im Sozialgefüge nach, exponiert. Doch so bewusst, wie der Erzähler diese Gedankengänge formuliert, kann sich Ianthe der prekären Situation, dass es sich bei ihren Verlobten eben nicht um einen Mann handelt, gar nicht sein, da sie – im Gegensatz zum Erzähler und Publikum – dessen geschlechtliche Identität nicht in Frage stellt. Figuren- und Erzählerwissen fallen eklatant auseinander. Das Dilemma, das sich aus der Liebesbeziehung ergibt, wird dem Rezipienten so durch einen nullfokalisierten Erzähler, der die Problematik überblickt, nähergebracht. Dabei steht der Ausdruck *Ianthe* pointiert zu Ende des Verses 723, sodass auch rein von der Wortstellung her die divergierenden Wissenshorizonte von Ianthe und Iphis antithetisch aufeinanderprallen (virum fore credit Ianthe, / Iphis amat, 723f.).

Auch Iphis empfindet Liebe für Ianthe. Die Liebe wird allerdings davon überschattet, dass Iphis diese nicht genießen kann (*Iphis amat, qua posse frui desperat,* 724) und diese gerade durch diese Unerreichbarkeit noch vergrößert wird (*et auget / hoc ipsum flammas,* 724f.). Iphis

¹⁰¹⁷ Vgl. Pintabone (2002), 263; Barchiesi/Kenney (K 20111), 476, sieht Ähnlichkeiten zu Pyramus und Thisbe.

entwickelt mit ihrem Liebes*furor* typische Symptome eines (oder einer?¹⁰¹⁸) elegisch Liebenden, der/die sich – ähnlich wie Narziss – seiner/ihrer Liebe nicht bemächtigen kann. In Vers 725 wird das Problem, vor dem Iphis steht, kompakt zusammengefasst: *ardet in virgine virgo*. Durch das Polyptoton, die Wiederaufnahme des gleichen Wortes *virgo*, wird die vertrackte Situation durch den Erzähler ganz deutlich gemacht: Die gleichgeschlechtliche Liebe zweier Mädchen verhindert eine befriedigende Lösung.

Iphis, die im Gegensatz zu Ianthe die Wahrheit kennt, tritt daraufhin in einem exzessiven Monolog (726-763) darstellungstechnisch das erste Mal aktiv handelnd auf und wird so gewissermaßen "mündig'. 1019 Während bei Antoninus Liberalis dem Mädchen keine Redeanteile zugestanden werden, scheint Ovid besonderen Wert darauf zu legen, Iphis selbst zu Wort kommen zu lassen. Auch Waldner beschreibt den Monolog als das Kernstück der Erzählung 1020 und deutet so dessen zentrale Bedeutung für den Mythos an. Denn der Monolog ermöglicht eine direkte Charakterisierung der Protagonistin, die uns zuvor genauer beschrieben worden war und die sich im Alter von dreizehn Jahren im Stadium der Adoleszenz, der geschlechtlichen Entwicklung und Identitätsfindung, befindet und zu pubertieren beginnt. Auch sie weist das alterstypische androgyne Erscheinungsbild auf. Im Gegensatz zu den meisten anderen Mythen, in denen ein adoleszenter Jüngling porträtiert wird, ist die Situation hier besonders pikant, denn Iphis ist eigentlich ein Mädchen, das sich im Monolog auch als ein solches preisgibt, aber sich in der Öffentlichkeit als Junge ausgeben muss. Die androgynen Züge der Iphis sind also nicht nur als Kennzeichen ihres Alters zu erachten, sondern verbergen in diesem speziellen Mythos auch ihre tatsächlich weiblichen Züge.

Zugleich wird, wie bereits angedeutet, der in der Erzählung bislang stummen¹⁰²¹ und dadurch passiven Iphis erstmals eine eigene Stimme zugestanden. Denn nicht nur ihr Geschlecht, sondern auch jegliches psychisches Innenleben der Protagonistin blieb über den gesamten ersten Teil der Episode ausgeblendet.¹⁰²² Dass es sich um eine fremdbestimmte Figur handelt, deren wahre Identität ebenso dem Schweigen unterliegt wie ihre Gedanken und Gefühle, ist auch durch den referierenden Erzählmodus einer externen Perspektive wiedergegeben. Erst in dem Moment, als Iphis sich in Ianthe verliebt, geschlechtsreif zu werden beginnt und die

_

¹⁰²² Emberger (2014), 325.

¹⁰¹⁸ Dabei ist nicht klar zu differenzieren, ob sie eher als *puer* oder *puella* liebt.

¹⁰¹⁹ Emberger (2014), 328.

¹⁰²⁰ Waldner (2009), 182.

¹⁰²¹ Zum differenzierten Spiel Ovids mit dem Motiv des Verstummens und Mundtotmachens vgl. Wesselmann (2021), 80-101; resümierend Wesselmann (2021), 101: "Ovid macht es uns nicht leicht – und gerade deswegen scheint es wichtig, seine Texte immer wieder mit frischem Blick zu lesen."

Pubertät einsetzt, erwacht sie narratologisch gewissermaßen zum Leben und tut ihre seelische Verfassung kund. Die pubertierende Iphis wird sich durch ihre ersten Liebesregungen, die den Beginn der Pubertät markieren, ganz besonders ihrer Weiblichkeit und ihrer geschlechtlichen Identität bewusst und sucht verzweifelt einen Ausweg aus dieser. Die ihr seit dem Säuglingsalter auferlegte falsche geschlechtliche Identität führt in der Pubertät eine Krise herbei.

Im Gegensatz zu anderen von monströsen Liebesqualen¹⁰²³ geprägten Heroinen wie z. B. Byblis und Myrrha,¹⁰²⁴ die ihre Liebe ebenfalls in langen Monologen kundtun, erlaubt sich der Erzähler im Falle von Iphis kein Urteil über die Form oder gar die Perversion ihrer Liebe.¹⁰²⁵ Vielmehr lässt er Iphis für sich selbst sprechen. Auffällig ist auch, dass der Erzähler gegenüber Iphis keine Wissensdiskrepanz aufbaut, wie es bei anderen ihr etwa gleichaltrigen Figuren in den *Metamorphosen* der Fall war, um deren kindliche Naivität zu exponieren. Im Gegenteil, die ausweglose Situation nimmt der Rezipient sogar durch die Wahrnehmung der Iphis wahr, die leidenschaftlich und tränenüberströmt ihr Schicksal beklagt.

Der Monolog weist einige Gemeinsamkeiten zu dem des Narziss im dritten Buch der Metamorphosen auf. Ähnlich wie der Jüngling versinkt Iphis zu Anfang des Monologes in Verzweiflung und Selbstmitleid: quis me manet exitus (...) / cognita quam nulli, quam prodigiosa novaeque / cura tenet Veneris? (726-728). Diese Verzweiflung resultiert bei beiden aus der Neuartigkeit bzw. Singularität der Verliebtheit, der sie sich anheimgefallen fühlen (vgl. novae Veneris mit met. 3,350: novitasque furoris), denn beide begreifen ihre Form der Liebe als Einzelschicksal. Zudem lässt sich jeweils eine fundamentale jugendliche Identitätskrise beobachten, die in Verbindung mit der Liebesregung, die dezidiert als erste klassifiziert wird, steht. Iphis und Narziss sind seelisch innerlich zerrissen, was bei Narziss aus der zunächst unbewussten Liebe zu sich selbst, bei Iphis aus ihrer sich als falsch anfühlenden Sexualität resultiert. Für beide ist das Liebesobjekt in der derzeitigen Konstitution unerreichbar. Die Verzweiflung, welche die 'falsche Form' bzw. Unnatürlichkeit 1026 der Liebe mit sich bringt, wird so erlebbar gemacht.

¹⁰²³ Der Monolog zählt laut Auhagen (1999), 129f., in die Kategorie der sogenannten 'Entscheidungsmonologe', die fast alle eine extreme Liebesbeziehung zum Thema hätten.

¹⁰²⁴ Nugent (2008), 154, gruppiert Medea, Scylla, Althea, Byblis, Iphis und Myrrha zu Erzählungen, die sich in vielerlei Hinsicht aufeinander beziehen und deren ausgeprägte Monologe ein moralisches Dilemma ihrer Liebesleidenschaft thematisieren. Zu den Unterschieden zu anderen Heroinnen, besonders Byblis und Myrrha, Nugent (2008), 168.

¹⁰²⁵ Pintabone (2002), 278.

¹⁰²⁶ Hartmann (1998): "Aus der Perspektive männlicher Autoren werden homoerotische Ambitionen von Frauen meist als widernatürlich (παρὰ φύσιν) und als Zeichen der Ausschweifung beurteilt (Plat. leg. 636c; Anth. Pal.

Der Monolog der Iphis beginnt damit, dass sie sich zu ihrer lesbischen Liebe bekennt und diese zugleich als widernatürlich¹⁰²⁷ einstuft, da sich – so reflektiert sie über ihr unnatürliches Empfinden – in der Natur kein analoges Beispiel für eine gleichgeschlechtliche weibliche Liebe finden lasse (9,731-734). ¹⁰²⁸ Ihre Liebesleidenschaft sei sogar noch rasender (737f.: meus est furiosior illo, / si verum profitemur, amor) als die der Pasiphae, die sich durch das Trugbild einer Kuh mit dem Stier vereinigen konnte (vgl. 736-740). Die sexuelle Vereinigung von zwei Frauen ist für Iphis unvorstellbar, 1029 ebenso wie gleichgeschlechtliche Liebe noch schlimmer als animalische, geradezu monströse Liebe sei. Dennoch sieht Iphis bei Pasiphae das Erfolgserlebnis am Ende und fragt geradezu verbittert, wie ihr Daedalus in ihrem konkreten Fall helfen könne: huc licet ex toto sollertia confluat orbe, / ipse licet revolet ceratis Daedalus alis, / quid faciet? num me puerum de virgine doctis / artibus efficiet? num te mutabit, Ianthe? (741-44). Daedalus, dem im achten Buch, also ein Metamorphosen-Buch zuvor, durch seine übernatürliche, spektakuläre Flügelkonstruktion die Flucht aus Kreta gelungen war und der auch die sexuelle Vereinigung von Pasiphae und dem Stier durch die hölzerne Kuh ermöglicht hatte, wird nun von der innertextlichen Sprecherin Iphis im Nachhinein höhnisch verspottet, denn ihr Problem ließe sich auch durch alle sollertia (741) der Welt nicht lösen. Daedalus habe durch seine gelehrten Künste nun eben keine Möglichkeit, Geschlechtsumwandlungen durchzuführen, also sie von einem Mädchen zu einem Jungen zu machen oder Ianthe zu verwandeln. Selbst Daedalus – und das formuliert Iphis in aller Klarheit und Verzweiflung – erweise sich also für ihr Problem als nutzlos.

Ihre Identität als Mädchen macht Iphis in dem Monolog wiederholt deutlich, sodass anschaulich vor Augen geführt wird, dass Iphis ihre Rolle als Junge alles andere als verinnerlicht hat und sich selbst, trotz der kulturell¹⁰³⁰ durchgeführten Maskierung, innerlich als Frau begreift. So kollidiert ihre psychische Geschlechtsidentität 1031 als weiblich mit dem männlichen Geschlecht, was Iphis nach außen hin zugewiesen worden ist. Der Ausruf vellem nulla forem! (735) macht deutlich, dass sie sich nach ihrem Selbstverständnis eindeutig als feminin begreift. ¹⁰³² Dadurch, dass sie von sich selbst im gesamten Monolog immer in weiblicher Terminologie spricht – nulla

^{5,207).} Artemidoros zählt ebenfalls körperliche Liebe unter Frauen zu den sexuellen Beziehungen "wider die Natur" (Artem. 1,80)."

¹⁰²⁷ Zur Zweigeschlechtlichkeit als Überschreitung von männlich/weiblich aufgefaßten Verhaltensnormen und einer daraus resultierenden Bedrohung der gesellschaftlichen Ordnung auch Kunst (2007), 259.

¹⁰²⁸ Dies antizipiert einen Aspekt aus Myrrhas Monolog (met. 10,324-328), vgl. Barchiesi/Kenney (K 2011), 477. 1029 Lämmle (2005), 199, unterstellt ihr eine "Penetrationsfixiertheit", die das römische Denken über Sexualität abbilde. Ebenso bezeichnet Williams (1999), 215, "insertive male" and "receptive woman" als "normative types"; "receptive male" und "insertive woman" als "deviant".
¹⁰³⁰ Weiterführend zum Verhältnis von Natur und Kultur Raval (2002), 162f. und Walker (2009), 210f.

¹⁰³¹ Zu der Begrifflichkeit Groneberg (2008), 83-144.

¹⁰³² Pintabone (2002), 275; Lämmle (2005), 200; Emberger (2014), 323.

(735), *virgine* (743), *ipsa* (745), *nata* und *ipsam* (747), *nubimus*, *ambae* (763) – wird dem Rezipienten das Dilemma, in dem sie sich befindet, den ganzen Monolog über regelmäßig erfahrbar gemacht.

Etwa in der Mitte des Monologs¹⁰³³ (ab Vers 745) versucht Iphis, sich selbst zur Raison zu bringen und von der Liebe abzulassen: Quin animum firmas, teque ipsa recolligis, Iphi, / consiliique inopes et stultos excutis ignes? (745f.). Mit der Selbstapostrophe gewinnt die Situation insofern dialogische Züge, als sie sich selbst jeweils in den Rollen als Mann und Frau anzusprechen scheint. Doch dadurch, dass sie sich nun selbst in der 2. Person Singular¹⁰³⁴ eindeutig als Frau apostrophiert, wird sie sich ihrer weiblichen Identität nicht nur deutlich bewusst, sondern klagt sich geradezu selbst an, was auch für den Rezipienten erlebbar gemacht wird. Der Umschwung der Stimmung bildet ihre seelische Zerrissenheit ab, in der sie einen Moment lang versucht, mit Verstand gegen die Liebesflammen anzugehen. Der sehr harsche Umgangston gegenüber sich selbst lässt sie bestimmt wirken. Sie versucht gleichsam, sich ihre Weiblichkeit selbst vor Augen zu führen, 1035 um die Absurdität ihrer Liebe zu begreifen: quid sis nata, vide, nisi te quoque decipis ipsam, / et pete quod fas est, et ama, quod femina debes! (747f.). Auch die Form der Selbstapostrophe lässt Ähnlichkeiten zu Narziss erkennen. Doch hat Iphis Narziss immerhin voraus, dass sie die Realität von vornherein als solche erkannt hat (750: hanc tibi res adimit), auch wenn ihr dies keinen Ausweg aus ihrer Liebesleidenschaft zu schaffen vermag. Zwar liebt sie nicht wie Narziss sich selbst, aber in der Form auch etwas, das ihr nur allzu gleich ist, nämlich eine puella – was ihr nach außen hin dadurch, dass sie in ein anderes Geschlecht gezwungen wurde, zwar gewissermaßen erlaubt ist, in ihrem Inneren jedoch einen starken Konflikt auslöst. Ebenso zählen beide Jugendliche auf, dass bestimmte übliche Hindernisse nicht gegeben seien und ihr Liebesobjekt dennoch unerreichbar sei. Gegen die geographischen Barrieren, die Narziss benennt (met. 3,448f.: quoque magis doleam, nec nos mare separat ingens / nec via nec montes nec clausis moenia portis), führt Iphis die sozialen Umstände an, die einer Liaison mit der Geliebten üblicherweise (insbesondere in der Liebeselegie¹⁰³⁶) im Weg stehen (750-53): non te custodia caro / arcet ab amplexu, nec cauti cura mariti, / non patris asperitas, non se negat ipsa roganti, / nec tamen est potiunda tibi. Die Rahmenumstände seien allesamt positiv, einzig und allein ihr verstecktes wahres Geschlecht sei der Grund, weshalb die Hochzeit nicht realisierbar sei. Somit erweist sich die Situation als

⁻

¹⁰³³ Vgl. zu diesem Einschnitt Barchiesi/Kenney (K 2011), 477.

¹⁰³⁴ Emberger (2014), 327.

¹⁰³⁵ Emberger (2014), 323.

¹⁰³⁶ Zu den Topoi der Liebesdichtung Bömer (K 1977), 497; Barchiesi/Kenney (K 2011), 479. Ormand (2005), 95-98, sieht in Iphis im zweiten Teil ihres Monologs einen *amator* und daher die Übernahme der männlichen Rolle in der Beziehung.

sehr viel komplexer als nach außen hin vermutet. Pathetisch endet sie mit der Feststellung, dass es ihr einfach nicht vergönnt sei, glücklich zu sein: nec, ut omnia fiant, / esse potes felix, ut dique hominesque laborent (753f.). Die stärkste Macht überhaupt, nämlich die Natur, die sie in der Form als konkrete – und einzige¹⁰³⁷ – Gegnerin personifiziert, stehe ihrem persönlichen Glück so feindlich gegenüber (wie auch durch das scharfe at in 758 verdeutlicht), dass sich diese willentlich gegen die wohlwollenden Götter stelle und ihr sogar dezidiert Schaden zufüge (756-59: dique mihi faciles, quicquid valuere, dederunt; / quodque ego, vult genitor, vult ipsa, socerque futurus. / at non vult natura, potentior omnibus istis, / quae mihi sola nocet). In ihrem Liebesschmerz erachtet sie ihr Schicksal als eines, das den Höllenqualen des Tantalus gleicht (761: mediis sitiemus in undis), und macht damit deutlich, dass die Tatsache, Ianthe nicht heiraten zu können, für sie vergleichbare Qualen verursache wie der permanente Hunger und Durst und die über ihm schwebende Lebensgefahr für Tantalus. Die Liebe zu Ianthe wird also von ihr selbst als ähnlich essentielle Bedrohung des Lebens erachtet. Das Motiv ist aus Lucrez bekannt, der im vierten Buch von De rerum natura in der Diatribe gegen den Liebesfuror ein Gleichnis bringt, in dem die Liebesqual mit dem ewig dürstenden Tantalus assoziiert wird. 1038 Die Formulierung mediis sitiemus in undis (761) lässt sich neben dem lucrezischen Liebesdiskurs und dem Tantalus-Motiv jedoch auch indirekt als Parallele zu Narziss lesen, bei dem das Wasser von eklatanter Bedeutung für seinen unersättlichen Liebeswahn ist.

Zynisch beendet sie ihren Monolog mit einer Apostrophe der Hochzeitsgötter: *pronuba quid Iuno, quid ad haec, Hymenaee, venitis / sacra, quibus qui ducat abest, ubi nubimus ambae?* (762f.). Als letzte Worte stehen mit *nubimus ambae* zwei paradoxe Begriffe, die auf das weibliche Geschlecht der beiden Liebenden hinweisen, sodass das Dilemma, in dem sich Iphis befindet, am Ende ihres Monologes nochmals akzentuiert ist. ¹⁰³⁹

Für den langen Monolog lässt sich zusammenfassend konstatieren, dass dieser Iphis auf der Darstellungsebene erstmals mündig macht und ihr eine Stimme gibt, um über ihr Schicksal zu reflektieren. Zugleich entwirft er das Bild eines hoffnungslos verliebten Mädchens, das ihren Wahn verbalisiert und das sich in seine Liebesleidenschaft ähnlich wie Narziss hineinsteigert, da auch Iphis sich ihres Liebesobjekts nicht bemächtigen kann. Damit ähnelt Iphis in ihrer Liebesleidenschaft nicht nur den in der Forschung oft als ähnliche Figuren angeführten

¹⁰³⁷ Inwiefern sie damit Recht hat, bleibt zu hinterfragen, ebenso, ob sie sich überhaupt in Ianthe verliebt hätte, wenn der Vater sie ihr nicht ausgesucht hätte. So scheint das Problem eigentlich eher in der abstrusen Konstruktion zu liegen, das Mädchen als Jungen zu maskieren und in die Jungenrolle zu drängen.

¹⁰³⁸ Lucr. 4,1097-1104. Dazu ausführlich Schindler (2000), 97-98.

¹⁰³⁹ Emberger (2014), 330, Fn. 73. Zur Verzweiflung Ormand (2005), 95, sowie Emberger (2014), 327.

Heroinnen wie Byblis und Myrrha, sondern ganz besonders auch dem pubertierenden Narziss, dessen Pubertätserfahrung sich – ebenso wie bei Iphis – insbesondere an seinem Monolog ablesen ließ.

Der Monolog bewirkt, dass der Leser sich erstmals in die Gedanken und Gefühle von Iphis hineinversetzen kann und mit ihr in ihrer misslichen Lage Mitleid empfindet. Ihre homosexuelle Liebe wird seitens des Erzählers nicht als sexuelle Perversion deklariert oder abgetan, ¹⁰⁴⁰ im Gegenteil, in ihrer Verzweiflung wirkt Iphis unschuldig und hilflos und bekommt die Sympathien des Erzählers. ¹⁰⁴¹ Ihre Verzweiflung entsteht nicht primär aus einer von außen herbeigeführten Situation, nämlich der Verlobung mit Ianthe, sondern aus einem inneren Konflikt, da sie sich tatsächlich in ein Mädchen verliebt hat. In der Phase des "coming of age" ¹⁰⁴² und der sexuellen Orientierung entwickelt sie mit ihrer Liebe ein der Norm ¹⁰⁴³ widersprechendes Verhalten, das sie in eine Identitätskrise stürzt.

Auch Iphis wurde – auch hier lassen sich ansatzweise Ähnlichkeiten zu Narziss sehen – durch die 'Erwachsenenwelt' derart von außen bedrängt, dass sie ihrer natürlichen Identität sogar von Kindesbeinen an beraubt worden ist. Die Konstitution, dass Iphis, die sich deutlich als Frau wahrnimmt, ihr wahres Geschlecht aber unterdrücken muss, kulturell als männlich konstruiert und dementsprechend sozialisiert worden ist, löst insbesondere in der Pubertät, der Phase der sexuellen Orientierung, ihre tiefgreifende Verzweiflung aus, deren Zeuge der Rezipient durch den Monolog wird.

