

Medeae Medea forem !

Zur Euripidesrezeption Ovids in den Heroides

Inauguraldissertation

zur Erlangung des Akademischen Grades

eines Dr. phil.,

vorgelegt dem Fachbereich 07 Geschichts- und Kulturwissenschaften

der Johannes Gutenberg-Universität

Mainz

von

Jörg Hoffmann

aus Mainz

Mainz

2009

Referent:

Korreferentin:

Tag des Prüfungskolloquiums: 02. Mai 2011

Inhaltsverzeichnis

Einleitung: Die Euripidesrezeption Ovids	Seite 1
1. Medeae Medea forem! : Ovid und Euripides – ein erstes Beispiel (Ov. her. 6,151)	Seite 1
2. Anliegen und Ziele dieser Untersuchung	Seite 6
3. Die Euripidesrezeption Ovids als Gegenstand der Forschung	Seite 12
A. Theoretische und historische Grundlagen der Interpretationen	Seite 32
I. Allgemeine Überlegungen zur Interpretation der Dichtung Ovids	Seite 32
1. Die historische Interpretation des antiken literarischen Kommunikationsprozesses als Grundlage für das Textverständnis	Seite 34
2. Moderne Literaturtheorie und antike literarische Texte	Seite 37
3. Intertextualität als literaturtheoretisches Konzept für die Interpretationen zu Ovid und Euripides	Seite 41
II. Der historische Kontext: Euripides und seine Werke in augusteischer Zeit – Ovid als intertextueller Dichter – Ovids Leser als intertextuelle Rezipienten	Seite 55
1. <i>Graecia capta ferum victorem cepit et artis intulit agresti Latio</i> – Allgemeine Grundlagen für eine Rezeption der euripideischen Dramen in Rom	Seite 56
2. Grundlagen einer Theorie der intertextuellen Interpretation in der Zeit des frühen Prinzipats	Seite 61
3. Die Tragödien des Euripides in hellenistischer Zeit und ihre Bedeutung in Rom	Seite 69
4. Die Rezeption der Tragödien des Euripides vor Ovid	Seite 83
5. Ovid, seine zeitgenössische Rezipienten und Euripides	Seite 92
B. Interpretationen	Seite 109
I. Ovids intertextuelle Auseinandersetzung mit dem Prolog der <i>Medea</i> des Euripides (Eur. Med. 1-8)	Seite 111
1. Der Prolog der <i>Medea</i> des Euripides (Eur. Med. 1-8) in der Rezeption römischer Autoren vor Ovid	Seite 111
1.1 Der Prolog der Tragödie <i>Medea</i> bei Euripides und Ennius	Seite 113
1.2 Der Prolog der Tragödie <i>Medea</i> in Catulls <i>Carmen</i> 64	Seite 116

2. Der Prolog der <i>Medea</i> -Tragödie bei Ovid	Seite 118
2.1 Der tragische Medea-Prolog als Prätext in den <i>Amores</i> (Ov. am. 2,11,1-6)	Seite 118
2.2 Der Prolog der Medea-Tragödie im zwölften Brief der <i>Heroides</i> (Ov. her. 12,9-14)	Seite 121
2.3 Der Prolog der Medea-Tragödie im ersten Brief der <i>Heroides</i> (Ov. her. 1,5-10)	Seite 130
3. Zusammenfassung: Ovid und der Prolog der euripideischen <i>Medea</i>	Seite 131
II. Interpretation zu <i>Heroides</i> 12: Von Ovids Medea-Brief zur <i>Medea</i> des Euripides – Die Entwicklung einer gescheiterten Liebesbeziehung zur Tragödie	Seite 135
1. Der Brief im Kontext der Tragödie: Ovids intertextuelle Entwicklung der Chronologie und Topographie nach den Vorgaben des Euripides	Seite 137
2. Medea wird Medea: Der zwölfte Brief der <i>Heroides</i> als „elegisches Vorspiel“ zur Tragödie	Seite 141
3. Das zweite Epeisodion der euripideischen Tragödie als Strukturreferenz für Ovids Text – Medeas Brief als erster Teil ihrer Klage und Anklage in der Tragödie	Seite 142
4. Einzelne motivische Referenzen zur Tragödie des Euripides – Ovids Brief als Teil der Charakterisierung der euripideischen Medea	Seite 146
5. Die Entwicklung von Motiven – Ovid und die Motivführung des Euripides	Seite 156
6. Der elegische Brief als Beginn und die Tragödie als Vollendung der Geschichte der Medea in Korinth – Die Enthüllung und Entwicklung des Wesens der Medea	Seite 172
7. Zusammenfassung zur Interpretation von <i>Heroides</i> 12	Seite 179
III. Interpretation zu <i>Heroides</i> 6: Medeae Medea forem – Hypsipyles Brief über Medea	Seite 183
1. Hypsipyles intertextueller Blick auf Medea: Die Rivalin als böse Zauberin	Seite 184
2. Hypsipyle in Medeas Situation: Ovids intertextuelle Parallelisierung	Seite 189
3. Hypsipyles Furcht um die eigenen Kinder: Medea als intertextuelle Bedrohung	Seite 193
4. Hypsipyles Drohungen gegen Iason und Medea: <i>Medeae Medea forem!</i>	Seite 194
5. Hypsipyles Fluch: Die intertextuelle Erfüllung des Rachewunsches in der Tragödie	Seite 197
6. Zusammenfassung zur Interpretation von <i>Heroides</i> 6	Seite 199