Erst mit der späteren Metamorphose erlangt ihre sexuelle Identität Eindeutigkeit. Auch am Ende der Erzählung und somit bei der Metamorphose spielt Telethusa wieder die tragende Rolle zum Fortgang der Ereignisse. ¹⁰⁴⁴ Wieder ist es ihr pietätvolles Verhalten gegenüber Isis, das den Ausweg aus der Krise bringt. Die Situation spitzt sich zu und die bevorstehende Hochzeit rückt unaufhaltsam näher, wie auch die zahlreichen Enjambements in den Versen 766-771 abbilden. ¹⁰⁴⁵ Nachdem Telethusa sämtliche Vorwände, die Hochzeit zu verschieben, ausgegangen sind (*sed iam consumpserat omnem / materiam ficti*, 768f.), richtet sie, gemeinsam mit ihrer Tochter, in ihrer Verzweiflung ein Gebet an Isis. Die wörtliche Wiedergabe des Gebets

¹⁰⁴⁰ Ormand (2005), 79f.

¹⁰⁴¹ Westerhold (2009), 221; Pintabone (2002), 259; Ormand (2005), 80.

¹⁰⁴² Otis (1966), 186.

¹⁰⁴³ Zu den sexuellen Normvorstellungen der Antike vgl. ausführlich Ormand (2005), 80-87.

¹⁰⁴⁴ Emberger (2014), 327f.; Lämmle (2005), 201; Walker (2006), 219, sieht in den Frauengestalten die handlungstragenden Personen der Erzählung: "Iphis, Telethusa, and Isis orchestrate and speak most of the story's action, within which an unnamed nurse as well as the goddesses Juno, Lucina, and Venus occasionally appear." ¹⁰⁴⁵ Barchiesi/Kenney (K 2011), 480.

(773-781) zeichnet abermals ein überaus pietätvolles Bild von Telethusa. Hinzu kommt, dass diese sich sich auf die einstige Traumerscheinung beruft, die auch dem Rezipienten am Anfang der Erzählung vermittelt worden war und die sie veranlasst habe, auf die Göttin Isis zu vertrauen und diese zu verehren.

Der Erzähler schildert eine direkte Reaktion der Isis auf das Gebet: visa dea est movisse suas (et moverat) aras (782). Dass die Göttin den Altar bewegt, wird zunächst aus der Sicht der Figuren wiedergegeben, dann von einer nullfokalisierten Erzählinstanz bestätigt (et moverat, 782). Der Erzähler wechselt so binnen eines Satzes von einer die Szene beobachtenden personalen Fokalisierung zu einer Nullfokalisierung und macht deutlich, dass es sich bei der Reaktion der Göttin keineswegs um Einbildung handelt, sondern diese der Bittenden tatsächlich zu Hilfe kommt. Gleichzeitig gibt er damit die zuvor vorhandene Distanz auf, mit der er das Verhältnis der Telethusa zu Isis beobachtet hatte. Auch wenn die anschließende Metamorphose der Iphis aus einer Beobachterperspektive geschildert wird, so mutiert der Erzähler, der in der gesamten Erzählung als weitere Handlungsfigur überaus präsent ist, am Ende der Erzählung immer deutlicher zu einem Anhänger des Isis-Kultes, 1046 der sogar direkt dazu auffordert, der Göttin Gaben darzubringen: date munera templis, / nec timida gaudete fide! (791f.). 1047 Durch die direkte Ansprache der Protagonistinnen des Mythos in der zweiten Person Plural tritt er gleichsam als Kommentator in Dialog mit den intratextuellen Figuren und integriert sich so als eine eigentlich zuvor abstrakte Instanz in personaler Rolle in den Text. Die Reaktion der beiden dant munera templis (792), spiegelt den zuvor vom Erzähler, der nunmehr als Figur in der Diegese an Kontur gewinnt, geäußerten Imperativ (vgl. 791: date munera templis) wortwörtlich wider. So wird die Autorität des Erzählers insofern gestärkt, als die Figuren diesem in ihren Handlungen gewissermaßen unverzüglich (nur einen Vers später) Gehorsam leisten. Dass der Erzähler zunehmend zu einer autonomen Handlungsfigur mutiert ist, bestärkt seine erzählerische Allmacht, sodass man sogar so weit gehen könnte, eher dem Erzähler denn der Gottheit auf der Textebene die Erfüllung des Wunsches zuzusprechen. Zugleich gibt der Erzähler die Weihinschrift wieder, die Telethusa und ihre nun zum Sohn gewordene Tochter

-

¹⁰⁴⁶ Hier ließe sich mit der Assoziation der Isis-Verehrung als Religion aus dem Osten eine Parallele zum Kybele-Kult in Catulls Attis-Gedicht (carm. 63) ziehen, das ebenfalls von der gewaltsamen Aufgabe des eigenen Geschlechts handelt. Der Mythos des jungfräulichen Knaben Attis wird auch in Fasti 4 präsentiert, eingebunden in Ausführungen über den Cybele-Kult, neben dem Verschlingen der eigenen Kinder durch Saturn (197-200) und Rheas Schwangerschaft mit Jupiter (201-208): besonders fast. 4,221-244; 223: Phryx puer in silvis, facie spectabilis, Attis): Attis verspricht der Göttin Kybele, ewig ein Knabe zu bleiben und ihren Tempel zu bewachen (226-228: et dixit ,semper fac puer esse velis.'/ille fidem iussis dedit et ,si mentiar', inquit/,ultima, qua fallam, sit Venus illa mihi.'). Da er das Versprechen nicht einhält, endet der Mythos mit der (Selbst-)Kastration des Attis (240-42: ah pereant partes, quae nocuere mihi!'/,ah pereant' dicebat adhuc; onus inguinis aufert, /nullaque sunt subito signa relicta viri.

¹⁰⁴⁷ Waldner (2009), 182, spricht von einer Verwandlung des Erzählers zu einem Aretalogen der Göttin.

hinzufügen: DONA PUER SOLVIT QUAE FEMINA VOVERAT IPHIS (796). In nuce repräsentiert die Inschrift die ganze Komplexität des Mythos: Die über die gesamte Erzählung verheimlichte Identität der femina Iphis findet ihre Auflösung in der Metamorphose dieser zu einem puer. Der Antagonismus der Geschlechter ist durch die Begriffe puer und femina impliziert. Dass der genderneutrale Name Iphis erst am Ende des Verses steht, verdeutlicht, dass Iphis sowohl als puer als auch als femina seine namentliche Identität behalten kann und als Resultat der Verwandlung dennoch "Iphis" bestehen bleibt.

Iphis verwandelt sich bereits auf dem Rückweg vom Isis-Tempel nach Hause von einem Mädchen zum Jungen. Die Metamorphose wird im Laufen¹⁰⁴⁸ des Iphis geschildert: sequitur comes Iphis euntem, / quam solita est, maiore gradu, nec candor in ore / permanet, et vires augentur, et acrior ipse est/vultus, et incomptis brevior mensura capillis, plusque vigoris adest, habuit quam femina. nam quae / femina nuper eras, puer es! (786-791). Quasi ,beiläufig' ereignet sich die Metamorphose, ohne dass diese durch den Erzähler eingeleitet wird. Vielmehr erlebt der Rezipient die Verwandlung aus einer Beobachterperspektive: Er sieht Iphis der Mutter folgen, jedoch werden die Schritte größer, der Glanz im Gesicht verschwindet, die Kräfte nehmen zu, das Gesicht entwickelt schärfere Gesichtszüge, die Haare werden kürzer und Iphis wird kräftiger. Spätestens dadurch, dass die letzte Änderung in Bezug zum weiblichen Geschlecht gesetzt wird (plusque vigoris adest, habuit quam femina, 790) wird deutlich, dass Iphis ihre weibliche Identität verlassen und nun männliche Attribute angenommen hat. Die Metamorphose von einer femina zum puer wird durch eine Exclamatio des Erzählers und Apostrophe¹⁰⁴⁹ der Iphis als Resultat der sich mehr als schnell ereignenden¹⁰⁵⁰ Verwandlung zum Ende hin noch einmal explizit gemacht: nam quae / femina nuper eras, puer es! (790f.). Iphis, deren Ambivalenz des Genus gleichsam in ihr angelegt war¹⁰⁵¹ und ihren Namen präfiguriert hat, ist nun tatsächlich zum Mann geworden. Die Metamorphose vollzieht sich besonders optisch und physisch. Hier werden typisch männliche Attribute (im klaren Gegensatz zu mädchenhaften) deutlich spezifiziert, wobei insbesondere die zunehmende Kraft gleich mehrfach hervorgehoben wird (et vires augentur; plusque vigoris adest). 1052

¹⁰⁴⁸ Barchiesi/Kenney (K 2011), 482: "il cambio di sesso di Ifi è realizzato letterealmente *ambulando*."

¹⁰⁴⁹ Lateiner (2009), 138.

¹⁰⁵⁰ Barchiesi/Kenney (K 2011), 483, zu 790 *nam quae*: "La spiegazione parentetica trasmette efficacemente la rapidità con cui avviene la trasformazione; gli eventi sorpassano la narrazione".

¹⁰⁵¹ Barkan (1986), 71: "there is a manifest destiny of masculinity within Iphis".

¹⁰⁵² Weiterführend dazu Raval (2002), 165f.

Anders als in der Version von Antoninus Liberalis jedoch wird die Verwandlung interessanterweise nicht durch eine explizit sexuelle Verwandlung realisiert. Während die Göttin Leto Phytie dem Leukippos männliche Geschlechtsteile wachsen lässt (Ant. Lib. 17,6: ἥτις ἔφυσεν μήδεα τῆ κόρῆ - "sie dem Mädchen männliche Geschlechtsteile wachsen ließ"), erfolgt die Metamorphose der Iphis eher in sekundären Geschlechtsmerkmalen bzw. den sozial-kulturellen Implikationen des männlichen gender. Mit der Umwandlung des Geschlechts ändern sich auch die Verhaltensmuster. 1054

Gleichzeitig findet mit der Metamorphose ein Alterungsprozess statt, indem nun distinktive Geschlechtsmerkmale auftreten, die Iphis eindeutig als Mann spezifizieren. ¹⁰⁵⁵ Iphis ist nicht mehr der nur inszenierte *puer*, nämlich das Mädchen Iphis, das sich aufgrund der alterstypischen Androgynität weder klar als Mädchen noch als Junge einstufen lässt, sondern nun vielmehr ein tatsächlicher *puer*, der mit dreizehn Jahren die ersten Züge männlicher Geschlechtlichkeit ausprägt. Dass es sich jetzt um eine Unterscheidung vom biologischen Geschlecht der *femina* handelt, akzentuiert die Apostrophe (790f.): *nam quae / femina nuper eras, puer es!* Erst mit der Pubertät und der damit einsetzenden geschlechtlichen Entwicklung wird das *gender* deutlich ausgehandelt.

So steht nicht die sexuelle Verwandlung im Vordergrund, sondern die Konturierung der männlichen Attribute, sodass sich das zuvor noch androgyne, adoleszente Wesen, das in seinem Monolog seine Pubertätserfahrung verbalisiert, nun deutlich als Mann identifizieren lässt. Iphis macht in dem Moment des Monologes rein psychologisch und dann in der Metamorphose auch phänotypisch und nach außen hin wahrnehmbar einen ersten Schritt in Richtung Erwachsenwerden.

Gewissermaßen als Epilog schildert der Erzähler in drei Versen das glückliche Ende der Geschichte: postera lux radiis latum patefecerat orbem, / cum Venus et Iuno sociosque Hymenaeus ad ignes / conveniunt, potiturque sua puer Iphis Ianthe. (795-797). Die epische Einführung der Szene, die sich in einer ausführlichen Tageszeitdarstellung manifestiert, steigert

¹⁰⁵³ Lämmle (2005), 196; Raval (2002), 164; Ormand (2005), 99; Wheeler (1999), 199-200; Lindheim (2010), 187-191. Vgl. bes. Wheeler (1999), 200: ,,he [Ovid] nevertheless maintains the tale's original concern with the feminine sexuality of boys and the growth of their virility upon entering adulthood".

¹⁰⁵⁴ Lateiner (2009), 138.

¹⁰⁵⁵ Diesen Gedankengang entwickelt auch Ormand (2005), 98-99: "But here we run into a curious difficulty: at the end of his transformation, Iphis is a *puer*, not a *vir* (…) As a *puer*, then, Iphis moves from that period when his/her looks are indistinguishable from those of a girl (712-13) to that period in which, by virtue of being a *puer*, he is distinguished from women. In other words, Iphis's transformation represents the transition from a *puer* living with other children of indeterminate gender, to a *puer* beginning his life as a *vir*. The story has never been concerned with female deviance. It has focused on masculinity (or its lack) from the start."

die Feierlichkeit der dargestellten Ereignisse. Ebenso sind sogar die mit Liebe und Hochzeit in Verbindung zu bringenden Götter Venus, Juno und Hymenaeus präsent, sodass die Ehe göttlich sanktioniert wird. Die Formulierung des letzten Verses *potiturque sua puer Iphis Ianthe* bringt das Happy Ending¹⁰⁵⁶ auch auf sprachlich-stilistischer Ebene zum Ausdruck, denn die Wortstellung, die durch den Chiasmus der syntaktisch zusammengehörigen Wörter *sua Ianthe* und *puer Iphis* zustande kommt, bildet die enge Verbundenheit und gleichsam die "Umarmung" der beiden Liebenden ab. Dabei wird Iphis nochmals explizit als *puer* klassifiziert und somit das Ergebnis der Verwandlung wiederum insofern funktional betont, als eine – eheliche wie auch sexuelle (letztere angedeutet im Begriff *potiri*, vgl. 797¹⁰⁵⁸) – Vereinigung der beiden nun möglich ist. Als die beiden letzten Worte der Erzählung stehen *Iphis* und *Ianthe*, sodass die Eintracht zwischen den beiden den Mythos beschließt.

Zusammenfassend spielt der Mythos mit den Implikationen alterstypischer Androgynität und geschlechtlicher Entwicklung.

Iphis wird durch eine konkrete Altersnennung und das alterstypische androgyne Aussehen als jung charakterisiert. Auch sie befindet sich im symbolischen Übergangsalter von Kindheit zu Pubertät. Konkret erleben wir sie in der Phase einer Dreizehnjährigen, bei der die Pubertät einsetzt. In ihrem Monolog werden die Komplexität ihres Charakters und die innere Zerrissenheit auch für den Rezipienten erfahrbar gemacht. Sie unterliegt nicht nur durch ihre Jugend einer phänotypisch noch kindlich ambivalenten Geschlechtlichkeit, sondern wurde in ihrer Kindheit als *puer* sozialisiert. Ihre wahre Identität wurde ihr gleichsam mit der Geburt geraubt. So wurde ihr seit ihrer jüngsten Kindheit das männliche Geschlecht primär durch ihre äußere Erscheinungsform gewissermaßen aufgenötigt (vgl. *cultus erat pueri*). Diese ambivalente Geschlechtlichkeit ist, wie auch der Name Iphis verdeutlicht, in ihr angelegt.

Nun bricht in der Pubertät die weibliche Geschlechtlichkeit hervor. Mit der Adoleszenz beginnt Iphis sich sexuell zu orientieren, was sie in den äußeren Rahmenumständen des vertauschten Geschlechts in eine tiefe Krise stürzt. In ihrer Verzweiflung und der Suche nach der eigenen Identität ähnelt sie dem Jüngling Narziss, der ebenfalls erste Liebeserfahrungen durchlebt und so eine jugendliche Identitätskrise durchmacht.

¹⁰⁵⁶ Lindheim (2010), 186: "Problem magically solved."; Nugent (2008), 153: "anomalous 'happy ending'".

Wheeler (1999), 200f.; Barchiesi/Kenney (K 2011), 484, sieht die Liebenden geradezu für ein Hochzeitsfoto posieren: "il libro termina con un *tableau* allitterativo sapientemente costruito (VabBA), in cui gli amanti felici posano, in un certo senso, come per fotografia di rito".

¹⁰⁵⁸ Vgl. OLD s.v. potior 2c; vgl. auch Barchiesi/Kenney (K 2011), 484.

Das Hauptthema des Mythos ist so der Umgang mit der geschlechtlichen Entwicklung, die mit der Pubertät einsetzt. Erst in der Phase der Adoleszenz wird sich Iphis ihrer sexuellen Identität bewusst bzw. versucht, ihre sexuelle Identität als Frau in der ihr von außen aufgezwungenen männlichen Identität zu verorten. Dies gelingt erst vollständig, als sie in einen *puer* verwandelt wird, denn das zuvor noch austauschbare physische Erscheinungsbild wird erst mit der Metamorphose eindeutig. Durch das Ausprägen von Merkmalen, die zweifelsfrei als "männlich" zu determinieren sind, setzt bei Iphis auch phänotypisch die Entwicklung zum Erwachsenen (und damit gleichzeitig auch die Herstellung der natürlichen, sozial festgelegten Ordnung) ein, die mit der Hochzeit am Ende des Mythos besiegelt wird.

-

¹⁰⁵⁹ Nicaise (1980), 70, liest die gesamte Erzählung symbolisch als Illustration eines inneren Konflikts auf der Suche nach der eigenen Weiblichkeit.

5. SCHLUSSBETRACHTUNG UND AUSBLICK

In den Einzeluntersuchungen wurden verschiedene Facetten der Repräsentation von Kindern und Jugendlichen in Ovids *Metamorphosen* greifbar.

Der erste Themenkomplex KINDER IN AUSEINANDERSETZUNG MIT EINEM ERWACHSENEN analysierte die Mythen von Phaethon, der eine verheerende Fahrt mit dem väterlichen Sonnenwagen unternimmt, ICARUS, den eine von seinem Vater Daedalus angeleitete Himmelsreise ebenfalls das Leben kostet, und Perdix, dem Neffen des Daedalus, dessen versuchte Tötung glimpflicher endet.

Signifikant war in diesem Teil der Untersuchung insbesondere die Beziehung zwischen Eltern und Kindern bzw. im Falle des Perdix zwischen Onkel und Neffe. Alle drei Figuren werden durch explizite und implizite Verweise als jung charakterisiert. Dabei erweisen sich besonders die Erzählperspektive, die mit der Diskrepanz von Figurenwissen und Rezipientenwissen operiert, und eine variable Fokalisierung als aussagekräftig hinsichtlich der kindlichen Eigenart des jeweiligen Charakters. Bei der Analyse des Eltern-Kind-Verhältnisses unter bestimmten Gesichtspunkten (wie der Art des Gehorsamskonzepts oder der Form der persönlichen Bindung) wurde deutlich, dass die ihre Autorität zu behaupten versuchenden Väter Sol und Daedalus im Umgang mit ihren Söhnen defizitär handeln, da sie deren kindliche Eigenart nicht ausreichend zur Kenntnis nehmen und berücksichtigen. Besonders für die längeren Mythen von ließ Phaethon sowie Daedalus und **Icarus** sich eine spezifische Form Aufmerksamkeitslenkung nachweisen, die eine Überforderung des Kindes durch die gleichzeitig zu den Belehrungen stattfindenden Eindrücke der Umwelt provoziert. Durch Details in der Erzählperspektive wird dem Leser die Kindlichkeit der Charaktere deutlich vor Augen geführt, dagegen verkennen die Väter in beiden Mythen diese und handeln durch ungünstige, auch auf sprachlich-stilistischer Ebene als ,hektisch' zu identifizierende Visualisierungsstrategien nicht kindgerecht.

Während der darstellungstechnisch überwiegend als unmündig gekennzeichnete Phaethon im Laufe der Erzählung in der narrativen Gestaltung des Textes erwachsen wird und einen *rite de passage* vollzieht, verliert der zu Beginn des Mythos deutlich als Kind gezeichnete Icarus an Kontur und verblasst – entsprechend der Missachtung seiner kindlichen Eigenart – zur Silhouette. Letzterem vergleichend gegenüber gestellt wird der junge Perdix, der sich, zum Missmut des Daedalus, als in seiner Entwicklung deutlich weiter fortgeschritten erweist als sein

eigener Sohn Icarus und dessen kindliches Gemüt der Rezipient im Laufe des Mythos anachronistisch dechiffrieren kann.

Das zweite Unterkapitel AUF DER SCHWELLE ZUM ERWACHSENSEIN betrachtete zunächst die "FLOWER BOYS" NARZISS, HYACINTHUS UND ADONIS vergleichend und beleuchtete insbesondere die typische phänotypische Erscheinungsform jugendlicher Charaktere. Anschließend stellte die Rubrik den fast 15-jährigen ARCAS vor, der nichtsahnend fast seine eigene Mutter tötet. Zuletzt wurde der Mythos des gerade 16 Jahre alt gewordenen NARZISS, der sich unwissend in sein eigenes Spiegelbild verliebt, unter verhaltenspsychologischen Gesichtspunkten analysiert. In diesem Unterkapitel wurde insgesamt besonders der Frage nachgegangen, inwieweit und in welcher Form sich bei den Figuren der *Metamorphosen* eine für Heranwachsende typische Geisteshaltung nachweisen lässt.

Der Arcas-Mythos zeigt zunächst, wie durch die eingeschränkte Repräsentation des Protagonisten in der Erzählung narratologisch der Eindruck eines unmündigen jungen Charakters generiert wird. Darüber hinaus exponiert der Mythos die Implikationen unvernünftigen Handelns und die lenkende Erzählperspektive, die im Sinne einer Darstellung des Jugendlichen als unwissend funktionalisiert wird. In intensivierter Form findet sich diese für die Kinder- und Jugenderzählungen charakteristische Fokalisierung in der Erzählung von Narziss, der als Figur, die sich im Übergangsstadium von puer zum iuvenis befindet, typisiert wird und von der sehr präsenten Erzählfigur sowie dem intradiegetischen Umfeld lange Zeit missverstanden wird. Dies verdeutlicht eine überwiegend externe Fokalisierung, die sich erst während der sich an der Quelle ereignenden Pubertätserfahrung in eine interne Fokalisierung wandelt. Mit den Symptomen der Pubertät wird er darstellungstechnisch mündig und erlebt eine seelische Metamorphose, die die vordergründige Verwandlung in eine Blume überlagert. Als für die Schwellenerzählungen charakteristische phänotypische Erscheinungsform der Jünglinge wird das Motiv der Blumenverwandlung etabliert und der Topos des flos aetatis durch die dazugehörigen Mythen revitalisiert. In Verbindung damit werden die jungen Protagonisten verweiblicht, indem sie Attribute elegischer puellae ausprägen. Dementsprechend erweisen sich Androgynität und die bei Narziss, Hyacinthus und Adonis noch indifferente Geschlechtlichkeit als wesentliches Charakterisikum adoleszenter Jünglinge, denen intradiegetische Interessenten sowie die Erzählfiguren gleichermaßen verfallen. Gegen die ausdifferenzierten Figuren in den Einzelmythen, in denen verschiedene Facetten von Kindlichkeit und Jugend ausgeleuchtet werden, fällt der naturwissenschaftlich-philosophische Diskurs des Pythagoras über Lebensalter und deren Attribute im fünfzehnten Buch der *Metamorphosen* erstaunlich stark ab.

Der dritte Teil der Hauptuntersuchung subsumierte ERSTE LIEBES- UND SEXUALITÄTSERFAHRUNGEN. Im Mythos von HERMAPHRODITUS UND SALMACIS verschmilzt der gleichnamige Protagonist mit der Nymphe Salmacis zu einem zweigeschlechtlichen Lebewesen. Auch in der Erzählung von IPHIS UND IANTHE, die im Alter von dreizehn Jahren miteinander verlobt werden, wird das Aufgeben geschlechtlicher Identität thematisiert. Beide Mythen verhandelten den Umgang mit Geschlechtlichkeit bzw. deren Entwicklung im Stadium der Pubertät und stellen dementsprechend Adoleszenzerzählungen dar.

Der als jung markierte und sich im Übergangsstadium befindende Hermaphroditus wird mit einer durch die Nymphe Salmacis verkörperten sexualisierten Umwelt konfrontiert, welche die Aufgabe seiner körperlichen Existenz als Tribut fordert. Mit der Entwicklung der geschlechtlichen Dynamik stellt der Mythos von Hermaphroditus und Salmacis eine Komplementärerzählung zu der Erzählung von Narziss und Echo dar. Hermaphroditus' altersspezifische Androgynität und changierende Geschlechtlichkeit werden durch die Metamorphose perpetuiert. Dabei trägt die Erzählperspektive abermals wesentlich zur Stilisierung der Figur als jung und naiv bei, indem der Protagonist kontinuierlich beinahe ausschließlich passiv in das Geschehen eingebunden ist und so in der Erzählkonstellation zum einzigen Außenstehenden gemacht wird. Auch der in der narrativen Gestaltung nachweisbare Wechsel von Dynamik und Retardation trägt zu dieser Charakterisierung des Hermaphroditus als unwissend bei, der dadurch gewissermaßen einem kontinuierlichen "Überrumpelungseffekt" in der Erzählung ausgesetzt ist. Dem in Liebesdingen unerfahrenen Jüngling misslingt der Abkoppelungsprozess von der Kindheit gänzlich, da ihm die Chance auf eine eigenständige sexuelle Entwicklung in der Pubertät verwehrt bleibt.

Auch im Mythos von Iphis und Ianthe wird der Umgang mit Geschlechtlichkeit in der Pubertät thematisiert. Das altersbedingte androgyne Erscheinungsbild der Protagonistin Iphis bildet – gekoppelt an ein von Kindesbeinen an verhülltes Selbst – den Ausgangspunkt für eine pubertäre Identitätskrise, die mit den ersten Liebesregungen ausbricht und die in eine Entwicklung zum erwachsenen Individuum mündet. Während Hermaphroditus jedoch sein Geschlecht aufgeben muss, gewinnt Iphis an Geschlechtlichkeit. Der im Hermaphroditus-Mythos deutlich ausgeprägten Opposition von *puer* und *femina* ist im Iphis-Mythos eine Flexibilität in der Vorstellung von Geschlechtern gegenübergestellt. Auch in der Iphis-Erzählung lassen sich

Parallelen zwischen Iphis und dem jungen Narziss ziehen und dementsprechend psychologische Charakteristika der Adoleszenz greifen.

Abstrahierend ließ sich nachweisen, dass Ovid oft mit einer Verjüngung der Figur gegenüber den tradierten literarischen Vorlagen operiert, um kindstypische mentale Eigenschaften zu exponieren. Die Verjüngung gegenüber der literarischen Tradition ist insofern besonders bemerkenswert, als der *poeta* auf metapoetischer Ebene etwas schafft, das – zumindest in der impliziten Erzähllogik der *Metamorphosen* – als so wundersam und übernatürlich ausgewiesen wird, dass es sogar den höchsten Göttern verwehrt bleibt (vgl. met. 7,294: *tanti miracula monstri*).

Sowohl durch den Erzählkontext¹⁰⁶¹ als auch durch explizite Altersnennungen und somit numerische Kategorisierungen als auch durch sekundäre Merkmale werden die Figuren extern deutlich als jung charakterisiert. Als sekundäre Merkmale haben im Wesentlichen physische Eigenschaften zu gelten, die den chronologischen Altersstadien bisweilen zugeordnet sind und die auf ein junges Alter schließen lassen. Dies ist vornehmlich ein besonderes physiologisches Erscheinungsbild: Die Figur ist noch klein oder noch leicht, wie entweder explizit benannt oder aus einem Vergleich bzw. einer Handlung (z. B. bei Phaethon) ersichtlich wird. Ein weiteres körperliches Merkmal, das suggeriert, dass die Pubertät noch nicht eingesetzt hat oder gerade einsetzt, ist bei den männlichen Charakteren der Hinweis auf nicht ausgeprägten oder als ersten Flaum beginnenden Bartwuchs. ¹⁰⁶²

Als wiederkehrende bildsprachliche bzw. konzeptionelle Komponente begegnet eine ausgeprägte Motivik des jungen Alters als Frühling und Blütezeit, die in der Pythagoras-Rede explizit gemacht wird und die an ein in der Antike viel belegtes Bild anknüpft. Die Konzeption von Kindheit und Jugend manifestiert sich bildsprachlich nicht nur in der Frühjahrsmetaphorik und der expliziten Darstellung von Alterungsprozessen, sondern auch in Vergleichen und Gleichnissen, die, z. B. im Narziss-Mythos, einen Reifeprozess illustrieren können. Ebenso

¹⁰⁶⁰ Ambühl (2005) hat eine ähnliche "Verjüngung" mythischer Helden und eine Bezugnahme auf deren eigene literarische Vorgeschichte für Kallimachos nachgewiesen, vgl. Ambühl (2005), 3.

¹⁰⁶¹ Z. B. Ov. met. 10,152-54: nunc opus est leviore lyra, puerosque canamus / dilectos superis, inconcessisque puellas / ignibus attonitas meruisse libidine poenam.

¹⁰⁶² Williams (1999), 73.

¹⁰⁶³ Weitere konzeptionelle Andeutungen finden sich etwa in met. 6,719: *ergo ubi concessit tempus puerile iuventae* und in met. 7,128-130.

können Makrostrukturen, wie etwa die in den kosmologischen Partien der *Metamorphosen* greifbaren Weltzeitalter, abstrakte Konzepte von Jugend transportieren (z. B. met. 1,106f.: *ver erat aeternum, placidique tepentibus auris / mulcebant Zephyri natos sine semine flores*). Gerade in derartigen Metaphern stehen der Frühling und dessen Attribute als Symbol für ein junges Alter.

Als weniger offensichtliche Wesenszüge der jungen Charaktere ließen sich Verhalten und mentale Eigenschaften erkennen, die in Übereinstimmung mit antiken Aussagen zu Kindern und Jugendlichen als kindsspezifisch erachtet werden können.

Neben der Geste der kindstypisch anmutenden Umarmung, bei denen die Figur die Arme um ein Elternteil schlingt, 1064 kommen weitere Charakterzüge vor, die sich mit Kindern assoziieren lassen. Dies ist zunächst eine alterstypische Unerfahrenheit (Hermaphroditus), die einem höheren Alter entgegengesetzt ist. Der erste Eindruck der als jung konstruierten Figuren zeichnet zudem oft ein Bild vom Kind, das einen spielerischen Zugang zur Welt pflegt und sich die Zeit mit einfachen Dingen, wie etwa Federn aufwirbeln, Wachs kneten oder Blumen pflücken, zu vertreiben scheint. Diese Affinität zum Visuell-Haptischen korrespondiert mit einer erhöhten Empfänglichkeit des Kindes für visuelle Eindrücke (vgl. insbesondere Phaethon, Icarus) sowie einer spezifischen Form der Aufmerksamkeitslenkung, die aus der Faszination des Kindes für seine Umwelt resultiert und dazu führt, dass bei allzu vielen gleichzeitig stattfindenden Handlungen und Impressionen oder pädagogisch fragwürdigen Belehrungsversuchen eine Überforderung des Kindes droht. In diesem Zuge ließ sich konstatieren, dass die Vaterfiguren in den Episoden von Phaethon und Icarus nicht ,kindgerecht' handeln und damit ein Scheitern ihrer Söhne zu verantworten haben.

Des Weiteren ließen sich als wesentliche Merkmale allgemein Unsicherheit im Verhalten des Kindes bzw. im Einzelnen ein unsicheres, geradezu schüchternes Auftreten (Phaethon, Hermaphroditus), eine kindliche Geisteshaltung (Phaethon, Narziss) und kindliche Einfalt (Narziss) identifizieren. Kinder haben also bei Ovid häufig einen spielerischen oder eingeschränkt reflexiven Zugang zur Umwelt. Sowohl der Kindheit als auch der Jugend eigen scheint auch die Verführbarkeit durch eine unvernünftige Aktion, da die Vernunft bei Kindern

¹⁰⁶⁴ Weitere Charaktere, die einen Elternteil umhalsen, um durch die körperliche Geste ein persönliches Anliegen zu erwirken, sind bspw. Daphne, die den Hals des Vaters mit der Bitte umschlingt, ewig Jungfrau zu bleiben (485: *inque patris blandis haerens cervice lacertis*) und Itys, der den mütterlichen Hals mit kleinen Ärmchen und kindlichen Koseworten umschlingt: *parvis lacertis; blanditiis puerilibus* (624f.). Eine Parallelstelle für dieses als kindlich zu bewertende Verhalten liefert Ovid her. 8,89-94.

noch nicht erwachsenenkonform ausgeprägt ist. Als (vor-)pubertäre Züge der Figuren ließen sich Ambitionen eines Status-Zugewinns oder Identitätsgewinns als zentrales Thema der Adoleszenz nachweisen (Phaethon), wobei das Sich-selbst-Positionieren und das Finden der eigenen Identität (Narziss, Phaethon, Iphis) eine zentrale Rolle einnehmen.

Als spezifisches Merkmal des jungen Alters erwies sich außerdem ein großes Ausmaß an Androgynität – Mädchen sehen wie Jungen aus, Jungen wie Mädchen. Die Geschlechter Mann und Frau sind in diesem Stadium der Kindheit bzw. der beginnenden Pubertät nicht deutlich voneinander zu unterscheiden – gerade für die Lebensphase, in der das Kind die Grenze zum Erwachsenen zu überschreiten beginnt, offenbarte sich das Exponieren der körperlichen Ambiguität als Mittel, die spezifische Eigenart des Übergangsstadiums zu repräsentieren. Die oftmals zu elegischen *puellae* stilisierten jungen Knaben wirken so auf der Darstellungsebene des Öfteren geschlechterindifferent (z. B. Narziss). Als charakteristisch für die Lebensspanne erwies sich ebenfalls die Erstheitstopik von Liebeserfahrungen (Salmacis und Hermaphroditus; Iphis und Ianthe) und damit verbunden das Sammeln erster körperlicher Erfahrungen.

Retrospektiv lässt sich bei der Zusammenschau der Ergebnisse, die für die Jünglinge erzielt worden sind, erkennen, dass viele Wesenszüge, die als kindlich zu gelten haben, besonders auch bei weiblichen Figuren auftreten, bei denen das Alter jedoch – zumindest terminologisch – nicht so klar bestimmt werden kann wie bei den pueri. Das weibliche und das kindliche Gemüt scheinen in den Metamorphosen einige Ähnlichkeiten aufzuweisen, indem sich Frauen, die meist als *puellae* oder *virgines* bezeichnet werden, häufig kindlich verhalten, sodass eine klare Trennung zwischen erwachsenen und nicht erwachsenen weiblichen Figuren nicht ohne weiteres feststellbar ist. Der Eindruck eines kindlichen Gemüts entsteht z. B. bei Europa, die (wie Icarus) als spielend – der Begriff ist *ludere* (met. 2,845) – in die Erzählung eingeführt wird. Durch die nullfokalisierten Einblicke in die wahren Absichten Jupiters (gaudet amans et, dum veniat sperata voluptas, 862) und die Beschreibung der Königstochter als nescia (869) wird eine Wissensdiskrepanz zwischen Leser und Figur hergestellt und so die kindliche Naivität Europas unterstrichen. Ebenso kindlich wird die junge Proserpina im fünften Buch der Metamorphosen charakterisiert: Auch sie wird in Begleitung ihrer Spielgefährtinnen als spielend (ludit, met. 5,391) und naiv beschrieben. Diesen Eindruck bestärkt ein auktorialer Kommentar des Erzählers, der ihr, als sie über den Verlust der aus ihrem Kleid fallenden gepflückten Blumen trauert, ein einfältiges kindliches Gemüt zuschreibt (met. 5,400: tantaque simplicitas puerilibus adfuit annis). Dass das junge Altersstadium auch insbesondere bei Frauen als Stadium der Unvernunft zu gelten hat, verbalisieren die in ihren Bruder verliebte Byblis (9, 551-53: *iura senes norint et, quid licetque nefasque / fasque sit, inquirant legumque examina servent: conveniens Venus est annis temeraria nostris*) sowie die in ihren Vater verliebte und ebenfalls junge Myrrha (10, 467f.: *forsitan aetatis quoque nomine ,filia 'dixit: / dixit et illa ,pater', sceleri ne nomina desint.*). Ihre mentale Prädisposition, sich in Gefühle hineinzusteigern und nicht mit Vernunft gegen die ersten, verwirrten Liebesregungen angehen zu können, rücken diese *virgines* in die Nähe zu kindlichen und adoleszenten Protagonisten.

In den besprochenen Mythen der jungen Protagonisten korrespondiert die narrative Darstellungsform insofern stets mit der handlungsdramaturgischen Autonomie der Figur, als externe Fokalisierungen diese darstellungstechnisch unmündig erscheinen lassen und dadurch die jeweilige Gestalt in ihrer Kindlichkeit oder Jugend abzubilden vermögen. Der Eindruck von Kindlichkeit wird also generell auch durch mangelnde Partizipation am Erzählerwissen generiert. In diesem Zuge operiert der Erzähler bisweilen mit intertextuellen Verweisen auf Prätexte, in denen jungen Figuren ähnliches widerfahren ist. Durch erst in einem späteren Erzählabschnitt realisierte interne Fokalisierungen werden die Charaktere mündig und verstehbar gemacht.

Die Mythen nehmen durch die oben benannten Motive, die immer wieder anklingen, Bezug aufeinander und evozieren beim Leser ein Bewusstsein für Parallelen im Verhalten der jeweiligen Figuren. Durch detaillierte Charakterisierungen der Protagonisten sensibilisiert Ovid das Publikum für Pubertätskonflikte und verleiht den zuvor überwiegend passiven, jungen Charakteren oft eine Stimme, die sie eine Entwicklung durchleben lässt.

Gerade bei Charakteren, die sich nicht im ursprünglichen Sinne verwandeln, erweist sich die Pubertät als die eigentliche Metamorphose. Den in der Forschung¹⁰⁶⁵ als ungewöhnlich simpel besprochenen und nicht im Verhältnis zu den komplexen vorangehenden Erzählungen stehenden Aitiologien um Phaethon und Narziss kann so als Verwandlung die Pubertät abgewonnen werden: Ebenso, wie im vierzehnten Buch der *Metamorphosen* das Altern als Metamorphose beschrieben wird (met. 14,152: *usque adeo mutata*), ereignet sich bei den kindlichen bzw. jugendlichen Charakteren oft also keine klassische Metamorphose, da die

¹⁰⁶⁵ Zu den Versen met. 4,285-287 Nugent (1990), 164: "We might contrast this tautologous narrative structure with that of, for example, the Phaethon episode, where an etiology of amber and its cultural use seems tacked on to the end of an apparently free-standing story or that of Narcissus, where the concluding metamorphosis into a flower seems almost an afterthought, inadequate to the richness and complexity of the preceding narrative."

Pubertät schon einen Wandel als solchen und damit die Metamorphose darstellt, die im Charakter selbst und somit oft als psychische Verwandlung im Inneren stattfindet. Diese Verwandlung wird insbesondere durch den Rezipienten und nicht durch die Figur in der Diegese identifiziert. Die Metamorphose der Pubertät und die mit dieser verbundenen Implikationen der Mündigkeit für sich selbst werden so zur anthropologisch bedeutsamen Kategorie in Ovids *Metamorphosen*.

Ovid entwirft in seinen *Metamorphosen* ein innovatives Kindheitskonzept, da er Kinder und Jugendliche nicht als defizitäre Erwachsene ausweist, sondern ihrer Eigenart Raum einräumt und diese erlebbar macht. Dies gelingt nicht zuletzt dadurch, dass ausführliche Introspektiven in die Figuren gewährt werden, die eine Psychologisierung zulassen. Der Fokus der Darstellung der jungen Charaktere liegt stets auf der Kindlichkeit und deren Implikationen, die zwar oft nur in Andeutungen greifbar sind und teilweise sogar vom Erzähler selbst missachtet werden, sich aber klar identifizieren lassen. Durch die kindlichen Charakterzeichnungen, die Ovid in seinen *Metamorphosen* entwirft, werden die kindlichen Helden oft von jeglicher Schuld oder Hybris freigesprochen. Ovids Mythen lassen also eine andere Wendung und bisweilen auch Tragik erkennen, indem unbedarfte Kinder anstelle von selbstverliebten oder sich selbst überschätzenden Jugendlichen porträtiert werden.

Da insbesondere die Pubertät in der Antike nicht als eigenständiges Lebensalter wahrgenommen wurde, erweist sich Ovid ein weiteres Mal als "modern", indem er mit seinen Erzählungen von jungen Figuren zu einem Bewusstsein dieser Phasen mit all ihren Besonderheiten beiträgt. Pubertät und Adoleszenz lassen sich – das wird in den Erzählungen der *Metamorphosen* ganz deutlich – nicht schlichtweg unter dem Lebensstadium der Jugend subsumieren, sondern prägen spezifische Charakteristika eines Übergangsalters aus, in dem die Labilität des Stadiums zwischen unbekümmerter Kindheit und Erwachsensein in all ihren Facetten greifbar wird. Die Figuren erweisen sich altersgemäß teilweise als naiv, leicht verführbar und unsicher im Umgang mit Sexualität.

Darüber hinaus sind Kindheit und Pubertät nicht nur als Lebensphasen, sondern ontologisch als Phänomene der Verwandlung in seine *Metamorphosen* integriert. Kindlichkeit ist ein Wesenszug, der von Ovid greifbar gemacht wird. Die üblicherweise und nicht zuletzt durch die ideengeschichtliche Untersuchung von Ariès erst für die Aufklärungszeit zelebrierte "Entdeckung der Kindheit", die Rousseau und Pestalozzi als prominente Vertreter der

¹⁰⁶⁶ Vgl. Pausch (2016).

Zuwendung zum Wesen des Kindes benennt, findet ihren Ursprung also bereits in der Antike: in sehr ausgereifter Form (spätestens) in Ovids *Metamorphosen*.

Als metapoetischer AUSBLICK ist die Zuwendung zum Motiv des Kindes bei Ovid auch von poetologischem Wert: Das sich in der Werkchronologie stets steigernde Interesse Ovids am Motiv des Kindes gipfelt in den *Metamorphosen*:

In den *Amores* und der *Ars amatoria* werden Kinder und Jugendliche so gut wie gar nicht thematisiert. Die einzig junge Gestalt ist neben dem Dichter selbst und der ein oder anderen Geliebten sowie Icarus im mythologischen Exemplum der Liebesgott Cupido, der immer als freches Kind dargestellt wird. Mit dieser Figuration als jung werden auch bestimmte Charaktereigenschaften wie Laszivität in den *Amores* oder Erziehbarkeit durch den *praeceptor* in der *Ars amatoria* an ihn gekoppelt.¹⁰⁶⁷

Mit der psychologischen Hinwendung zu Einzelschicksalen verlassener Heroinen erfolgt in den *Heroides* auch eine emotionale Hinwendung zum Motiv des Kindes. Anhand von Kindern werden in den *Heroides* oft Beziehungsgeflechte verhandelt oder sie werden als (psychisches) Druckmittel und Argument für die geforderte Loyalität gegenüber der Sprecherin eingesetzt. ¹⁰⁶⁸ Während in den *Fasti* junge Gestalten wenig autonom und nur punktuell in die aitiologisch begründeten Ereignisse des Festkalenders eingebunden sind und sich nur verstreute Anspielungen auf das Stadium der Kindheit finden lassen, ¹⁰⁶⁹ kulminiert in Ovids *Metamorphosen* die Wahrnehmung der kindlichen Eigenart von Charakteren, sodass oft detaillierte psychologische Einblicke in junge Figuren gewährt und Implikationen von Kindheit und Pubertät greifbar werden.

Diese Charakterisierungen junger Protagonisten aus den *Metamorphosen* greift der Dichter in seinen *Tristia* und *Epistulae ex Ponto* zur Inszenierung des eigenen Ichs wieder auf, wenn er sich mit einzelnen Charakteren, wie Phaethon und Icarus, ¹⁰⁷⁰ und deren jugendlichem Leichtsinn identifiziert oder sich selbst kindliche Naivität ¹⁰⁷¹ vorwirft. In den Exildichtungen generiert der *poeta* in einer poetologisch bedeutsamen Konstellation geradezu eine familiäre Bindung zu seinen literarischen Werken, indem er sie als seine eigenen Kinder darstellt. ¹⁰⁷²

¹⁰⁶⁷ ars 1,7-12.; ars 2,17-20.