IV. Interpretation zu <i>Heroides</i> 4: Elegisches Werben mit intertextuellen Fallen – Phaedras Brief an Hippolytos	Seite 202
1. Ovids intertextuelle Gestaltung des fiktiven Handlungsrahmens für den vierten Brief der <i>Heroides</i> auf der Grundlage der verlorenen Tragödien des Euripides und des Sophokles	Seite 205
2. Verkehrte literarische Welt – Phaedra als elegischer Liebhaber	Seite 219
3. Das intertextuelle Werben der elegischen Liebhaberin Phaedra	Seite 221
4. Zusammenfassung zur Interpretation von <i>Heroides</i> 4	Seite 241
V. Interpretation zu <i>Heroides</i> 11: Ovids Canace-Tragödie	Seite 246
1. Der <i>Aiolos</i> des Euripides – Überlegungen zu einer Rekonstruktion	Seite 247
2. Canaces Brief an Macareus: Die tragischen Ereignisse in der Perspektive der sterbenden Heroine	Seite 255
3. Ovids Canace-Brief als parallele Tragödie zum <i>Aiolos</i> des Euripides	Seite 264
4. Inzest und Moral: (K)ein Thema in Canaces Brief	Seite 268
5. Zusammenfassung zur Interpretation von <i>Heroides</i> 11	Seite 271
C. Die Euripidesrezeption in Ovids <i>Heroides</i>	Seite 274
I. Ovids Euripidesrezeption in <i>Heroides</i> 12, 6, 4 und 11	Seite 274
II. Ovid und Euripides	Seite 284
Literaturverzeichnis	Seite 288
I. Texte antiker Autoren und Kommentare	Seite 288
II. Literatur	Seite 293

Einleitung: Die Euripidesrezeption Ovids

1. Medeae Medea forem! : Ovid und Euripides – ein erstes Beispiel (Ov. her. 6,151)

Einst – so ist etwa bei Apollonios Rhodios nachzulesen – landete Iason während seiner Fahrt nach Kolchis auf der Insel Lemnos.¹ Dort nahmen die Bewohnerinnen der Insel die Argonauten gastlich auf, versprachen sich die Frauen von Lemnos doch von den Griechen Schutz und den Aufbau eines neuen Volkes. Die Königin Hypsipyle bot Iason sogar die Herrschaft an. Dieser genoss die ihm entgegengebrachten Annehmlichkeiten und die Liebe der Königin, und erst die Mahnungen des Herakles führten zum Aufbruch der Argonauten. Während Hypsipyle Iason zum Abschied versicherte, dass sie auf ihn warten werde, gab Iason der Königin keinen Anlass, auf eine gemeinsame Zukunft hoffen zu dürfen. Vielmehr bestieg er als erster das Schiff, setzte seine Reise fort und kehrte nie mehr nach Lemnos zurück.