¹⁰⁶⁸ her. 6, 119-124; her. 7,75-77 und 133-138; her. 12,151-154, 187f., 191f.; her. 8,89-94; her. 11.

¹⁰⁶⁹ Arcas in fast. 2,175-192; Romulus und Remus fast. 2,413-22 und fast.3,41-70; fast. 3,167-258, besonders 217-228; Attis in fast. 4, 21-244; Proserpina (Großteil des vierten Buches), fast. 4,701-712; Hyas in fast.5,170-182; kurze Referenzen auf das Stadium der *pueritia* fast. 6,417f.; selbstreferentiell fast. 6,417f. und 485f.

¹⁰⁷⁰ trist. 1,1,79f.; trist.1.1, 89f; trist. 3,4,21-30.

¹⁰⁷¹ trist. 3,8, bes. 11f.

¹⁰⁷² trist. 1,1,113-117; trist. 3,1,73-74; trist. 3,14,7-28, epist. 1,1,21f.; ausführlich dazu Davisson (1984), 111-114.

Referenzen auf seine eigene Jugendzeit implizieren einerseits eine Verbrämung seiner jugendlichen literarischen Verfehlungen¹⁰⁷³ sowie anderseits, auf einer persönlichen Ebene, den nostalgischen Wert seiner seit frühster Jugend bestehenden Freundschaften.¹⁰⁷⁴

Ovids in den *Metamorphosen* festzustellende Affinität zu jungen Charakteren ist insofern nicht weiter verwunderlich, als ihm nicht nur bereits von seinen Zeitgenossen, sondern auch von der modernen Forschung bisweilen ein kindlicher Humor attestiert wird. Eine prominente literaturkritische Stimme der Antike, die Ovids Werk als geradezu kindisch verbrämt, ist Seneca, der Ovid *pueriles ineptiae* vorwirft (nat. quest. 3,27). Ähnlich äußert sich Quintilian 4,1,76-77: *Illa vero frigida et puerilis est in scholis adfectatio, ut ipse transitus efficiat aliquam utique sententiam et huius velut praestigiae plausum petat, ut Ovidius lascivire in <i>Metamorphosein solet*, der als Charakteristikum für Ovids Dichtungen ebenfalls den Begriff *,puerilis* wählt und sein künstlerisches Schaffen so mit dem Temperament eines Kindes assoziiert. Das Sympathisieren mit jungen Figuren lässt sich demnach als Statement bzgl. eines poetologischen Programms begreifen, in dem Kindlichkeit einen entscheidenden Parameter bildet. ¹⁰⁷⁵ Kindlichkeit als Prinzip ist also auch auf poetologischer Ebene der *Metamorphosen* greifbar. ¹⁰⁷⁶

Nicht nur das Kind als Leitmotiv für Ovids poetologisches Programm, sondern auch Ovids freie Art der Mythenrezeption spiegeln das Verhältnis des Dichters zu seinem Stoff. Auf den "spielerischen" Umgang mit der Mythentradition des *puerilis Ovidius* verweist bspw. auch Harzer. Das Spiel mit den Traditionen der Mythen trägt insofern zum Selbstverständnis der ovidischen Poetik bei, als Ovid laut Janka/Stierstorfer sich das poetische Spiel zum Lebensmotto macht (mit Verweis auf trist. 4,10: *tenerorum lusor amorum*) und den kallimacheischen *lusus* in seine Dichtung überträgt. Auch bei Kallimachos wird das

.

¹⁰⁷³ trist 2,339: ad leve rursus opus, iuvenilia carmina, veni; trist. 2,543f.: ergo quae iuvenis mihi non nocitura putavi / scripta parum prudens, nunc nocuere seni; trist. 3,1, 7-8: id quoque, quod viridi quondam male lusit in aevo, / heu nimium sero damnat et odit opus!).

¹⁰⁷⁴ Z.B. epist. 4,3 und 4,12.

¹⁰⁷⁵ Morgan (2003), 74: "Childishness, as we have seen, was identified from early on as a characteristic of Ovid's engagement with epic. I shall suggest that this governing metaphor of Ovidian criticism was fully anticipated by the poet himself, who is as conscious of and explicit about the childishness of his epic as he is of its compromised masculinity."

¹⁰⁷⁶ Morgan (2003), 74: "Ovid's puerile poetics are encoded in the plot of *Metamorphoses*".

¹⁰⁷⁷ Harzer (2000). 106.

¹⁰⁷⁸ Janka/Stiersdorfer (2017), 143: "Die Forschung ringt bis heute um tieferes Verständnis und eine überzeugende Deutung der poetischen Verfahren und Tendenzen, in denen sich Ovids "spielerischer" Umgang mit der Tradition insbesondere in den *Metamorphosen* solchen Ausdruck verschafft, dass man Ovid als postmodernistischen Autor bezeichnen kann (…)."

Verhältnis von Kindlichkeit und epischer Dichtung programmatisch aufgenommen: Im Aitienprolog wird dem lyrischen Ich vorgeworfen, dass er anstelle von epischer Dichtung wie ein Kind kurze Gedichte verfasst habe (Kall. Aet. Prol. 1,1-7). Ovid schließt in den *Metamorphosen* also zunächst durch die Aufteilung des Geschehens in mehrere kurze Einzelerzählungen und variable Helden an das kallimacheische Stilideal an. Darüber hinaus nähert er sich auch auf poetologischer Ebene seinem dichterischen Ideal einer 'kindlichen' Poetik an, adaptiert als Dichter-*persona* die Sichtweisen seiner Kinderfiguren und lässt sie in einer mit jungen Figuren sympathisierenden Sicht¹⁰⁷⁹ erstmals für sich selbst sprechen. Das Annehmen einer kindlichen Erzählweise und die Verjüngung einzelner mythologischer Helden birgt also poetologische Implikationen der Sympathie für junge Charaktere und einen 'unerwachsenen' Zugang zur Welt. Kinder- und Jugendfiguren werden durch die Hinwendung zur Kindlichkeit die eigentlichen Helden der *Metamorphosen*.

Darüber hinaus ist in diesem Zusammenhang nicht außer Acht zu lassen, dass Cupido¹⁰⁸⁰ – die Gottheit, die klassischerweise in der antiken Literatur immer als Knabe und somit Kind dargestellt wird¹⁰⁸¹ – als allwaltendes Prinzip in einem großen Teil der *Metamorphosen*-Erzählungen omnipräsent ist. Bereits im ersten Buch wird programmatisch die mit dem jungen Alter verknüpfte Laszivität des jungen Knaben hervorgehoben, als der zornige Apoll den Bogen spannt und auf Cupido richtet: *,quid'que ,tibi, lascive puer, cum fortibus armis?* (met. 1,456).¹⁰⁸² Cupido ist bei Ovid bereits von vornherein und besonders auch zuvor in den *Amores* (vgl. am. 1,1,5: *quis tibi, saeve puer, dedit hoc in carmina iuris?* 13f.: *sunt tibi magna, puer, nimiumque potentia regna: / cur opus affectas, ambitiose, novum?*) als ungehorsamer, übergriffiger und unkontrollierbarer Knabe in Szene gesetzt – und entwickelt damit eine Dynamik, welche die irrationale Kraft eines Kindes suggeriert.¹⁰⁸³ Mit der in den meisten Mythen greifbaren omnipräsenten Macht Cupidos liefert der Dichter nicht nur eine der auf *gravitas* basierenden kulturellen Tradition der Römer diametral gegenübergesetzte

¹⁰⁷⁹ Vgl. Wilkinson (1955), 156 und 213.

¹⁰⁸⁰ Morgan (2003), 74: "if adulthood is a metaphor readily available to characterize epic, and childishness, correspondingly, work in the lower genres, there is one child particularly suited to fulfil this role in connection with Love Elegy, and that is Love or Cupid himself, a figure simultaneously immature and erotically charged."

¹⁰⁸¹ Und auch später, vgl. Shakespeares *Sommernachtstraum*: "Love looks not with the eyes but with the mind; / And therefore is wing'd Cupid painted blind. / Nor hath Love's mind of any judgment taste; / Wings, and no eyes, figure unheedy haste; / And therefore is Love said to be a child, / Because in choice he is so oft beguil'd. / As waggish boys in game themselves forswear."

¹⁰⁸² Zu der Szene Nicoll (1980), 174-182; Morgan (2003), 74f.

¹⁰⁸³ Zu der entgegengesetzten Konzeption Cupidos in der *Aeneis* vgl. Morgan (2003), 82f. Der Cupido der *Aeneis* zeige sich seiner Mutter gegenüber als gehorsam und weniger unberechenbar.

Frivolität,¹⁰⁸⁴ sondern gleichzeitig eine Hommage an den jugendlichen Gott und gleichsam einen Triumph der Kindlichkeit über die Erwachsenenwelt. Denn der mit kindlichen Attributen ausgestattete Amor ist die alles treibende Kraft in den *Metamorphosen*. Nicht nur mit Cupido, sondern auch mit den anderen Kindergestalten wird der Mythos damit zum Ort, die stets Kind gebliebenen Züge des *poeta* programmatisch auszuleben.

.

 ¹⁰⁸⁴ Zu den Unterschieden zwischen Rom und Griechenland Feichtinger (1993); 60; ebenso Feichtinger (1993),
 64: "Das tragisch-heitere Spiel mit der Liebe – Ovids Amor ist ein lachender Knabe, der nichtsdestoweniger verletzt – erschütterte die nach wie vor existente altrömische Sexualmoral tief."

6. VERZEICHNIS DER ABGEKÜRZTEN LITERATUR

I PRIMÄRLITERATUR

1. OVID

- P. Ovidii Nasonis Metamorphoses, recognovit brevique adnotatione critica instruxit R. J. Tarrant, Oxford 2004.
- P. Ovidii Nasonis Metamorphoses, edidit William S. Anderson, Stuttgart (Teubner) 51991.

ÜBERSETZUNGEN:

- Von Albrecht (Ü 2015) Ovid. Metamorphosen. Lateinisch-deutsch, Stuttgart 2015 (reclam).
- Melville (Ü 2008) Ovid: Metamorphoses, Oxford 2008 (Oxford World's Classics).
- P. Ovidi Nasonis Amores, Medicamina faciei femineae, Ars amatoria, Remedia amoris, iteratis curis edidit E. J. Kenney, Oxford ²1994.
- P. Ovidi Nasonis Tristium libri quinque, Ibis, Ex Ponto Libri Quattuor, Halieutica fragmenta recognovit brevique adnotatione critica instruxit S. G. Owen, Oxford 1963.

2. Griechisch

- Tragicorum Graecorum fragmenta (ed. Richard Kannicht et Bruno Snell), Vol. 3: Aeschylus. Editor: Stefan Radt, Göttingen 1985.
- Antoninus Liberalis, Les métamorphoses. Texte établ., trad. et comm. par Manolis Papathomopoulos, Paris 1968.
- Apollodor. Götter- und Heldensagen: Griechisch-Deutsch, hrsg., übs. und kommentiert von Paul Dräger, Berlin 2014.
- Aristotelis Ars rhetorica. Recognovit brevique adnotatione critica instruxit W. D. Ross, Oxford 1964.
- Aristoteles. Werke in deutscher Übersetzung, Aristoteles. Begr. von Ernst Grumach. Hrsg. von Hellmut Flashar, Bd. 4: Rhetorik, übersetzt und erläutert von Christof Rapp, Berlin 2009.
- Aristote, Histoire des animaux, Tome II, Livres V-VII, texte établi et traduit par Pierre Louis, Paris 2002.
- Asclepiades of Samos. Epigrams and Fragments, edited with Translation and Commentary by Alexander Sens, Oxford 2011.
- Callimachus, Aetia: Bd. I: Introduction, text and translation by Annette Harder, Oxford 2012.
- Callimachus, Aetia: Bd. II: Commentary by Annette Harder, Oxford 2012.
- Diodore de Sicile: Bibliothèque historique, hrsg. von Paul Goukowsky u.a., Les Belles Lettres, Paris 1972-2014.
- Euripides, Phaethon (fragments) / edited with prolegomena and commentary by James Diggle, Cambridge 1970.
- Homer, Ilias und Odyssee. Zweisprachige Ausgabe Altgriechisch und Deutsch, von Johann Heinrich Voß, mit einem Nachwort von Joachim Lactacz, Frankfurt am Main 2008.
- Homerische Hymnen: griechisch und deutsch / eingeleitet, übersetzt und kommentiert von Ludwig Bernays; mit einem Nachwort von Luc Deitz, Darmstadt 2017.

- Lucians von Samosata sämtliche Werke, aus dem Griechischen übersetzt und mit Anmerkungen und Erläuterungen versehen von C. M. Wieland, Leipzig 1789.
- *Pausaniae Graeciae descriptio*. 3 Bände, ed. Maria Helena da Rocha-Pereira, Leipzig (Teubner) 1973–1981.
- Philostratos. Die Bilder: griechisch-deutsch, nach Vorarb. Von Ernst Kalinka hrsg., übs. und erläutert von Otto Schönberger, München 1968.,
- Solon, Dichtungen. Sämtliche Fragmente. Griechisch und Deutsch, Berlin (De Gruyter) ³2014.
- Theokrit, Gedichte: griechisch –deutsch, herausgegeben und übersetzt von Bernd Effe, Berlin (De Gruyter) 2013.

3. LATEINISCH

- Apulei Metamorphoseon libri XI recognovit brevique adnotatione critica instruxit M. Zimmerman, Oxford 2012.
- C. Valerii Catulli carmina, recognovit brevique adnotatione critica instruxit R. A. B. Mynors, Oxford 1960.
- M. Tulli Ciceronis, De Officiis, recognovit brevique adnotatione critica instruxit M. Winterbottom, Oxford 1994.
- M. Tulli Ciceronis De re publica. De legibus. Cato maior de senectute. Laelius de amicitia / recogn. brevique adnotatione critica instruxit J. G. F. Powell, Oxford 2006.
- Claudius Claudianus: Politische Gedichte, Carmina Maiora Bd. 1, herausgegeben und übersetzt von Philipp Weiß und Claudia Wiener, Berlin / Boston (De Gruyter) 2020.
- Ennianae poesis reliquiae / iteratis curis rec. Iohannes Vahlen, Leipzig (Teubner) 1903.
- A. Gellii Noctium Atticarum libri XX / post Martinum Hertz edidit Carolus Hosius, Leipzig (Teubner) 1903.
- Q. Horati Flacci Opera, ed. D. R. Shackleton Bailey, Stuttgart (Teubner) 1985.
- Hygini Fabulae, ed. Peter K. Marshall, Stuttgart 1993.
- Isidori Hispalensis episcopi etymologiarvm sive originvm libri XX / recogn. brevique adnotatione critica instruxit W. M. Lindsay, Oxford 21966.
- T. Lucreti Cari De rerum natura libri sex, recognovit brevique adnotatione critica instruxit Cyrillus Bailey, Oxford ²1922.
- P. Ovidii Nasonis Ibis ex novis codicibus edidit: scholia vetera commentarium cum prolegomenis appendice indice addidit / R. Ellis, Oxford 1881.
- Sexti Properti Carmina, recognovit brevique adnotatione critica instruxit E. A. Barber, Oxford 1953.
- M. Fabi Quintiliani institutionis oratoriae libri duodecim / recognovit brevique adnotatione critica instruxit M. Winterbottom, Oxford 1970.
- Lucius Annaeus Seneca, Philosophische Schriften. Vollständige Studienausgabe: Dialoge, Briefe an Lucilius, übersetzt, mit Einleitungen und Anmerkungen versehen von Otto Apelt, Hamburg 1993.
- Statius: Silvae, edited and translated by D.R. Shackleton Bailey, Cambridge (MA) 2015.
- P. Cornelius Tacitus: Dialogus de oratoribus. Das Gespräch über die Redner : lateinisch-deutsch / Hrsg. und übers. von Hans Volkmer, Berlin (De Gruyter) 2011.
- P. Vergili Maronis opera, recognovit brevique adnotatione critica instruxit R.A.B. Mynors, Oxford 1969.
- Servii Grammatici qvi fervntvr in Vergilii carmina commentarii / rec. Georgius Thilo et Hermannus Hagen, Vol. 1: Aeneidos librorvm I V commentarii, Leipzig 1881.

• Servii Grammatici qvi fervntvr in Vergilii carmina commentarii / rec. Georgius Thilo et Hermannus Hagen, Vol. 2: Aeneidos librorvm VI - XII commentarii, Leipzig 1884.

4. WEITERE (MITTELALTER UND NEUZEIT)

- Brant (1494) Sebastian Brant, Das Narrenschiff, 187 [Projekt Gutenberg], bezogen über epub.sub.uni-hamburg.de/epub/volltexte/campus/2013/24218/pdf/9783842421479.pdf.
- Dante (1321) Dante Alighieri: La divina commedia, [1] Inferno. commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Mailand (Mondadori) 2016.
- Bach (1729) Johann Sebastian Bach, Kantate Nr. 201, Dramma per musica, "Geschwinde, geschwinde, ihr wirbelnden Winde". Der Streit zwischen Phoebus und Pan für Soli, Chor und Orchester, BWV 201, Klavierauszug von Bernhard Todt, Breitkopf & Härtel, Edition Breitkopf Nr. 7201, Wiesbaden.
- Shakespeare (1600) Reginald A. Foakes (Hrsg.): William Shakespeare: A Midsummer Night's Dream. The New Cambridge Shakespeare. Cambridge University Press, Cambridge 1984, Neuauflage 2003.

II OVID-KOMMENTARE UND HILFSMITTEL

- Anderson (K 1997) Anderson, William S. (Hg.): Ovid's Metamorphoses. Books 1-5. Ed. with introduction and commentary by William S.Anderson, Oklahoma 1997.
- Anderson (K 1972) W.S. Anderson, Ovid's Metamorphoses. Books 6-10, Oklahoma 1972.
- Barchiesi (K 2005) Ovidio, Metamorfosi, Volume I (Libri I-II) a cura di Alessandro Barchiesi con un saggio introduttivo di Charles Segal, Mailand 2005.
- Barchiesi (K 2011) Ovidio, Metamorfosi, A cura di A. Barchiesi, Vol. 2: Libri III-IV, A cura di Alessandro Barchiesi. Trad. di Ludovica Koch, Mailand 2011.
- Barchiesi/Rosati (K 2013) Ovidio, Metamorfosi. A cura di A. Barchiesi. Vol. 3: Libri V VI / a cura di Gianpietro Rosati. Trad. di Gioachino Chiarini, Mailand 2013.
- Barchiesi/Kenney (K 2011)Ovidio, Metamorfosi. A cura di A. Barchiesi. Vol. 4: Libri VII-IX, a cura die Edward J. Kenney. Trad. di Gioachino Chiarini, Mailand 2011.

- Barchiesi/Reed (K 2013) Ovidio, Metamorfosi. A cura di A. Barchiesi. Vol. 5: Libri X-XII / a cura di Joseph D. Reed. Trad. di Giochino Chiarini, Mailand 2013.
- Barchiesi/Hardie (K 2015) Ovidio, Metamorfosi. A cura di A. Barchiesi. Vol. 6: Libri XIII XV / a cura di Philip Hardie. Trad. di Gioachino Chiarini, Mailand 2015.

Brandt (K 1902)	P. Ovidii Nasonis de arte amatoria libri tres, erklärt von Paul Brandt, Leipzig 1902.
Bömer (K 1958)	P. Ovidius Naso, Die Fasten. Hrsg., übers. und komm. von Franz Bömer, Bd.2: Kommentar, Heidelberg 1958.
Bömer (K 1969)	P. Ovidius Naso, Metamorphosen. Kommentar von Franz Bömer, Bd.1: Buch I-III, Heidelberg 1969.
Bömer (K 1976a)	P. Ovidius Naso, Metamorphosen. Kommentar von Franz Bömer, Bd. 2: Buch IV- V, Heidelberg 1976.
Bömer (K 1976b)	P. Ovidius Naso, Metamorphosen. Kommentar von Franz Bömer, Bd. 3: Buch VI- VII, Heidelberg 1976.
Bömer (K 1977)	P. Ovidius Naso, Metamorphosen. Kommentar von Franz Bömer, Bd. 4: Buch VIII-IX, Heidelberg 1977.
Bömer (K 1980)	P. Ovidius Naso, Metamorphosen. Kommentar von Franz Bömer, Bd. 5: Buch X-XI, Heidelberg 1980.
Bömer (K 1982)	P. Ovidius Naso, Metamorphosen. Kommentar von Franz Bömer, Bd. 6: Buch XII-XIII, Heidelberg 1982.
Bömer (K 1986)	P. Ovidius Naso, Metamorphosen. Kommentar von Franz Bömer, Bd. 7: Buch XIV-XV, Heidelberg 1986.
Haupt (K 1862)	Die Metamorphosen des P. Ovidius Naso / erkl. von Moriz Haupt. Bearb. von Otto Korn, Bd. 1: Buch I-VII, Berlin³1862.
Haunt (K 1808)	Die Metamorphosen des P. Ovidius Naso / erkl. von Moriz Haunt. Bearh. von

Haupt (K 1898)	Die Metamorphosen des P. Ovidius Naso / erkl. von Moriz Haupt. Bearb. von
	Otto Korn, Bd. 2: Buch VIII-XV, Berlin ³ 1898.

Hill (K 1985) Ovid. Metamorphoses I-IV, edited with Translation and Notes by D.E. Hill, Warminster 1985.

Hollis (K 1970) Ovid, Metamorphoses Book VIII, edited with an introduction and commentary by A.S. Hollis, Oxford 1970.

Janka (K 1997) Janka, Markus: Ovid, Ars Amatoria. Buch 2. Kommentar, Heidelberg 1997.

COMPANIONS

Boyd (C 2002)	Boyd, B.W. (Hg.): Brill's Companion to Ovid, Leiden u.a. 2002.
Hardie (C 2002)	Hardie, P. (hg): The Cambridge Companion to Ovid, Cambridge 2002.
Knox (C 2007)	Knox, P.E. (Hg.), Oxford Readings in Ovid, Oxford 2007.

BIBLIOGRAPHIEN

Hofmann (1981) Hofmann, Heinz (1981): Ovids 'Metamorphosen' in der Forschung der letzten

30 Jahre (1950-1979), ANRW II 31.4, 2161-2273.

Myers (2009) Myers, K. Sara: Oxford Bibliographies s.v. Ovid.

Holzberg (2016) www.niklasholzberg.com/Homepage/Bibliographien_files/BiblOvidMet.docx.

Vuolanto (2014) Children in the Ancient World and the Early Middle Ages. A Bibliography for

Scholars and Students (Eight Century BC – Eight Century AD) von Ville Vuolanto, University of Oslo, with Reidar Aasgaard, Camilla Christensen and

Camilla Roll.

III SEKUNDÄRLITERATUR

Ahern (1989) Ahern, Charles F.: Daedalus and Icarus in the Ars Amatoria, Harvard studies in

classical philology 42 (1989), 273-96.

Ajootian (1990) Ajootian, Aileen: LIMC 5,1 (1990) 268-285 s.v. Hermaphroditos.

von Albrecht/Zinn (1968) Albrecht, Michael von / Zinn, Ernst (Hgg.): Ovid, Darmstadt 1968.

von Albrecht (1994) Albrecht, Michael von: Geschichte der römischen Literatur, Bern/München

²1994.

von Albrecht (2003) Albrecht, Michael von: Ovid. Eine Einführung, Stuttgart 2003.

von Albrecht (2014) Albrecht, Michael von: Römische Poesie. Werke und Interpretationen,

Darmstadt 2014.

Ambühl (2005) Ambühl, Annemarie: Kinder und junge Helden. Innovative Aspekte des

Umgangs mit der literarischen Tradition bei Kallimachos, Leuven/Paris 2005.

Ament (1993) Ament, Ernest J.: Aspects of androgyny in classical Greece, in: DeForest, Mary

Margolies (Hg.): Woman's Power, Man's Game. Essays in honor of J.K. King,

Wauconda 1993, 1-31.

Amigues (1992) Amigues, Suzanne: Hyakinthos, fleur mythique et plantes réelles, Revue des

Études Grecques 105 (1992), 19-36.

Anderson (1989) Anderson, William S.: The artist's limits in Ovid, Orpheus, Pygmalion, and

Daedalus, Syllecta classica 1 (1989), 1-11.

Anderson (1995) Anderson, William S.: Aspects of Love in Ovid's Metamorphoses, CJ 90

(1995), 265-269.

Ariès (1975) Ariès, Philippe: Geschichte der Kindheit, München 1975 [original: L'enfant et

la vie familiale sous l'Ancien régime, Paris 1960].

Armstrong, Rebecca: Cretan Women. Pasiphae, Ariadne, and Phaedra in Latin Armstrong (2006) Poetry, Oxford 2006. Augoustakis, Antony: Motherhood and the Other. Fashioning Female Power in Augoustakis (2010) Flavian Epic, Oxford 2010. Augoustakis et al. (2019) Augoustakis, Antony / Froedge, Stephen / Kozak, Adam / Schroer, Clayton Schroer: Death, ritual, and burial from Homer to the Flavians, in: Reitz, Christiane / Finkmann, Simone (Hgg.): Structures of Epic Poetry, Vol II.1: Configuration, Battle Scenes, Berlin/Boston 2019, 483-522. Auhagen (1999) Auhagen, Ulrike: Der Monolog bei Ovid, Tübingen 1999. Aurnhammer (1986) Aurnhammer, Achim: Androgynie. Studien zu einem Motiv in der europäischen Literatur, Köln/Wien 1986. Aurnhammer (2005) Aurnhammer, Achim: Zum Deutungsspielraum der Ikarus-Figur in der Frühen Neuzeit, in: Seidensticker, Bernd (Hg.): Mythenkorrekturen, Berlin/New York 2005, 139-164. Backe-Dahmen (2006) Backe-Dahmen, Annika: Innocentissima Aetas: Römische Kindheit im Spiegel literarischer, rechtlicher und archäologischer Quellen des 1. bis 4. Jahrhunderts nach Chr., Mainz 2006. Barbanera (2013) Barbanera, Marcello: The envy of Daedalus: essay on the artist as murderer, München/Paderborn 2013. Barchiesi, Alessandro: Speaking Volumes: Narrative and Intertext in Ovid and Barchiesi (2001) Other Poets, London 2001. Barchiesi, Alessandro: Narrative technique and narratology in the Barchiesi (2002) Metamorphoses, in: Hardie, Philip (Hg.): The Cambridge companion to Ovid, Cambridge 2002, 180-199. Barchiesi, Alessandro: Voices and narrative "instances" in the Metamorphoses. Barchiesi (2006) In: Knox, Peter E. (Hg.): Oxford readings in Ovid, Oxford 2006, 274-319. Barchiesi, Alessandro: Phaethon and the Monsters, in: Hardie, Philip (Hg.) Barchiesi (2009) Paradox and the Marvellous in Augustan Literature and Culture, Oxford 2009, 163-188. Barkan (1986) Barkan, Leonard: The Gods Made Flesh: Metamorphosis and the Pursuit of Paganism, New Haven/London 1986. Baratte (1994) Baratte, F.: LIMC 7 (1994) 350-355 s.v. Phaethon. Bass (1977) Bass, R. C.: "Some Aspects of the Structure of the Phaethon Episode in Ovid's Metamorphoses", CQ 27 (1977), 402-408. Baumann, Hellmut: Die griechische Pflanzenwelt in Mythos, Kunst und Baumann (1993) Literatur, München ³1993.

Beaumont (1995) Beaumont, Lesley: Mythological childhood: a male preserve?, in: ABSA (The Annual of the British School at Athens) 90 (1995), 339-361. von Becker (2018) von Becker, Peter: Ovids "Liebeskunst". Die Römer und die Kunst der Liebe, Der Tagesspiegel, 21.02.2018. Betsworth, Sharon: Children in early Christian narratives, London 2015. Betsworth (2015) Binder (2001) Binder, Carsten: DNP 10 (2001), 1259-1260 s.v. Salmakis. Blumenberg (1979) Blumenberg, Hans: Arbeit am Mythos, Frankfurt am Main 1979. Boehringer, Sandra: « Iphis était une femme »: (Ovide, Mét. 9, 666-797), in: Boehringer (2005) Lestringant, Frank (Hg.): «Liber amicorum»: mélanges sur la littérature antique et moderne à la mémoire de Jean-Pierre Néraudau, Paris 2005, 83-94. Braune (1935) Braune, Julius: Nonnos und Ovid, Greifswald 1935. Brenkman (1986) Brenkman, John: Narcissus in the text, towards an analysis of the literary subject in Ovid, Petrarch, and Yeats, Iowa/Ann Arbor 1986. Bretzigheimer (1993) Bretzigheimer, Gerlinde: Jupiter Tonans in Ovids Metamorphosen, Gymnasium 100 (1993), 19-74. Bretzigheimer (1994) Bretzigheimer, Gerlinde: Diana in Ovids "Metamorphosen", Gymnasium 101 (1994), 506-546. Brisson (2002) Brisson, Luc: Sexual ambivalence: androgyny and hermaphroditism in Graeco-Roman antiquity, Berkeley 2002 [Original: Le sexe incertain: androgynie et hermaphroditisme dans l'antiquité gréco-romaine, Paris 1997]. Brown, Malcolm Kenneth: The "Narratives"of Konon. Text, translation and Brown (2002) commentary of the Diegeseis, München 2002. Brown, Sara Annes: Ovid: Myth and Metamorphosis, London 2005. Brown (2005) Caroll (2018) Carroll, Maureen: Infancy and Earliest Childhood in the Roman World: ,a fragment of time', Oxford 2018. Cerf-Michaut, Cécile: Vénus et Hermaphrodite: filiation, génération, Cerf-Michaut (2014) reproduction, in: Vial, Hélene (Hg.): Aphrodite-Vénus et ses enfants, Incarnations littéraires d'une mère problématique, Paris 2014, 137-149. *Challis* (2015) Challis, Debbie: Queering Display: LGBT History and the Ancient World, in: Fisher, Kate / Langlands, Rebecca (Hgg.): Sex, knowledge, and reception of the past, Oxford 2015, 45-64. Ciappi (2000) Ciappi, Maurizio: "La narrazione ovidiana del mito di Fetonte e le sue fonti: l'importanza della tradizione tragica", Athenaeum 88 (2000), 117-168. Clark/Bernicot (2008) Clark, Eve V. / Bernicot, Josie: Repetition as ratification: how parents and children place information in common ground, Journal of Child Language 35

(2008), 349-71.

Coulson (2013) Coulson, Victoria: The Baby and the Mirror: The Sexual Politics of the Narcissus Myth in Poststructuralist Theory, Winnicottian Psychoanalysis, and Ovid's Metamorphoses III, Textual Practice 27 (2013), 805-823. Corbeill (2015) Corbeill, Anthony: Sexing the world: grammatical gender and biological sex in ancient Rome, Princeton 2015. Crabbe (1981) Crabbe, Anne: "Structure and Content in Ovid's 'Metamorphoses", ANRW II 31.4 (1981), 2274-2327. Cuppo Csaki (1995) Cuppo Csaki, Luciana: The influence of Ovid's Phaethon, Dissertation Fordham University 1995. Curley (1997) Curley, Dan: Ovid, Met. 6.640: a dialogue between mother and son, CO 47 (1997), 320-322. Curley, Dan: Tragedy in Ovid: Theater, Metatheater and the Transformation of Curley (2013) a Genre, Cambridge 2013. Curran (1984) Curran, Leo C.: Rape and Rape Victims in the Metamorphoses, in: Peradotto, J. / Sullivan, J.P. (Hgg.): Women in the Ancient World, New York 1984, 263-286. Cursaru, Gabriela: Le mythe de Dédale et d'Icare et le thème du vol des mortels Cursaru (2004) en corps vivant, Phoenix 66 (2004), 298-334. Czapla (1995) Czapla, Beate: Salvador Dalís Metamorphose des Narziß: Anregung zu einer erneuten Ovidbetrachtung, Arcadia 30 (1995), 186-205. Czech-Schneider (2005) Czech-Schneider, Raphaela: Rez. Beryl Rawson. Children and Childhood in Roman Italy, New York 2003, Sehepunkte 5 (2005), 1 – ohne Paginierung Dalfen, Joachim: "Ikarus ging unter... hoch über den anderen": erzählter und Dalfen (2001) angewandter Mythos durch zwei Jahrtausende, Wiener Studien 114 (2001), 323-339. Dancourt (2002) Dancourt, Michèle: Dédale et Icare: métamorphoses d'un mythe, Paris 2002. Davis, Gregson: The Death of Procris. Amor and the Hunt in Ovid's Davis (1983) Metamorphoses, Rom 1983. Davisson (1984) Davisson, Mary H.T.: Parents and children in Ovid's poems from exile, The Classical World 78 (1984), 111-114. Davisson (1997) Davisson, Mary H. T.: The observers of Daedalus ad Icarus in Ovid, in: The Classical World 90,4 (1996/7), 263-278. Deferrari et al.(1939) Deferrari, Roy Joseph / Barry, Maria Inviolata / MacGuire, Martin R. P.: A Concordance of Ovid, Washington 1939. Delcourt, Marie: Hermaphrodite. Myths and rites of the bisexual figure in Delcourt (1961) classical antiquity, London 1961. [Original: Hermaphrodite. Mythes et rites de la bisexualité dans l'antiquité classique, Paris 1958]

Delcourt, Marie / Hoheisel, Karl: RAC 14 (1988), 649-682 s.v.

Delcourt/Hoheisel (1988)

Hermaphrodit.

Dennerlein (2009) Dennerlein, Kathrin: Narratologie des Raumes, Berlin 2009. Dietz/Hilbert (1970) Dietz, Günter / Hilbert, Karlheinz: Phaethon und Narziss bei Ovid, Heidelberg 1970. Diggle (1970) Diggle, James: Euripides' Phaethon. Edited with Prolegomena and Commentary, Cambridge 1970. Distelrath (2005) Distelrath, Götz: Antike Medizin. Ein Lexikon (2005), 49-50, s.v. Androgynie. Dixon (2001) Dixon, Suzanne (Hg.): Childhood, Class and kin in the Roman World, New York/London 2001. Doblhofer, Ernst: Ovid ein "Urvater der Resistance"? Beobachtungen zur Doblhofer (1973) Phaethon-Erzählung in den Metamorphosen, in: 400 Jahre Akademisches Gymnasium in Graz, Festschrift, Graz 1973,143-154. Doblhofer (1975) Doblhofer, Ernst: Beobachtungen zur Callisto-Erzählung in Ovids Metamorphosen, in: Lefèvre, E. (Hg.): Monumentum Chiloniense. Festschrift Erich Burck, Amsterdam 1975, 496-513. Döpp (1992) Döpp, Siegmar: Werke Ovids. Eine Einführung, München 1992. Dörrie (1967) Dörrie, Heinrich: Echo und Narcissus (Ovid, Met. 3, 341-510). Psychologische Fiktion in Spiel und Ernst, AU 10,1 (1967), 54-75. Dover (1978) Dover, Kenneth J.: Greek Homosexuality, New York 1978. [Dover, Kenneth J.: Homosexualität in der griechischen Antike, München 1983.] Dowden, Ken: Death and the Maiden. Girls' Initiation Rites in Greek Dowden (1989) Mythology, London 1989. Eitrem (1935) Eitrem, Samson: RE 16 (1935), 1721–33 s.v. Narkissos. Elsner (1996) Elsner, John: Naturalism and the erotics of the gaze: intimations of Narcissus, in: Boymel Kampen, Natalie (Hg.): Sexuality in ancient art, Cambridge 1996, 247-261. Emberger (2014) Emberger, Peter: Der Iphis-Knabe. Bemerkungen zu einer Geschlechtsumwandlung in Ovids Metamorphosen. The Boy Iphis. Thoughts on a Sex Change in Ovid's Metamorphoses, in: Moraw, Susanne / Kieburg, Anna (Hgg.): Mädchen im Altertum = Girls in Antiquity, Berlin 2010, Münster 2014, 323-334. Engels (2013) Engels, David: Narcissism Against Narcissus. A Classical Myth and Its Influence on the Elaboration of Early Psychoanalysis from Binet to Jung, in: Vanda Zajko, Vanda / O'Gorman, Ellen (Hgg.): Classical Myth and Psychoanalysis, Oxford, 2013, 75-95. Enterline (2000) Enterline, Lynn: The Rhetoric of the Body from Ovid to Shakespeare,

Cambridge 2000.

Erll/Nünning (2005) Nünning, Gedächtniskonzepte Erll, Astrid / Ansgar (Hgg.): der Literaturwissenschaft: theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven, Berlin 2005. Eyben (1972) Eyben, Emiel: Antiquity's view of puberty, in: Latomus. Revue d'etudes latines 31 (1972), 677-697. Eyben, Emiel: Die Einteilung des menschlichen Lebens im römischen Altertum, Eyben (1973) RhMus 116 (1973), 150-190. Eyben (1993) Eyben, Emiel: Restless Youth in Ancient Rome, London/New York 1993. Eyben, Emiel: "Jugend", in: Reallexikon für Antike und Christentum 19 Eyben (2001) (2001), 388-442. Faber (1998) Faber, Riemer A.: Daedalus, Icarus, and the fall of Perdix: continuity and allusion in Metamorphoses 8,183-259, Hermes 126 (1998), 80-89. Fantham (2004) Fantham, Elaine: Ovid's Metamorphoses, Oxford 2004. Feichtinger (1993) Feichtinger, Barbara: s.v. Sexualität Liebe, Antike; in: Dinzelbacher, Peter (Hg.): Europäische Mentalitätsgeschichte. Hauptthemen in Einzeldarstellungen, Stuttgart 1993. Fischl, Leonard: "Magier der Moderne", Der Tagesspiegel, 21.06.2017. Fischl (2017) von Flocken (2016) von Flocken, Jan: "Roms Sex-Experte stieg sogar Kaisers Tochter nach", Welt, 10.05.2016. Fondermann (2008) Fondermann, Philipp: Kino im Kopf. Zur Visualisierung des Mythos in den "Metamorphosen" Ovids, Göttingen 2008. De Fontaines (1938) Halley des Fontaines, Jean: La notion d'androgynie dans quelques rites, Paris 1938. Forbes Irving (1990) Forbes Irving, P.M.C.: Metamorphosis in Greek Myths, Oxford 1990. Forsen (2016) Forsén, Björn: "Artemis Lykoatis and the Bones of Arcas: Sanctuaries and Territoriality", in: Melfi, Milena; Bobou, Olympia (Hgg.): Hellenistic sanctuaries between Greece and Rome, Oxford 2016, 40-62. Fränkel (1956) Fränkel, Hermann: Ovid: A poet between two worlds, Berkeley ²1956. Fränkel (1970) Fränkel, Hermann: Ovid: ein Dichter zwischen zwei Welten, Darmstadt 1970 [siehe Fränkel (1956)]. Frings (2005) Frings, Irene: Das Spiel mit den eigenen Texten. Wiederholung und Selbstzitat bei Ovid, München 2005. Frontisi-Ducroux (1970) Frontisi-Ducroux, Françoise: Dédale et Talos. Mythologie et histoire des techniques, Revue historique 243.2 (1970), 281-296. Gärtner (2005) Gärtner, Thomas: Zur Bedeutung der mythologischen Erzählung über Daedalus

und Icarus am Anfang des zweiten Buches von Ovids Ars Amatoria, Latomus

64,3 (2005), 649-660.

von Gaetringen (1895) von Gaertringen, Hiller: RE II,1 (1895), 1158–1160, s.v. Arkas 1. Galinsky (1975) Galinsky, G. Karl: Ovid's Metamorphoses. An Introduction to the Basic Aspects, Berkeley/Los Angeles 1975. Galinsky, G. Karl: The Speech of Pythagoras at Ovid Metamorphoses 15.75-Galinsky (1998) 478, PLLS 10 (1998), 313-336. Genette (1994) Genette, Gérard: Die Erzählung, München 1994 (Paderborn ³2010). Giesecke (2014) Giesecke, Annette: The mythology of plants. Botanical lore from ancient Greece and Rome, Los Angeles 2014. Gindhart (2008) Gindhart, Marion: "Nárkissos - Narcissus - Narziss: Reflexionen und Brechungen eines Mythos", in: Klein, Dorothea / Käppel, Lutz (Hgg.): Das diskursive Erbe Europas. Antike und Antikerezeption, Frankfurt am Main 2008, 25-62. von Glinski (2012) Glinski, Marie Louise von: Simile and Identity in Ovid's Metamorphoses, Cambridge/New York 2012. Glovicki (2002) Glovicki, Zoltán: Icarus, AAASH (Hungaricae) 42 (2002), 147-156. Görlich, Walter: Der Hermaphrodit von Virunum, Wien 1941. Görlich (1941) Golden (1990) Golden, Mark: Children and Childhood in Classical Athens, Baltimore 1990. Golden (2013) Golden, Mark: Children in Latin Epic, in: Grubbs, Judith Evans / Parkin, Tim (Hgg.): The Oxford Handbook of Childhood and Education in the Classical World, Oxford 2013, 249-63. Graf (1998a) Graf, Fritz: DNP 5 (1998) 929 s.v. Ikaros. Graf (1998b) Graf, Fritz: DNP 5 (1998) 601-602 s.v. Hippolytos (1). Graumann, Lutz Alexander: Monstrous births and retrospective diagnosis: the Graumann (2013) case of hermaphrodites in Antiquity, in: Laes, Christian / Goodey, Chris / Rose, M. Lynn (Hgg.): Disabilities in Roman Antiquity: disparate bodies, "a capite ad calcem", Leiden 2013, 182-209. Greaves (2012) Greaves, Alan M.: Partial Androgen Insensitivity Syndrome (Reifenstein's Syndrome) in the Roman World, Classical Quarterly 6,2 (2012), 888-891. Groneberg (2008) Groneberg, Michael: Mythen und Wissen zur Intersexualität – Eine Analyse relevanter Begriffe, Vorstellungen und Diskurse, in: Groneberg, Michael, Zehnder, Kathrin (Hgg.): <Intersex>. Geschlechtsanpassung zum Wohl des Kindes? Erfahrungen und Analysen, Freiburg/Schweiz 2008, 83-144. Groves (2016) Groves, Robert: From Statue to Story: Ovid's Metamorphosis Hermaphroditus, The Classical World 109,3 (2016), 321-356. Grubbs/Parkin (2013) Grubbs, Judith Evans / Parkin, Tim (Hgg.): The Oxford Handbook of Childhood

Habermehl (2009) Habermehl, Peter: Die Hintergrundstrahlung eines kosmischen Mythos: Phaëthon in Kaiserzeit und Spätantike, in: Hölkeskamp, Karl-Joachim / Rebenich, Stefan (Hgg.).: Phaethon. Ein Mythos in Antike und Moderne: eine Dresdner Tagung, Stuttgart 2009, 45-60.

and Education in the Classical World, Oxford 2013.