Hypsipyle erfuhr jedoch später durch verschiedene Gerüchte vom glücklichen Ausgang der Fahrt nach Kolchis und auch von der jungen Königstochter Medea, die Iason nun als seine Frau mit nach Griechenland geführt haben soll. So jedenfalls dachte Ovid die von Apollonios Rhodios erzählten Ereignisse weiter und entwickelte daraus eine entsprechende, fiktionale Situation als Rahmen für den sechsten Brief der *Heroides*, den er Hypsipyle an Iason schreiben ließ. Dabei war es dem römischen Dichter aufgrund der Gattungskonventionen des elegischen Briefes nicht möglich, eine entsprechende epische Ausgestaltung dieses erzählerischen Hintergrundes seines Briefgedichtes zu leisten. Ovid führt vielmehr gleich zu Beginn des Briefes die Autorin und den Adressaten ein und lässt Hypsipyle einige Verweise auf zentrale Ereignisse in Kolchis und Iasons Rückkehr nach Griechenland geben.² Auf diese Weise fordert er den Rezipienten auf, sich die ihm aus anderen literarischen Werken bekannten Grundzüge des Mythos in Erinnerung zu rufen. Um Ovids Gedicht verstehen zu können, muss der Rezipient dieser Forderung des Dichters nachkommen und auch den neuen Text in dem alten, bekannten Kontext des Argonautenmythos lesen und deuten.³

So versteht der Leser, dass Ovids Hypsipyle aufgrund der ihr zugetragenen Berichte im sechsten Brief der *Heroides* klagt, dass Iason nach Griechenland zurückgekehrt sei und mit

¹ Dieser Teil des Argonautenmythos ist heute vor allem durch das Werk des hellenistischen Epikers bekannt. Vgl. Apoll. Rhod. 1,609-909.

² Ov. her. 6,1-20.

³ Der moderne wie auch der antike Rezipient ist also auf ein entsprechendes Vorwissen angewiesen, das von Ovid vorausgesetzt wird. Der römische Dichter greift die bekannte Situation auf und gestaltet auf der Grundlage der entsprechenden Kenntnisse seiner Leser den neuen Text. Der Rezipient wird auf diese Weise zunächst auf die wohl bekannteste Version dieses Mythos verwiesen, auf die *Argonautika* des Apollonios Rhodios. Im Zusammenhang mit den hier nur als einleitend gedachten Bemerkungen soll an dieser Stelle auf eine Problematisierung der Frage, in welcher Weise Ovid und seine Rezipienten vielleicht auch andere Versionen des Mythos berücksichtigt haben, – noch – verzichtet werden.

Medea zusammenlebe, ohne die aus ihrer Sicht mit ihr geschlossene Ehe zu achten. Dabei wird Iasons Untreue, von der Hypsipyle eigentlich nur aus Erzählungen anderer gehört hat, für die liebende Frau während des Schreibens, gleichsam in einem Prozess der Autosuggestion, allmählich zur festen Gewissheit. Und so wächst in Folge der dadurch hervorgerufenen tiefen Enttäuschung innerhalb des Briefes zunehmend der Hass auf die Konkurrentin, so dass sich Hypsipyle ausmalt, wie sie an Medea Rache genommen und die Konkurrentin ermordet hätte, wenn der Wind diese zusammen mit Iason nach Lemnos getragen hätte. Dann würde sie für Medea zur Medea werden: *Medeae Medea forem!*⁴

Mit diesen drei entscheidenden Worten findet Ovids Hypsipyle in ihrem Brief den Übergang von den Klagen über den treulosen Iason und vor allem über Medea zu den abschließenden Verwünschungen, die die enttäuschte Frau gegen die Konkurrentin richtet. In der permanenten Auseinandersetzung mit dieser Konkurrentin ist der sechste Brief der *Heroides* bis zu diesem Punkt nicht nur ein Gedicht von und über Hypsipyle, sondern der Text ist und wird zunehmend auch ein Brief über Medea. Dabei ist die Figur der Medea den Rezipienten des ovidischen Gedichtes einerseits aus dem eigentlichen Argonautenmythos bekannt als junges Mädchen, das sich in Iason verliebte und mit ihren Zauberkräften dem Fremden half, die ohne Hilfe für ihn verhängnisvollen Aufgaben erfüllen zu können. Andererseits kennen Ovids Leser Medea als Frau, die ihrerseits von Iason in Korinth verlassen wurde und dort auf schreckliche Weise Rache an ihrem treulosen Ehemann übte, wie es von Euripides in seiner Tragödie *Medea* dargestellt worden ist.⁵

Während Ovid den Beginn des Briefes ganz im Kontext des Argonautenmythos gestaltet hatte, durchbricht der römische Dichter mit den drei Worten *Medeae Medea forem!* für seine Leser und zusammen mit ihnen diese Fiktion bzw. diesen fiktionalen Rahmen des Briefes. Denn eine Medea, wie Hypsipyle an dieser Stelle des Briefes gerne sein möchte, eine Medea, die in dieser Form Rache nimmt, wie es sich Hypsipyle vorstellt, ist eben nicht mehr die aus dem Epos des Apollonios Rhodios bekannte Figur, sondern es ist viel mehr jene von der Liebe enttäuschte und vom Hass überwältigte Frau der Tragödie des Euripides.