Hadorn (1984) Hadorn, Rudolf: Narziss. Der Mythos als Metapher von Ovid bis heute, (Fructus 12), Freiburg i.Br. 1984. Hänsel (2006) Hänsel, Silvia: "Transsexualität" in der Antike? Über den Geschlechtswechsel bei Ovid und Diodorus von Sizilien, in: Hartmann, Elke (Hg.): Sexualität, Medizin und Moralvorstellungen in der Antike, Berlin 2006, 20-34. Hamilton (2009) Hamilton, John Thomas: Ovids Echographie, in: Goebel, Eckart / Bronfen, Elisabeth (Hgg.): Narziss und Eros. Bild oder Text?, Göttingen 2009, 18-40. Hansen (2012) Hansen, Christiane: Transformationen des Phaethon-Mythos in der deutschen Literatur, Berlin 2012. Hardie (1995) Hardie, Philip: The Speech of Pythagoras in Ovid Metamorphoses 15: Empedoclean Epos, CQ 45 (1995), 204-14. Hardie, Philip: Ovid's Poetics of Illusion, Cambridge 2002. Hardie (2002) Hardie, Philip: "Approximative Similes in Ovid: Incest and Doubling", Hardie (2004) Dictynna 1 (2004), 83-112. [https://journals.openedition.org/dictynna/166]. (Stand: Oktober 2019) Hardie (2006) Hardie, Philip: "Lucretius and the Delusions of Narcissus", in: Knox, Peter E. (Hg.): Oxford Readings in Ovid, Oxford 2006, 123-143. Harlow, Mary: Rez. Beryl Rawson. Children and Childhood in Roman Italy, Harlow (2005) New York 2003, The American Historical Review, 110,1 (2005), 199. Hartmann (1998) Hartmann, Elke: DNP 5 (1998) 703-708 s.v. Homosexualität. Harder (1999) Harder, Ruth Elisabeth: DNP 5 (1998) 278-280 s.v. Helene (1). Harzer (2002) Harzer, Friedmann: Ovid, Stuttgart u.a. 2002. Harzer, Friedmann: Nec duo sunt sed forma duplex: Salmacis und Harzer (2004) Hermaphroditus (met. 4, 285-388) im Lektüreunterricht der 10. Jahrgangsstufe, Die Alten Sprachen im Unterricht 51 (2004), 6-31. Hebel, Brigitte: Vidit et obstipuit. Ein Interpretationsversuch zu Daedalus und Hebel (1972) Ikarus in Text und Bild, AU 15 (1972), 87-110. Heinze (1919) Heinze, Richard: Ovids elegische Erzählung, Leipzig 1919. Heinze (1998) Heinze, Theodor: DNP 5 (1998), 418-419 s.v. Hermaphroditos. Henneböhl (1994) Henneböhl, Rudolf: Ovids Dädalus und Ikarus: der Vater-Sohn-Konflikt im Zeitraffer, ursprünglich veröffentlicht in: Anregung 40 (1994), 293-302; hier eigene Paginierung, da neue (leicht überarbeitete) Version unter

	(Stand: Oktober 2019)
Henneböhl (2004)	Henneböhl, Rudolf: Daphne – Narcissus – Pygmalion. Liebe im Spiegel von Leidenschaft und Illusion in Ovids Metamorphosen, bearb. von Rudolf Henneböhl, Antike und Gegenwart 18, Bamberg 2004.
Henneböhl (2005)	Henneböhl, Rudolf: "Stumm vor Schmerz ist die Lyra". Der Gesang des Orpheus und die Entstehung der Liebeselegie. Zur Aussageabsicht des zehnten Buches der <i>Metamorphosen</i> Ovids, Gymnasium 112,4 (2005), 345-374.
Herter (1927)	Herter, Hans: Das Kind im Zeitalter des Hellenismus, Ahn 1927.
Herter (1961)	Herter, Hans: Das unschuldige Kind, Jahrbuch für Antike und Christentum 4 (1961), 146-162.
Herter (1988)	Herter, Hans: Kleines Wörterbuch des Hellenismus (1988), 369-373 s.v. Kind.
Herzhoff (2000)	Herzhoff, Bernhard: DNP 8 (2000) 338-339 s.v. Mohn.
Hillgruber (1995)	Hillgruber, Michael: Der Phaethonmythos als Gegenstand kosmologischer Spekulationen, Gymnasium 102 (1995), 481-496.
Hinds (1987a)	Hinds, Stephen: Generalising about Ovid, Ramus 16 (1987), 4-31.
Hinds (1987b)	Hinds, Stephen: The metamorphosis of Persephone: Ovid and the self-conscious muse, Cambridge 1987.
Höfer (1909)	Höfer, Otto: <i>Perdix 2</i>). In: Wilhelm Heinrich Roscher (Hrsg.): <i>Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie</i> . Band 3,2, Leipzig 1909, 1946–1955 (Digitalisat).
Hoefmans (1994)	Hoefmans, Marjorie: Myth into reality: the metamorphosis of Daedalus and Icarus (Ovid, Met. 8,183-235), L'Antiquité classique 63 (1994), 137-60.
Hölkeskamp (2009)	Hölkeskamp, Karl-Joachim: "Mythos und Politik in der Antike. Bemerkungen zu Begriffen und (Be-) Deutungen", in: Hölkeskamp, Karl-Joachim / Rebenich, Stefan: Phaethon. Ein Mythos in Antike und Moderne: eine Dresdner Tagung, Stuttgart 2009, 7-20.
Holzberg (1997)	Holzberg, Niklas.: Ovid. Dichter und Werk, München 1997.
Holzberg (2007)	Holzberg, Niklas: Ovids Metamorphosen, München 2007.
Horstmann (2014)	Horstmann, Henning: Erzähler – Text – Leser in Ovids Metamorphosen, Frankfurt am Main u.a. 2014.
D'Ippolito (1964)	D'Ippolito, Gennaro: Studi Nonniani: L'Epillio nelle Dionisiache, Palermo 1964, 253-70.

https://www.ovid-verlag.de/ovid/images/ovidbilder/henneboehl_ikarus.pdf

Janan (1988) Janan, Micaela W.: The book of good love? Design vs. desire in Met. 10, Ramus

17 (1988), 110-137.

Janan (2007) Janan, Micaela W.: Narcissus on the Text: Psychoanalysis, Exegesis, Ethics,

Phoenix 61 (2007), 286-295.

Janka (rez.Sharrock) Janka, Markus rez. Alison Sharrock, Seduction and Repetition in Ovid's Ars

Amatoria 2, Oxford 1994, in: Eos 82, 124-129.

Janka (2007) Janka, Markus u.a. (Hgg.): Ovid. Werk – Kultur – Wirkung, Darmstadt 2007.

Janka/Stiersdorfer (2017) Janka, Markus / Stiersdorfer, Michael: Von fragmentierten

Familienverhältnissen antiker Heroen zu Patchworkfamilien in der Mythopoesie der Postmoderne: Phaethon, Perseus, Theseus und Herkules in Ovids *Metamorphosen* und aktueller Kinder- und Jugendliteratur", in: Janka, Markus / Stiersdorfer, Michael (Hgg.): Verjüngte Antike. Griechisch-römische Mythologie und Historie in zeitgenössischen Kinder- und Jugendmedien,

Heidelberg 2017, 137-164.

Jessen (1912) Jessen, Hans B.: RE 8,1, (1912) 714-721 s.v. Hermaphroditos.

Johnson (1996) Johnson, W.R.: The rapes of Callisto, CJ 92,1 (1996-1997), 9-24.

De Jong (2014) de Jong, Irene J. F.: Narratology and Classics. A Practical Guide, Oxford 2014.

Jung/Kerényi (1940) Jung, Carl Gustav / Kerényi, Karl: Das göttliche Kind in mythologischer und

psychologischer Beleuchtung, Leipzig 1940-1.

Kamen (2012) Kamen, Deborah: Naturalized Desires and the Metamorphosis of Iphis, Helios

39,1 (2012), 21-36.

Kaminski-Knorr (1990) Kaminski-Knorr, Katharina: Zur Problematik der psychoanalytischen Symbol-

und Mythentheorie: eine Auseinandersetzung mit dem Narziss-Mythus, Berlin

1990.

Kearns (1997) Kearns, Emily: DNP 3 (1997) 271-274 s.v. Daidalos.

Keith (1999) Keith, Alison: Versions of Epic Masculinity in Ovid's *Metamorphoses*, in:

Hardie, Philip / Barchiesi, Alessandro / Hinds, Stephen (Hgg.): Ovidian Transformations. Essays on the *Metamorphoses* and its Reception, Cambridge

1999, 214-239.

Keith (2000) Keith, Alison: Engendering Rome: Women in Latin Epic, Cambridge 2000.

Keith (2009) Keith, Alison: Sexuality and Gender, in: Knox, Peter E. (Hg.): A Companion to

Ovid, Chichester 2009, 355-369.

Kiening (2009) Kiening, Christian: Narcissus und Echo. Medialität von Liebe und Tod, Antike

und Abendland 55 (2009), 80-98.

Kindt/Köppe (2014) Kindt, Tom / Köppe, Tilmann: Erzähltheorie. Eine Einführung, Stuttgart 2014.

Kirstein (2018)

Kirstein, Robert: "Zeit, Raum, Geschlecht – Ovid's Erzählung von Hermaphrodit und Salmacis (*Metamorphosen* 4.271-388)", in: Polleichtner, Wolfgang (Hg.): Literatur- und Kulturtheorie und altsprachlicher Unterricht, Speyer 2018, 99-146.

Klauser (1954)

Kleijwegt (2001)

Kleijwegt, Marc: Ancient Youth. The ambiguity of youth and the absence

Kleijwegt/Amedick (2004) Kleijwegt, Marc / Amedick, Rita: RAC 20 (2004) 865-947, s.v. Kind.

of adolescence in Greco-Roman society, Amsterdam 2001.

Knaack (1886) Knaack, Georg: Quaestiones Phaethonteae, scripsit Georgius Knaack, Berlin 1886.

Knaack (1909) Knaack, Georg: RML [Roscher] III,2 (1909) 2175-2202 s.v. Phaëthon.

Knoespel (1985) Knoespel, Kenneth J.: Narcissus and the invention of personal history, Ithaca/N.Y. 1985.

Knox (1986) Knox, Peter E.: Ovid's *Metamorphoses* and the Traditions of Augustan Poetry, Cambridge 1986.

Knox (1988) Knox, Peter E.: "Phaethon in Ovid and Nonnus", CQ 38 (1988), 536-551.

Kolb/Fugmann (2008) Kolb, Anne / Fugmann, Joachim: Tod in Rom. Grabinschriften als Spiegel römischen Lebens, Darmstadt 2008.

van der Kolf (1956) van der Kolf, Marie Christina: RE IV A,2 (1956) 2086-88 s.v. Talos 2.

Kossaifi (2012) Kossaifi, Christine: Aux origins mythiques de l'Arcadie. La symbolique du sacrifice d'Arcas par Lycaon, in: Dubel, Sandrine / Montandon, Alain (Hgg.): Mythes sacrificiels et ragoûts d'enfants, Clermont-Ferrand 2012, 101-124.

Kost (2012) Kost, Otto-Hubert: Narziss. Anfragen zur Herkunft und zu den Gestaltungen seines Mythos, Mainz 2012.

Krenkel (2006) Krenkel, Werner: Transvestismus in der Antike, in: Bernard, Wolfgang / Reitz, Christiane / Krenkel, Werner (Hgg.): *Naturalia non turpia*. Sex and Gender in Ancient Greece and Rome, Hildesheim 2006, 465-478.

Kunst (2007) Kunst, Christiane: Wenn Frauen Bärte haben. Geschlechtstransgressionen in Rom, in: Hartmann, Elke / Hartmann, Udo / Pietzner, Katrin (Hgg.): Geschlechterdefinitionen und Geschlechtergrenzen in der Antike, Stuttgart 2007, 247-261.

Labate (1993) Labate, Mario: Storie di instabilità: l'episodio di Ermaphrodito nelle Metamorfosi di Ovidio, MD 30 (1993), 49-62.

Lämmle (2005)

Lämmle, Rebecca: Die Natur optimieren: Der Geschlechtswandel der Iphis in Ovids Metamorphosen, in: Harich-Schwarzbauer, Henriette / Späth, Thomas (Hgg.): Gender Studies in den Altertumswissenschaften: Räume und Geschlechter in der Antike, Trier 2005, 193-210.

La Penna (2001) La Penna, Antonio: Tra Fetonte e Icaro. Ardimento o amore della scienza?, Maia 53 (2001), 535-63.

Lateiner (1984) Lateiner, Donald: Mythic and Non-Mythic Artists in Ovid's Metamorphoses, Ramus 13 (1984), 1–30. Lateiner, Donald: rez. Alison Sharrock, Seduction and Repetition in Ovid's Ars Lateiner (1996) Amatoria II, CW 89.6 (1996), 507-8. Lateiner (2006) Lateiner, Donald: Procul este parentes: Mothers in Ovid's Metamorphoses, Helios 33 (2006), 189-201. Lateiner (2009) Lateiner, Donald: Transsexuals and Transvestites in Ovid's Metamorphoses, in: Fögen, Thorsten / Lee, Mireille M. (Hgg.): Bodies and Boundaries in Graeco-Roman Antiquity, Berlin 2009, 125-154. León, Vicki: The joy of sexus. Lust, love, and longing in the ancient world, New León (2013) York 2013. Lepick, Julie A.: The Castrated Text: The Hermaphrodite as Model of Parody Lepick (1981) in Ovid and Beaumont in: Helios 8,1 (1981), 71-85. Lindheim (2010) Lindheim, Sara Helaine: "Pomona's ,pomarium': the ,mapping impulse' in Metamorphoses 14 (and 9), Transactions of the American Philological Association 140,1 (2010), 163-194. de Luce, Judith: 'Ovid as an Idiographic Study of Creativity and Old Age', in: de Luce (1989) Falker, Thomas M. / de Luce, Judith (Hgg): Old Age in Greek and Latin Literature, New York 1989, 195-216. Luck-Huyse (1997) Luck-Huyse, Karin: Der Traum vom Fliegen in der Antike, Stuttgart 1997. Ludwig, Walther: Struktur und Einheit der Metamorphosen Ovids, Berlin 1965. Ludwig (1965) Maier (1981) Maier, Friedrich: Ovid, Daedalus und Ikarus. Der Prinzipat des Augustus. Interpretationsmodelle 1981. Manuwald (1975) Manuwald, Bernd: Narcissus bei Konon und Ovid (Zu Ovid, met. 3,339-510), Hermes 103 (1975), 349-372. Martínez, Matías / Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie, Martínez/Scheffel (1999) München 1999. Marrou (1977) Marrou, Henri-Irénée: Geschichte der Erziehung im klassischen Altertum, Freiburg 1957. Mathieu-Castellani (2012) Mathieu-Castellani, Gisèle: Narcisse ou le sang des Fleurs. Les Mythes de la Métamorphose Végétale, Genf 2012. Matzner (2015) Matzner, Sebastian: Literary Criticism and/as Gender Reassignment: Reading the Classics with Karl Heinrich Ulrichs, in: Fisher, Kate / Langlands, Rebecca (Hgg.): Sex, knowledge, and reception of the past, Oxford 2015, 200-219. Mauerhofer (2004) Mauerhofer, Kenneth: Der Hylas-Mythos in der antiken Literatur, Leipzig 2004, bes. 37-66: Die Hylas-Episode bei Apollonios Rhodios (1,1153-1362). Maurin (1975) Maurin, Jean: Remarques sur la notion de 'puer' à l'époque classique, Bulletin de l'Association Guillaume Budé 2 (1975), 221-230.

McAuley (2016) McAuley, Mairéad: Reproducing Rome: Motherhood in Virgil, Ovid, Seneca and Statius, Oxford/New York 2016. de Mause, Lloyd: Evolution der Kindheit, in: Hört ihr die Kinder weinen? Eine de Mause (1977) psychogenetische Geschichte der Kindheit, Frankfurt am Main 1977. Menge (2007) Menge, Hermann: Lehrbuch der lateinischen Syntax und Semantik, völlig neu bearbeitet von Thorsten Burkard und Markus Schauer, Darmstadt 32007. Menke (2013) Menke, Bettine: Ovids Echo, die Ver-Antwortung und das Nachleben der Dichtung, in: Harich-Schwarzbauer, Henriette / Honold, Alexander (Hg.): Carmen perpetuum. Ovids Metamorphosen in der Weltliteratur, Basel 2013, 21-42. Merriam (2003) Merriam, Carol U.: Acrior est nostra plusque furoris habet: Erotic Madness of Women in Latin Poetry, in: Deroux, Carl (Hg.): Studies in Latin Literature and Roman History 11 (2003), Brüssel, 177-185. Möller (2016) Möller, Melanie: Ovid. 100 Seiten, Stuttgart 2016. Möller (2017) Möller, Melanie: "Magier der Moderne", Der Tagesspiegel, 21.02.2017. Monreal (2010) Monreal, Ruth: Flora Neolatina. Die Hortorum libri IV von René Rapin S. J. und die Plantarum libri VI von Abraham Cowley. Zwei lateinische Dichtungen des 17. Jahrhunderts, Berlin 2010. Moraw/Kieburg (2014) Moraw, Susanne / Kieburg, Anna (Hgg.): Mädchen im Altertum = Girls in Antiquity, Tagung Berlin 2010, Münster 2014. Morgan (2003) Morgan, Llewelyn: "Child's Play: Ovid and His Critics", The Journal for Roman Studies 93 (2003), 66-91. Most, Glenn W.: Il Narciso di Freud: riflessioni su un caso di autoriflessività, Most (2007) Studi italiani di filologia classica 5(2007), 201-221. Mühlbauer (1976) Mühlbauer, Reinhold: HWPh (Historisches Wörterbuch der Philosophie) 4 (1996), 828 s.v. Kind. Müller (1998) Müller, Hendrik: Liebesbeziehungen in Ovids Metamorphosen und ihr Einfluss auf den Roman des Apuleius, Göttingen 1998, 29-63. Murray (1998) Murray, Penelope: Bodies in Flux: Ovid's Metamorphoses, in: Montserrat, Dominic (Hg.): Changing Bodies, Changing Meanings. Studies on the human body in antiquity, London/New York 1998, 80-98. Myers, K. Sara: Ovid's causes: Cosmogony and Aetiology in the Myers (1994) Metamorphoses, Ann Arbor 1994. Myers (1999) Myers, K. Sara: The Metamorphosis of a Poet: Recent Work on Ovid, JRS 89 (1999), 190-204. Nagle (1983) Nagle, Betty Rose: Byblis and Myrrha: Two Incest Narratives in the Metamorphoses, CJ 78 (1983), 301-31. Nagle (1984) Nagle, Betty Rose: Amor, ira and Sexual Identity in Ovid's Metamorphoses, ClAnt 3 (1984), 236-255. Nagle (1988a) Nagle, Betty Rose: Erotic Pursuit and Narrative Seduction in Ovid's

Metamorphoses, Ramus 17 (1988), 32-52;

Nagle (1988b) Nagle, Betty Rose: A Trio of Love-Triangels in Ovid's Metamorphoses, Arethusa 21 (1988), 75-98. Nelting/von Ehrlich (2016) Nelting, David / Ehrlich, Isabel von: DNP Supplemente 5 (2008) (Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart), 571-577 s.v. Phaethon. Nicaise (1980) Nicaise, Serge: Un conte de fées dans les Métamorphoses d'Ovide (IX,669-797). L'étrange histoire d'Iphis, Les Études Classiques 48 (1980), 67-71. Nicoll (1980) Nicoll, W. S. M. Cupid, Apollo and Daphne (Ovid, *Metamorphoses*, 1.452ff), CQ 30 (1980), 174-182. Nikopoulos (2000) Nikolopoulos, Anastasios D.: The poetics of metanarrative in Ovid's Metamorphoses, Oxford 2000. Nikopoulos, Anastasios D.: Tremuloque gradu venit aegra senectus: Old Age Nikopoulos (2003) in Ovid's Metamorphoses, Mnemosyne 56 (2003), 48-60. Nugent (1990) Nugent, S. Georgia: This Sex Which Is not One: De-Constructing Ovid's Hermaphrodite, Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies 2 (1990), 160-185. Nugent (2008) Nugent, S. Georgia: "Passion and progress in Ovid's "Metamorphoses", in: Fitzgerald, John T.: Passions and moral progress in Greco-Roman thought, London/New York 2008, 153-174. Nussberger (2014) Nussberger, Erika: Zwischen Tabu und Skandal: Hermaphroditen von der Antike bis heute, Köln 2014. Nyenhuis, Jacob E.: LIMC 3 (1986) 313-321 s.v. Daidalos et Ikaros. Nyenhuis (1986) Oehmke (2004) Oehmke, Steffi: Das Weib im Manne: Hermaphroditos in der griechischrömischen Antike, Berlin 2004. Oehmke (2006) Oehmke, Stefanie: Von Eros im Traum ergriffen: Darstellungen des Hermaphroditos spielen geschickt mit antiken Geschlechterrollen, Antike Welt: Zeitschrift für Archäologie und Kulturgeschichte 37 (2006), 39-44. Onorato (2004) Onorato, Marco: Per una lettura freudiana del mito di Narciso in Ovidio, BStudLat (Bollettino di studi latini: periodico semestrale d'informazione bibliografica) 34,2 (2004), 422-471. Onorato (2005) Onorato, Marco: Eco, Narciso e l'impianto tematico del terzo libro delle « Metamorfosi » di Ovidio, BStudLat (Bollettino di studi latini: periodico semestrale d'informazione bibliografica) 35,2 (2005), 495-512. Orlowsky (1992) Orlowsky, Ursula / Orlowsky, Rebekka: Narziss und Narzissmus im Spiegel von Literatur, Bildender Kunst und Psychoanalyse: vom Mythos zur leeren Selbstinszenierung, München 1992. Ormand (2005) Ormand, Kirk: Impossible Lesbians in Ovid's Metamorphoses, in: Ancona,

Ronnie / Greene, Ellen (Hgg.): Gendered Dynamics in Latin Love Poetry,

Baltimore 2005, 79-110.

Orth, Ferdinand: RE s.v. Jagd (IX,1, 1914), 558-604.

Orth (1914)

Otis (1966)	Otis, Brooks: Ovid as an Epic Poet, Cambridge 1966 [21971].
Patzer (1983)	Patzer, Harald: Die griechische Knabenliebe, Frankfurt am Main 1983.
Pavlock (1998)	Pavlock, Barbara: Daedalus in the Labyrinth of Ovid's <i>Metamorphoses</i> , CW 92,2 (1998/9), 141-157.
Pavlock (2009)	Pavlock, Barbara: The Image of the Poet in Ovid's Metamorphoses, Madison 2009.
Pausch (2016)	Pausch, Dennis: Im Katalog nach Korinth, Medeas Rundflug zu sich selbst (Ovid, <i>Metamorphosen</i> 7,350–393), Philologus 160,2 (2016), 276-304.
Pellizer (1987)	Pellizer, Ezio: Reflections, Echoes and Amorous Reciprocity: On Reading the Narcissus Story, in: Bremmer, Jan (Hg.): Interpretations of Greek Mythology, London/Sydney 1987, 107-120.
Pellizer/Bettini (2003)	Pellizer, Ezio / Bettini, Maurizio: Il mito di Narciso: immagini e racconti dalla Grecia a oggi, Turin 2003.
Percy III (1996)	Percy III, William Armstrong: Pederasty and Pedagogy in Archaic Greece, University of Illinois 1996.
Petrini (1997)	Petrini, Mark: The Child and the Hero: Coming of Age in Catullus and Vergil, Ann Arbor 1997.
Pietropaolo (2011)	Pietropaolo, Mariapia: Metamorphic composition in Ovid's treatment of
	Salmacis and Hermaphroditus, Mouseion 11,3 (2011), 279-294.
Pintabone (2002)	Pintabone, Diane T.: Ovid's Iphis and Ianthe: when girls won't be girls, in: Rabinowitz, Nancy Sorkin / Auanger, Lisa Ann (Hgg.): <i>Among women: from the homosocial to the homoerotic in the ancient world,</i> Austin (Texas) 2002, 256-285.
Prince (2011)	Pintabone, Diane T.: Ovid's Iphis and Ianthe: when girls won't be girls, in: Rabinowitz, Nancy Sorkin / Auanger, Lisa Ann (Hgg.): <i>Among women: from the homosocial to the homoerotic in the ancient world</i> , Austin (Texas) 2002,
	Pintabone, Diane T.: Ovid's Iphis and Ianthe: when girls won't be girls, in: Rabinowitz, Nancy Sorkin / Auanger, Lisa Ann (Hgg.): <i>Among women: from the homosocial to the homoerotic in the ancient world</i> , Austin (Texas) 2002, 256-285. Prince, Meredith: The Ties that (un)bind: Fathers, Daughters and Pietas in
Prince (2011)	Pintabone, Diane T.: Ovid's Iphis and Ianthe: when girls won't be girls, in: Rabinowitz, Nancy Sorkin / Auanger, Lisa Ann (Hgg.): <i>Among women: from the homosocial to the homoerotic in the ancient world</i> , Austin (Texas) 2002, 256-285. Prince, Meredith: The Ties that (un)bind: Fathers, Daughters and Pietas in Ovid's Metamorphoses, Syllecta Classica 22 (2011), 39-68. Radke, Gyburg: Die Kindheit des Mythos. Die Erfindung der
Prince (2011) Radke (2007)	Pintabone, Diane T.: Ovid's Iphis and Ianthe: when girls won't be girls, in: Rabinowitz, Nancy Sorkin / Auanger, Lisa Ann (Hgg.): <i>Among women: from the homosocial to the homoerotic in the ancient world</i> , Austin (Texas) 2002, 256-285. Prince, Meredith: The Ties that (un)bind: Fathers, Daughters and Pietas in Ovid's Metamorphoses, Syllecta Classica 22 (2011), 39-68. Radke, Gyburg: Die Kindheit des Mythos. Die Erfindung der Literaturgeschichte in der Antike, München 2007. Raehs, Andrea: Zur Ikonographie des Hermaphroditen: Begriff und Problem von Hermaphroditismus und Androgynie in der Kunst, Frankfurt am Main/New
Prince (2011) Radke (2007) Raehs (1990)	Pintabone, Diane T.: Ovid's Iphis and Ianthe: when girls won't be girls, in: Rabinowitz, Nancy Sorkin / Auanger, Lisa Ann (Hgg.): <i>Among women: from the homosocial to the homoerotic in the ancient world</i> , Austin (Texas) 2002, 256-285. Prince, Meredith: The Ties that (un)bind: Fathers, Daughters and Pietas in Ovid's Metamorphoses, Syllecta Classica 22 (2011), 39-68. Radke, Gyburg: Die Kindheit des Mythos. Die Erfindung der Literaturgeschichte in der Antike, München 2007. Raehs, Andrea: Zur Ikonographie des Hermaphroditen: Begriff und Problem von Hermaphroditismus und Androgynie in der Kunst, Frankfurt am Main/New York 1990. Raval, Shilpa: <i>Pudibunda ora:</i> Gender, Sexuality, and Language in Ovid's
Prince (2011) Radke (2007) Raehs (1990) Raval (1998)	Pintabone, Diane T.: Ovid's Iphis and Ianthe: when girls won't be girls, in: Rabinowitz, Nancy Sorkin / Auanger, Lisa Ann (Hgg.): Among women: from the homosocial to the homoerotic in the ancient world, Austin (Texas) 2002, 256-285. Prince, Meredith: The Ties that (un)bind: Fathers, Daughters and Pietas in Ovid's Metamorphoses, Syllecta Classica 22 (2011), 39-68. Radke, Gyburg: Die Kindheit des Mythos. Die Erfindung der Literaturgeschichte in der Antike, München 2007. Raehs, Andrea: Zur Ikonographie des Hermaphroditen: Begriff und Problem von Hermaphroditismus und Androgynie in der Kunst, Frankfurt am Main/New York 1990. Raval, Shilpa: Pudibunda ora: Gender, Sexuality, and Language in Ovid's Metamorphoses, Diss. Brown University 1998. Raval, Shilpa: "Cross-dressing and « gender trouble » in the Ovidian corpus",

Rebenich (2009) Rebenich, Stefan: "medio tutissimus ibis. Mythos und Politik im frühen Prinzipat", in: Hölkeskamp, Karl-Joachim / Rebenich, Stefan: Phaethon. Ein Mythos in Antike und Moderne: eine Dresdner Tagung, Stuttgart 2009, 33-43. Reitz (1997) Reitz, Christiane: DNP 3 (1997) 942-947 s.v. 'Ekphrasis'. Reitz (1999) Reitz, Christiane: Zur Funktion der Kataloge in Ovids Metamorphosen. In: Schubert, Werner (Hg.): Ovid. Werk und Wirkung. Festgabe für M. von Albrecht, Frankfurt am Main/New York 1999, 359-372. Renger (2002) Renger, Almut-Barbara (Hg.): Narcissus. Ein Mythos von der Antike bis zum Cyberspace, Stuttgart 2002. Reschke-Fritzel (1980) Reschke-Fritzel, Beate: Kindlichkeit als anthropologische Kategorie, Mainz 1980. Richlin (1992) Richlin, Amy: Reading Ovid's Rapes, in: Richlin, Amy (Hg.): Pornography and Representation, Oxford 1992, 158-179. de Riedmatten (2009) Riedmatten, Henri de: Zur Quelle des Narziss: Ovid, Metamorphosen, III, 339-510, in: Goebel, Eckart / Bronfen, Elisabeth (Hgg.): Narziss und Eros: Bild oder Text, Göttingen 2009, 41-76. Rimell, Victoria: Ovid's Lovers. Desire, Difference and the Poetic Imagination, Rimell (2006) Cambridge 2006. Ringleben, Joachim: Woran stirbt Narziß? Widerhall und Spiegelbild als Ringleben (2004) tödlicher Schein; zum Liebestod von Echo und Narziß (Ovid, Metam. III, 339-510), Göttingen 2004. Robert (1901) Robert, Carl: RE IV,2 (1901) 1994-2008 s.v. Daidalos. Robinson (1999) Robinson, Matthew: Salmacis and Hermaphroditus: when two become one, Classical Quarterly 49,1 (1999), 212-223. Rogerson (2005) Rogerson, Anne: Reading Ascanius and the Aeneid, Cambridge 2005. Romano (2009) Romano, Allen J.: The invention of marriage: Hermaphroditus and Salmacis at Halicarnassus and in Ovid, Classical Quarterly 59,2 (2009), 543-561. Rosati (1976) Rosati, Gianpiero: Narciso o l'illusione dissolta (Ovidio, Metam. III,339-510), Maia 38 (1976), 83-108. Rosati, Gianpiero: Narciso e Pigmalione. Illusione e spettacolo nelle Rosati (1983) Metamorfosi di Ovidio, Florenz 1983. Rosati (2002) Rosati, Gianpiero: Narrative techniques and narrative structures in the Metamorphoses, in: Weiden Boyd, B. (Hg.): Brill's companion to Ovid, Leiden 2002, 271-304. Rosenberger (2009) Rosenberger, Veit: "Zwischen Theater und Utopie. Phaëthon bei Euripides und Platon", in: Hölkeskamp, Karl-Joachim / Rebenich, Stefan: Phaethon. Ein Mythos in Antike und Moderne: eine Dresdner Tagung, Stuttgart 2009, 21-32.

Rudhardt, Jean: Le mythe de Phaéthon, Kernos 10 (1997), 83-95. Rudhardt (1997) Rumpf (1985) Rumpf, Ewald: Eltern-Kind-Beziehungen in der griechischen Mythologie, Bern 1985. Sachs (2012) Sachs, Gerd: Die Jagd im antiken Griechenland: Mythos und Wirklichkeit, Hamburg 2012. Sale (1965) Sale, William Merritt: Callisto and the virginity of Artemis, Rheinisches Museum für Philologie 108,1 (1965), 11-35. Salzmann-Mitchell (2005a) Salzmann-Mitchell, Patricia B. (2005): A Web of Fantasies: Gaze, Image and Gender in Ovid's Metamorphoses, Columbus (Ohio) 2005. Salzmann-Mitchell(2005b) Salzmann-Mitchell, Patricia B.: The Fixing Gaze: Movement, Image and Gender in Ovid's Metamorphoses, in: Ancona, Ronnie / Greene, Ellen (Hgg.): Gendered Dynamics in Latin Poetry, Baltimore 2005, 159-176. Scheer (1997) Scheer, Tanja: DNP 2 (1997) 5 s.v. Arkas. Schetter (1960) Schetter, Willy: Untersuchungen zur epischen Kunst des Statius, Wiesbaden 1960. Schindler, Claudia: Untersuchungen zu den Gleichnissen im römischen Schindler (2000) Lehrgedicht, Göttingen 2000. Schindler (2005) Schindler, Winfried: Ovid, Metamorphosen. Erkennungsmythen Abendlandes: Europa und Narziss, Annweiler am Trifels 2005. Schirmer (1886) Schirmer, Adolf: Arkas 1. In: Wilhelm Heinrich Roscher (Hrsg.): Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Band 1,1, Leipzig 1886, 552 f. (Digitalisat). Schlagmann (2008) Schlagmann, Klaus: Zur Rehabilitation von Narziss, Integrative Therapie 34,4 (2008), 443-468. Schmid (2008) Schmid, Wolf: Elemente der Narratologie, Berlin 2008 (32014). Schmidt (1991) Schmidt, Ernst A.: Ovids poetische Menschenwelt. Die Metamorphosen als Metapher und Symphonie, Heidelberg 1991. Schmidt (2019) Schmidt, Yasmin: Ovids Epos und die Tradition des Lehrgedichts. Mythos und Elementenlehre in den Metamorphosen, Frankfurt am Main 2019 [derzeit noch nicht publiziert]. Schmidt (2020) Schmidt, Yasmin: Ovids Epos und die Tradition des Lehrgedichts: Mythos und Elementenlehre in den Metamorphosen, Hypomnemata 210, Göttingen 2020. Schmitz (2013) Schmitz, Christine: Liebeserklärungen. Zum narrativen Potential in Ovids Metamorphosen, Gymnasium 120 (2013), 139-167. Schmitz, Philip: Epei ê polyônymos estai: Apollons Epiklesen 'Delphinios' und Schmitz (2014) 'Branchiades' und der Hyakinthos-Mythos", in: Reitz, Christiane / Walter, Anke (Hgg.): Von Ursachen sprechen. Eine aitiologische Spurensuche. Telling origins. On the lookout for aetiology, Hildesheim/Zürich/New York 2014, 397-

428.

Schmitzer (1990) Schmitzer, Ulrich: Zeitgeschichte in Ovids Metamorphosen. Mythologische Dichtung unter politischem Anspruch, Stuttgart/Leipzig 1990. Schmitzer (2001) Schmitzer, Ulrich: Ovid, Hildesheim/Zürich/New York 2001. Schmitzer (2006) Schmitzer, Ulrich: Reserare oracula mentis. Abermals zur Funktion der Pythagoras-Rede in Ovids Metamorphosen, SIFC 99 (2006), 32-56. Schmitzer (2007) Schmitzer, Ulrich: Neue Forschungen zu Ovid, Teil III, Gymnasium 114 (2007), 149-179. Schmoll (2017) Schmoll, Heike: "Nicht ohne Ovid", Artikel in der FAZ am 14.01.2017. Schneider (1998) Schneider, Helmuth: DNP 5 (1998) 834-836 s.v. Jagd (II). Schönbeck (1999) Schönbeck, Hans-Peter: Erfüllung und Fluch des Künstlertums: Pygmalion und Daedalus bei Ovid, Philologus 143 (1999), 300-316. van Schoor (2011) van Schoor, David: Nec me mea fallit imago: Ovid's Poetics of Irony and Reflections of Lucretius and Pythagoras in the Metamorphoses, AClass 54 (2011), 125-147. Schreiber (1886) Schreiber. Theodor: Daidalos. Wilhelm Heinrich Roscher Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Band 1,1, Leipzig 1886, 934-937. (Digitalisat). Schubert (1992) Schubert, Werner: Explizite und implizite Mythendeutung: (Ovids Daedalus-Icarus-Erzählung Met. 8,183-225), Eirene 28 (1992), 25-31. Schubert, Werner (Hg.): Ovid: Werk und Wirkung. Festgabe für Michael von **Schubert** (1999) Albrecht zum 65. Geburtstag, Frankfurt am Main u.a. 1999. Segal (1969) Segal, Charles Paul: Landscape in Ovid's Metamorphoses. A Study in the Transformations of a Literary Symbol, Wiesbaden 1969. Segal, Charles Paul: Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae, Princeton 1982. Segal (1982) (insb. ch. 6: Sex roles and rites of passage) Segal (2001) Segal, Charles Paul: Intertextuality and Immortality: Ovid, Pythagoras and Lucretius in Metamorphoses 15, MD 46 (2001), 63-101. Seiringer (2011) Seiringer, Ingrid: "Fons erat inlimis, nitidis argenteus undis.": Badende in den Metamorphosen des Ovid, in: Oberndorfer, Andrea / Schwarzbauer, Michaela / Schneeweiss, Badende: Hans Dylan (Hgg.): Kooperationssymposions des IRCM mit der Residenzgalerie Salzburg, Heidelberg 2011, 83-99. Seng (2007) Seng, Helmut: "Ovids Phaethon-Tragödie (met. 1,747-2,400)", in: Janka, Markus / Schmitzer, Ulrich / Seng, Helmut (Hgg.): Ovid. Werk – Kultur – Wirkung, Darmstadt 2007, 163-181. Sens (2011) Asclepiades of Samos. Epigrams and Fragments, edited with Translation and Commentary by Alexander Sens, Oxford 2011.

Sergent, Bernard: Homosexuality in Greek Myth (translated by Arthur **Sergent** (1986) Goldhammer), orig.: L'Homosexualité dans la mythologie grecque, Boston 1986. Sharrock, Alison R.: Reading Ovid's Ars Amatoria: selected passages from Sharrock (1988) Book 2, Ph.D. Cambridge 1988. [überarbeitete Dissertationsschrift: Sharrock, Alison R.: Seduction and Repetition in Ovid's Ars Amatoria II, Oxford 1994]. Sharrock, Alison: An A-musing Tale: Gender, Genre, and Ovid's Battles with Sharrock (2002a) Inspiration in the *Metamorphoses*, in: Fowler, Don / Spentzou, Effrosini (Hgg.): Cultivating the Muse: Struggles for Power and Inspiration in Classical Literature, Oxford 2002, 207-227. Sharrock (2002b) Sharrock, Alison: Gender and Sexuality, in: Hardie, Philip (Hg.): The Cambridge Companion to Ovid, Cambridge 2002, 95-107. Sharrock (2002c) Sharrock, Alison: Ovid and the Discourses of Love, in: Hardie, Philip (Hg.): The Cambridge Companion to Ovid, Cambridge 2002, 150-162. Shumka (2005) Shumka, L J, Rez. Beryl Rawson. Children and Childhood in Roman Italy, New York 2003, April 2005 – Bryn Mawr Classical Review (ohne Paginierung). [https://bmcr.brynmawr.edu/2005/2005.04.42/] (Stand: Juli 2020) Simonneau Minet, Karinne: Diane, Callisto et Arcas: l'histoire d'une Simonneau Minet (2009) double métamorphose sur un panneau matrimonial, in: Casanova-Robin, Hélène (Hg.): Ovide. Figures de l'Hybride. Illustrations littéraires et figures de l'esthétique ovidienne à travers les âges, Paris 2009, 127-152. Solodow (1988) Solodow, Joseph: The world of Ovid's Metamorphoses, Chapel Hill 1988. Sonderegger (1986) Sonderegger, Erwin: Die Flügel des Dädalus. Zur Rezeption einer schwierigen Ovidstelle, Gymnasium 93 (1986), 520-532. Spahlinger (1996) Spahlinger, Lothar: Ars latet arte sua: Untersuchungen zur Poetologie in den Metamorphosen Ovids, Stuttgart u.a. 1996. **Stadler** (1914) Stadler, Hermann: RE IX, 1 (1914),4-7 s.v. Υάκινθος. Stark (2015) Stark, Caroline: Reflections of Narcissus, in: Mack, Peter / North, John (Hgg.): The Afterlife of Ovid, London 2015, 23-42. Stein (2004) Stein, Gabriele: Mutter, Tochter, Geliebte. Weibliche Rollenkonflikte bei Ovid, München 2004. Stenger (2000) Stenger, Jan: DNP 8 (2000) 818-819 s.v. Nemesis. Swancutt, Diana Marie: Still before sexuality: "Greek" androgyny, the Roman Swancutt (2007) imperial politics of masculinity and the Roman invention of the "tribas", in: Penner, Todd / Vander Stichele, Caroline (Hgg.): Mapping Gender in Ancient Religious Discourses, Leiden/Boston 2007, 11-61. **Tarrant** (2002) Tarrant, Richard: Ovid and ancient literary history, in: Hardie, Philip (Hg.): The Cambridge Companion to Ovid, Cambridge 2002, 13-33.

Taylor (2008) Taylor, Rabun: The Moral Mirror of Roman Art, Cambridge 2008. Thomas (1979) Thomas, Phillip L.: Red and White. A Roman Color Symbolism, RhM 122 (1979), 310-16. **Tomkins** (2011) Tomkins, Leah: The Myth of Narcissus: Ovid and the Problem of Subjectivity in Psychology, G&R Ser. 2, 58 (2011), 224-239. Tornau (2008) Tornau, Christian: "Mens antiqua manet" oder Wie es ist, eine Bärin zu sein, in: Alexandrinis, Annetta / Wild, Markus / Winkler-Horacek, Lorenz (Hgg.): Mensch und Tier in der Antike: Grenzziehung und Grenzüberschreitung, Wiesbaden 2008, 243-261. Tsitsiou-Chelidoni (2003) Tsitsiou-Chelidoni, Chrysanthi: Ovid, Metamorphosen, Buch VIII: narrative Technik und literarischer Kontext, Frankfurt am Main u.a. 2003. Türk, Gustav: RE XIX,2 (1938) 1508-1515 s.v. Phaethon. Türk (1938) Tutter (2014) Tutter, Adele: The blossoms of loss: Ovid's floral metamorphoses and Poussin's Realm of Flora, The Psychoanalytic quarterly 83,3 (2014), 633-79. Unglaub, Erich: Steigen und Stürzen: der Mythos von Ikarus, Frankfurt am Unglaub (2001) Main 2001. Vial (2010) Vial, Hélène: La métamorphose dans les Métamorphoses d'Ovide, Paris 2010. Vial, Hélène: Intus habes quem poscis: l'infanticide dans les Métamorphoses d' Vial (2012) Ovide, entre identité et altérité; in: Dubel, Sandrine / Montandon, Alain (Hgg.): Mythes sacrificiels et ragoûts d'enfants, Clermont-Ferrand 2012, 139-154. Vial (2014) Vial, Hélene: Puissance transformatrice et passion du pouvoir: Vénus et ses enfants dans les Métamorphoses d'Ovide, in: Vial, Hélene (Hg.): Aphrodite-Vénus et ses enfants, Incarnations littéraires d'une mère problématique, Paris 2014, 93-112. Viarre (1985) Viarre, Simone: L'androgynie dans les *Métamorphoses* d'Ovide. À la recherche d'une méthode de lecture, in : Frécaut, Jean Marc / Porte, Danielle (Hgg.): Journées ovidiennes de Parménie, Brüssel 1985, 229-243. Vidal-Naquet (1989) Vidal-Naquet, Pierre: Der schwarze Jäger. Denkformen und Gesellschaftsformen in der griechischen Antike (aus dem Französischen (Le chasseur noir et l'origine de l'éphebie athénienne) von Andreas Wittenburg), Frankfurt am Main /New York 1989. Videau (2006) Videau, Anne: Echo et Narcisse, voix et figures d'impossible éros, Brillet-Dubois, Pascale / Parmentier, Edith (Hgg.): Philologia. Mélanges offerts à Michel Casevitz, Lyon 2006, 223-236. Vogel (2014) Vogel, Monika: Ter quinque volumina: Zahlenperiphrase in der lateinischen Dichtung von ihren Anfängen bis ins zweite Jahrhundert n. Chr., Münster 2014. Vogt-Spira (2002) Vogt-Spira, Gregor: Der Blick und die Stimme: Ovids Narziß- und Echomythos im Kontext römischer Anthropologie, in: Renger, Almut-Barbara (Hg.): Narcissus. Ein Mythos von der Antike bis zum Cyberspace, Stuttgart 2002, 27-

Waldner, Katharina: DNP 3 (1997) 612 s.v. Klytia, Klytie (3).

Waldner (1997)

Waldner (2009) Waldner, Katharina: Zwischen Kreta und Rom: Ovids Bearbeitung eines aitiologischen Mythos aus Nikanders « Heteroioumena » (Ant. Lib. 17) in den « Metamorphosen » (9,666-797), in: Bendlin, Andreas, Rüpke, Jörg / Püschel, Diana (Hgg.): Römische Religion im historischen Wandel: Diskursentwicklung von Plautus bis Ovid, Stuttgart 2009, 171-186. Walker (2006) Walker, Jonathan: Before the name: Ovid's deformulated lesbianism, Comparative Literature: The Official Journal of the American Comparative Literature Association 58,3 (2006), 205-222. Weeber (1999) Weeber, Karl-Wilhelm: Ovid für Verliebte, Frankfurt am Main/Leipzig 1999. Weiden Boyd (2012) Weiden Boyd, Barbara On starting an epic (journey): Telemachus, Phaethon, and the beginning of Ovid's Metamorphoses, Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici 69 (2012), 101-118. Weicker (1914) Weicker, Georg: RE IX,2 (1914) 2023-2025 s.v. Iphis. Wenskus (2019) Wenskus, Otta: Time in Greek epic, in: Reitz, Christiane / Finkmann, Simone (Hgg.): Structures of Epic Poetry, Vol II.2: Configuration, Jouneys and related scenes, Berlin/Boston 2019, 183-214. Wenzel (1996) Wenzel, Michael: Wenn die Götter strafen... Zur psychologischen Deutung griechischer Mythen bei Ovid, DaSiU 43,4 (1996), 30-38. Wenzel (1998) Wenzel, Michael: Ovids Dädalus und Ikarus – ein tiefenpsychologischer Deutungsversuch, Ianus 19 (1998), 15-29. Wesselmann (2021) Wesselmann, Katharina: Die abgetrennte Zunge. Sex und Macht in der Antike neu lesen, Darmstadt 2021. Westerhold (2011) Westerhold, Jessica A: Tragic desire: Phaidra and her heirs in Ovid, Toronto 2011. Wheeler (1997) Wheeler, Stephen M.: Changing names: the miracle of Iphis in Ovid Metamorphoses 9, Phoenix 51,2 (1997), 190-202. Wheeler, Stephen M.: A Discourse of Wonders. Audience and Performance in Wheeler (1999) Ovid's Metamorphoses, Philadelphia 1999. Wheeler (2000) Wheeler, Stephen M.: Narrative Dynamics in Ovid's Metamorphoses, Tübingen 2000. Wiedemann, Thomas: Adults and Children in the Roman Empire, London 1989. Wiedemann (1989) Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich von: "Phaethon", Hermes 18 Wilamowitz-Moellendorff (1883) (1883), 396-433. Williams (1999) Williams, Craig A.: Roman Homosexuality. Ideologies of Masculinity in Classical Antiquity, New York 1999, 22010. Wilkinson (1942) Wilkinson, Lancelot P.: Onomatopoeia and the Sceptics, CQ 36 (1942), 121-

133.

Wilkinson (1955) Wilkinson, Lancelot P.: Ovid Recalled, New York 1955.

Wilkinson (1958) Wilkinson, Lancelot P.: The World of the Metamorphoses, in: Herescu, N.I.

(Hg.): Ovidiana. Recherches sur Ovide. Publiées à l'occasion du bimillénaire

de la naissance du poète, Paris 1958, 231-244.

Wise (1977) Wise, Valerie Merriam.: Flight Myths in Ovid's Metamorphoses: an

Interpretation of Phaethon and Daedalus, Ramus 6,1 (1977), 44-59.

Zajko (2009) Zajko, Vanda: « Listening with » Ovid : intersexuality, queer theory, and the

myth of Hermaphroditus and Salmacis, Helios 36,2 (2009), 175-202.

Zajko/O'Gorman (2013)Zajko, Vanda / O'Gorman, Ellen: Classical Myth and Psychoanalysis: Ancient

and Modern Stories of the Self. Classical Presences, Oxford 2013.

Zanker (1966) Zanker, Paul: "'Iste ego sum'. Der naive und der bewußte Narziß", Bonner

Jahrbücher 166 (1966), 152-170.

Zgoll (2004) Zgoll, Christian: Phänomenologie der Metamorphose: Verwandlungen und

Verwandtes in augusteischer Dichtung, Tübingen 2004.

Zimmermann (2000a) Zimmermann, Ruben: Struktur uns Kontextualität des Androgynie-Mythos: zur

Mythenhermeneutik von Claude Lévi-Strauss, in: Zimmermann, Ruben (Hg.): Bildersprache verstehen: zur Hermeneutik der Metapher und anderer bildlicher

Sprachformen, München 2000, 259-292.

Zimmermann (2000b) Zimmermann, Sylvia: DNP 9 (2000) 537-538 s.v. Perdix.

Abstract

Die vorliegende Dissertation Kinder- und Jugendfiguren in Ovids Metamorphosen ist unter der wissenschaftlichen Betreuung von Prof. Dr. Claudia Schindler und Prof. Dr. Christiane Reitz im Fachbereich der Lateinischen Philologie an der Universität Hamburg entstanden. Gegenstand der Untersuchung sind diejenigen Erzählungen aus Ovids Metamorphosen, in denen junge Figuren eine tragende Rolle spielen, unter der generellen Fragestellung, wie Kindheit, Kindlichkeit und Jugend in den Metamorphosen konstituiert und repräsentiert werden.

Anschließend an die umfangreichen Forschungen zu den ovidischen *Metamorphosen*, die viele der besprochenen Charaktere bereits unter anderen Gesichtspunkten in den Blick genommen haben, wurden zu Beginn der Arbeit auf Basis von einer rekonstruierten antiken Vorstellung von Kindheit und Jugend Kriterien aufgestellt, die das zu behandelnde Textcorpus determinierten: Bei den untersuchten Figuren handelt es sich stets um einen männlichen Protagonisten, der terminologisch als *puer* klassifiziert wird und der zudem in der besprochenen Episode außerdem klar als Aktant auftritt. Neben diesen obligatorischen Kriterien muss in der besprochenen Episode außerdem entweder das Alter explizit genannt oder eine Eltern-Kind-Beziehung verhandelt werden.

Insbesondere mittels narratologischer Analysen und close readings der einzelnen Episoden wurde der Frage nachgegangen, inwieweit in den Metamorphosen ein ausgeprägtes Bewusstsein für altersspezifische Merkmale kindlicher und jugendlicher Charaktere zu erkennen ist. So ließ sich in vielen Mythen das Handeln der jungen Protagonisten neu bewerten. Die Einzeluntersuchungen gliedern sich in drei Themenkomplexe. Der erste Abschnitt KINDER IN AUSEINANDERSETZUNG MIT EINEM ERWACHSENEN befasst sich mit den Mythen von Phaethon, Icarus und Perdix. In allen drei Erzählungen wird das Verhältnis von Eltern und Kindern bzw. im Falle des Perdix von Neffe und Onkel thematisiert. Die kindliche Eigenart der jeweiligen Figur ließ sich – neben expliziten Verweisen auf ein junges Alter und physische Gegebenheiten – besonders durch eine spezifische Erzählperspektive nachweisen, die der entsprechenden Episode zugrunde liegt. So ließ sich generell eine Diskrepanz zwischen einerseits Figurenwissen und andererseits Rezipientenwissen erkennen, die den Eindruck von einer ausgeprägten Kindlichkeit des Charakters generiert. Zudem wird das Kind mittels einer variablen Fokalisierung anfangs oft nur extern fokalisiert und meistens erst zum Ende der Episode durch Introspektiven verstehbar gemacht. Die Darstellungsart korrespondiert folglich insofern mit dem Wesen der jungen Figur, als sie Charaktere mündig oder unmündig erscheinen

lässt. Im Hinblick auf die Eltern-Kind-Beziehung wurde ersichtlich, dass die Vaterfiguren oft autoritär auftreten und ihre Söhne in lehrgedichtsartiger Manier zu erziehen versuchen. Demgegenüber ließ sich aber, insbesondere für Phaethon und Icarus, eine spezifische Form der Aufmerksamkeitslenkung nachweisen, die suggeriert, dass die jungen Figuren ihr Interesse eher auf visuelle Eindrücke der Umwelt als auf die exzessiven väterlichen Belehrungen richten. Dementsprechend handeln die Väter oftmals defizitär, indem sie die kindliche Eigenart ihrer Söhne – die dem Rezipienten durch Details in der Erzählperspektive oder der Fokalisierung vor Augen geführt wurde – nicht einkalkulieren und somit Verantwortung für den jeweils tragischen Ausgang der Geschehnisse tragen. Durch pädagogisch ungünstige, auch auf sprachlich-stilistischer Ebene als 'hektisch' zu identifizierende Visualisierungsstrategien ist das Handeln der Väter als nicht kindgerecht zu bewerten, da eine Überforderung des Kindes durch die zeitgleich zu den Belehrungen stattfindenden Eindrücke unausweichlich ist.

Der zweite Themenkomplex rückt zunächst die phänotypische Erscheinungsform der jungen Figuren, die sich Auf der Schwelle zum Erwachsensein befinden, in den Fokus der Betrachtung. Ovid entwickelt das Motiv der Blumenverwandlung insofern weiter, als er den in der Antike gängigen Topos des flos aetatis durch die Mythen von Narziss, Hyacinthus und Adonis revitalisiert. Phänotypisch prägen die adoleszenten Jünglinge Attribute elegischer puellae aus und tragen altersbedingt androgyne Züge. Auf narratologischer Ebene ließ sich nachweisen, dass nicht nur die intradiegetischen Liebenden, sondern auch die jeweiligen Erzählfiguren der mädchenhaften Schönheit der jungen Figuren gleichermaßen verfallen. Aussagekräftig im Hinblick darauf, das junge Alter eines Charakters zu exponieren, erwies sich eine für Heranwachsende typische Geisteshaltung als naiv und unverständig, die sich auch im Mythos von Arcas greifen ließ, in dem der Jugendliche narratologisch betrachtet abermals zum einzig Unbeteiligten in der Erzählung gemacht wird. Besonders deutlich wird diese kindliche Geisteshaltung im Mythos von Narziss, der von den intradiegetischen Aktanten sowie einem sehr präsenten Erzähler lange Zeit missverstanden wird. Die externe Fokalisierung, die eine Distanz zu Narziss aufbaut, wandelt sich erst mit der an der Quelle symptomatisch werdenden Pubertätserfahrung in eine interne Fokalisierung, die mit einem Mündigwerden des Protagonisten einhergeht.

Die Mythen von Hermaphroditus und Iphis schließlich thematisieren ERSTE LIEBES- UND SEXUALITÄTSERFAHRUNGEN, den Umgang mit Geschlechtlichkeit und deren Entwicklung in der Pubertät, wobei beide Protagonisten ihre ursprüngliche geschlechtliche Identität in der Erzählung verlieren. Auch die androgynen Züge der jeweiligen Figur stehen als Charakteristikum für die Pubertät im Vordergrund. Abermals erwies sich im Mythos von

Hermaphroditus die Erzählperspektive als Mittel, diesen als naiv zu stilisieren. Anders als für Hermaphroditus ist die mit der Pubertät einhergehende sexuelle Neuorientierung für Iphis positiv konnotiert. Für beide Mythen ließen sich zudem Parallelen zum Narziss-Mythos nachweisen.

In den Einzelanalysen wurde ersichtlich, dass Ovid häufig eine Verjüngung der Figur gegenüber den literarischen Vorlagen vornimmt, um in seinen Versionen der Mythen die Besonderheiten des jungen Wesens zu exponieren. Zudem ließen sich aus den Erzählungen verschiedene Merkmale des jungen Alters extrahieren, wie z. B. Altersnennungen, Hinweise auf physiologische oder phänotypische Eigenheiten des Kindes-/Jugendalters oder für das junge Lebensalter charakteristische bildsprachliche Motive. Auch ein charakteristisches Verhalten bzw. eine typische mentale Wesensart der jungen Figuren konnte identifiziert werden, die (unter Rückgriff auf antike Zeugnisse zu Kindern und Jugendlichen) als spezifisch für das Lebensstadium zu gelten hat. Hier sind beispielsweise eine alterstypische Unerfahrenheit, Unvernunft, Einfalt oder gar Naivität, ein spielerischer Zugang zur Welt, eine große Empfänglichkeit für visuelle Eindrücke und eine damit verbundene spezifische Form der Aufmerksamkeitslenkung zu nennen. Diese Eigenschaften werden in den Mythen dahingehend greifbar, dass insbesondere die mangelnde Rücksichtnahme auf die kindstypische geistige Disposition der Figuren die Handlung oftmals auf fatale Weise determiniert. Auch Gleichnisse sind insofern bedeutungstragend, als sie den Reifeprozess der jungen Figur zu illustrieren vermögen und so die Entwicklung der jungen Figur auf der Metaebene vorantreiben. In diesem Zuge erweisen sich gerade bei den jungen Figuren das Mündigwerden oder die Pubertät als eigentliche Metamorphose in Form einer meist psychischen Verwandlung, die weniger für die intratextuelle Figur als für den Leser erkennbar wird.

In der narrativen Ausgestaltung der Mythen ließen sich Schemata erkennen, die Konzepte von jungem Alter auf der Erzählebene transportieren. Damit ist zuerst die Partizipation am Erzählerwissen Gradmesser für kindlich anmutendes Verhalten der Figur: Oftmals war eine Wissensdiskrepanz zwischen Erzählfigur und Rezipient einerseits und jungem Protagonisten andererseits zu verzeichnen, die den Eindruck erweckt, dass das Kind gemäß seinem Alter den genannten Instanzen intellektuell unterliegt. Hier zeigt sich häufig insofern ein metaleptischer Eingriff in die Diegese, als die Erzählfigur in Dialog mit der jungen Figur tritt und so den Eindruck der Unbedarftheit ihres Gegenübers verstärkt. Zweitens erwies sich der Wechsel von externen und internen Fokalisierungen als aussagekräftig für die Konstitution eines jungen

Charakters, der oft vom darstellungstechnisch unmündigen und dadurch undurchschaubaren zum mündigen Individuum, in dessen Psyche schließlich Einblicke gewährt werden, avanciert. Die untersuchten Erzählungen nehmen motivisch Bezug aufeinander und lassen Parallelen im Verhalten der jeweiligen Figuren erkennen, das sich als typisch für das junge Altersstadium bestimmen lässt. Somit entwirft Ovid in seinen *Metamorphosen* ein innovatives Konzept von Kindheit und Adoleszenz, indem die Eigenart dieses Lebensabschnitts durch detaillierte Porträtierungen und Psychologisierungen der jungen Figuren greifbar und erfahrbar gemacht wird, und erweist sich hinsichtlich der Konstitution von Kindheit und Adoleszenz als seiner Zeit voraus. Ovid sensibilisiert das Publikum für die Implikationen der Kindheit und Jugend sowie die Konsequenzen, wenn diese – bisweilen auch von der Erzählfigur selbst – missachtet werden.

Die Affinität zu jungen Charakteren, die sich in den *Metamorphosen* als am deutlichsten in seinem Œuvre greifen ließ, ist auch poetologisch bedeutsam: Mit der Hinwendung zum Motiv des Kindes und dem Sympathisieren mit den jungen Figuren scheint er seiner eigenen Dichtung, die etwa von Seneca oder Quintilian oft als *puerilis* abgetan und deren "spielerischer" Grundcharakter in der Sekundärliteratur immer wieder hervorgehoben wurde, auch thematisch Tribut zu zollen und gleichsam seine 'kindliche Poetik' zu etablieren.

Abstract

This dissertation titled *Kinder- und Jugendfiguren in Ovids Metamorphosen* was written under the scientific guidance of Professor Claudia Schindler and Professor Christiane Reitz at the Department of Classics of the University of Hamburg. The aim of this analysis is to investigate those tales of Ovid's *Metamorphoses* in which young characters are the protagonists asking how childhood, childlikeness and youth(fullness) are formed and represented in the *Metamorphoses*.

Previous studies on Ovid's *Metamorphoses* have discussed many of the characters treated in this thesis, but always from other points of view. In the methodical introduction to this thesis, selected criteria, based on the reconstruction of ancient concepts of childhood and youth, have been developed and applied to the *Metamorphoses*, to determine the text corpus of the investigation: The analysed figure is always a male, who is terminologically defined as *puer* and who is an actant within the narrative. Apart from these obligatory criteria either the age of the character has to be explicitly named or the relationship of parent and child is examined within the story.

Primarily by means of narratological analysis and close readings of individual episodes, this dissertation discusses to what extent the *Metamorphoses* may express a distinctive awareness of age-related skills of children and adolescents. As a result, the behaviour of many young protagonists could be re-evaluated.

The examinations of the tales are divided into three main topics. The first section, CHILDREN DEBATING WITH AN ADULT, deals with the myths of Phaethon, Icarus and Perdix. All three tales treat the relationship between children and parents or, in the case of Perdix, between nephew and uncle. For each character, it was possible to reveal childlike idiosyncrasies, not only based on the explicit mention of both young age and physical traits, but also – and specifically – through a specific type of focalization shaped within the narrative of the respective episodes. Generally, there was a clear distinction between the knowledge of the presented character on the one hand and the knowledge of the percipient on the other hand, generating the impression that the character showed distinctive traits of childlikeness. In addition, at the beginning of the tale the child is often viewed exclusively from an external narrative perspective, which frequently turns to an embedded focalization, so that the reader gains the ability to look into the young character's head and to understand the motivation for his/her behaviour. This kind of variable focalization corresponds with the nature of the young figure in as much as the figure

seems to be mature or immature (that is, is able to speak for himself or herself, or not). Concerning the relationship between parents and children it can be observed that fathers often behave in an authoritarian manner with the aim to teach and educate their sons by methods resembling those of didactic poetry. In contrast, a specific form of how the child's attentiveness is directed could be detected, suggesting that young characters, especially Phaethon and Icarus, draw their attention to the impressions of the environment instead of their fathers' excessive instructions. Correspondingly the fathers frequently act in an inappropriate way by not considering the childlike characteristics of their sons – which can be noticed by the percipient in details of the narrative perspective and the focalization. Thus, the fathers bear responsibility for the tragic endings of the stories. The fathers' didactically adverse and frantic visualisation strategies, which are reflected in the narrative style, prove to be unsuitable for children, who end up overtaxed with the simultaneity of explanations and visual impressions.

The second section, ON THE THRESHOLD OF ADULTHOOD, puts phenotypic characteristics of adolescents into the focus of inquiry. Ovid develops the classical motif of the metamorphosis of a young hero into a flower further by revitalizing the common topos of flos aetatis in the myths of Narcissus, Hyacinthus and Adonis. Phenotypically the young males exhibit several attributes of elegiac puellae and, due to their young age, show androgynous traits. Narratological analysis reveals that not only the lovers within the diegesis but also the external narrators are equally captivated by the virginal beauty of the adolescents. Furthermore, the young age of the protagonists is exposed by presenting their naïve and ignorant behaviour, a state of mind that could be described as typical of adolescents. This specific attitude can be observed in the myth of the young Arcas, who seems – looking at the narrative organization of the story – to remain the only uninvolved character in the setting of the scene. This specific attitude of mind is clearly perceptible in the myth of Narcissus, who is misunderstood for quite a long time by the intradiegetic actants as well as the narrator who, in this episode, is very dominant. The external focalization, which creates a distance to Narcissus, changes for the first time at the spring when he starts reaching puberty. This change is expressed by an internal focalization and the fact that he becomes mature and able to speak for himself.

Finally the tales of Hermaphrodite and Iphis discuss FIRST EXPERIENCES WITH LOVE AND SEXUALITY, as well as aspects of gender and its development during puberty, even though both characters lose their initial sexual identity within the story. Their androgynous traits were emphasized as a main characteristic of puberty. The narrative perspective in the myth of Hermaphrodite once again proved to be a means of characterizing him as young and naïve. In

contrast to Hermaphrodite, the sexual reorientation during puberty has positive connotations for Iphis. In addition, parallels with Narcissus could be demonstrated in both myths.

Having analysed all the myths in the *Metamorphoses* in which young characters are – according to the above-mentioned criteria – prominent, it can be concluded that Ovid often endows his characters with a younger age than their literary predecessors and correspondingly rewrites the myths to expose the characteristics of the young nature. Furthermore, the narratives present different traits typical of young age, such as indicating the precise age, references to physiological or phenotypic particularities of childhood and adolescence, or presenting visual imagery that symbolizes youth. Moreover, taking into account ancient sources of childhood and youth, specific behaviour and a certain mental disposition were identified as typical of young life stage. These features are for example age-related inexperience, irrationality, simplemindedness or even naivety, as well as a playful approach to life, a strong predisposition for receiving visual impressions and the related tendency to distraction of the child's attentiveness. These characteristics are tangible in the myths to the effect that in particular the lack of consideration for the mental disposition typical of a child determines the story disastrously. Similes are also significant insofar as they illustrate the maturation process of the young characters and thus promote their development on a meta-level. In this context, especially coming of age and puberty have to be regarded as the proper metamorphosis of the young figures. Thus they undergo their metamorphosis by psychological changes which are less noticed by the intratextual protagonists themselves than the percipient.

The narrative arrangement of the myths indicates patterns which reveal special concepts of young age on a narrative level. First of all, the participation in the narrator's knowledge serves as a yardstick for the degree of the character's childlike behaviour: A discrepancy between the knowledge horizon of the narrator and the percipient on the one hand and the knowledge horizon of the young protagonist on the other hand is apparent in many tales, which creates the impression that the child is, in accordance with his or her age, intellectually inferior to the other entities. The hierarchy of narrative levels is frequently abolished by metaleptic intervention of the narrator into the diegesis. The intention behind this is to generate a sort of dialogue between the narrator and the young figure and thus to intensify the impression of a naïve counterpart. Second, the shift between external and internal focalizations turns out to be important for the constitution of a young character, who advances – on the level of depiction – from an immature, non-speaking, and therefore inscrutable to a mature, speaking and psychologically comprehensible individual.

The analysed tales are thematically connected and reveal parallels in the behaviour of the characters that can be regarded as typical for the young stage of life. In that way, Ovid creates an innovative concept of childhood and adolescence, reifying the specific characteristics of this period of life by portraying and psychologizing the young figures in detail. Thus, he demonstrates that his constitution of childhood and adolescence are ahead of his time. Ovid increases his readership's awareness of the implications of being a child or adolescent, including the consequences when these implications are neglected – sometimes even by the narrator her-/himself.

The affinity to young characters which, of his oeuvre, is most visible in the *Metamorphoses*, is also of particular relevance in view of Ovid's poetological self-conception: Focusing on the motif of the child and sympathizing with young figures, Ovid seems to pay tribute to his own poetry, which has been dismissed by authors like Seneca and Quintilian, as *puerilis* and of which the secondary literature frequently emphasizes the "playful" elements, while at the same time establishing his puerile poetics.