Dabei kann die Hypsipyle Ovids, die den sechsten Brief der *Heroides* verfasst, einen derartigen Zusammenhang mit den Ereignissen in Korinth unmöglich selbst intendieren. Denn aufgrund der von dem römischen Dichter gestalteten Situation, in die dieser Brief eingefügt ist, glaubt Hypsipyle allenfalls zu wissen, dass Medea eine Zauberin ist und bei der Flucht aus Kolchis ihren Bruder ermordet haben soll.⁶ Daher traut sie Medea zwar jedes Verbrechen zu,

⁴ Hypsipyles Klagen über Iason und Erinnerung an die Versprechen des Ehegatten: Ov. her. 6,23-46; Gedanken über Rache und Mord: 139-151; Verfluchung: 151-162. Das prägnante *Medeae Medea forem!*: Ov. her. 6,151.

⁵ Zur Bedeutung vor allem des Euripides und der euripideischen Tragödie für den Medeamythos, insbesondere für die Ereignisse in Korinth sowie zur Bedeutung weiterer Darstellungen des Mythos etwa durch Ennius ausführlich die Interpretation in Kapitel B.I.

⁶ Das ist das Bild, das Hypsipyle in ihrem Brief von Medea hat. Vgl. etwa Ov. her. 6,19; 83-94; 129f.

von den Ereignissen in Korinth hat sie jedoch keine Kenntnis.⁷ Innerhalb der Fiktion des Briefes entsteht Hypsipyles Wunsch *Medeae Medea forem!* daher letztlich allein aus dem konkreten Wissen um den Brudermord und aus dem allgemeinen Bild von Medea als gefährlicher Zauberin. Auf diese Weise lässt sich die Bedeutung der Worte zwar auch innerhalb der Brieffiktion erklären, ihr tieferer Sinn liegt jedoch ganz offensichtlich in dem Bezug auf die tragische, euripideische Figur und damit außerhalb des eigentlichen Textes.

Ovids Hypsipyle hat mit ihren Worten gleichsam unbewusst das Tor zu einer weiteren Sinndimension des Textes geöffnet. Dabei ist es nicht die Briefautorin Hypsipyle, sondern vielmehr der Dichter selbst, der mit der Erwähnung des Namens der Medea und dem tiefen Wunsch nach Rache an dieser Stelle des Briefes den Kontext so gestaltet, dass für den Leser die ursprüngliche Fiktion des Briefes durchbrochen und der Bezug auf ein anderes bekanntes literarisches Werk, nämlich die *Medea* des Euripides, hergestellt wird. Vor dem inneren Auge des Rezipienten lässt Ovid die Figur der euripideischen Medea auftreten. Auf diese Weise fügt der Dichter seinem Text eine intertextuelle Dimension hinzu, die vom Leser erkannt und verstanden werden muss, um das Sinnpotential dieser Textstelle in vollem Umfang und mit allen Konsequenzen zu erfassen. Wenn dabei Hypsipyle selbst die eigenen Worte in eben dieser vollen Bedeutung nicht versteht, so ist darin eine bewusste Gestaltung und entsprechende Ausnutzung der fiktiven Situation durch Ovid zu sehen. Dabei scheint einerseits die Ironie, die in dem unvollkommenen Verständnis Hypsipyles für die eigenen Äußerungen liegt, für Ovid typisch zu sein. Andererseits gelingt es dem römischen Dichter auf diese Weise, die Worte der Hypsipyle in ihrem Brief als gleichsam prophetische Aussage zu nutzen, deren Erfüllung dann der euripideischen Tragödie vorbehalten ist.

So wird an dieser Stelle der Bezug auf die Tragödie des Euripides bzw. auf eine prominente von Euripides geprägte Figur des Mythos von Ovid zur Gestaltung des eigenen Textes und zu dessen Sinnerweiterung in einer Form benutzt, die vom Leser entsprechende Mitarbeit erfordert, bei der sich der Rezipient nicht nur unbewusst den von Ovid assoziativ evozierten Bildern überlässt, sondern seinerseits aktiv den vom Dichter subtil gelegten Spuren folgt, dessen Technik der assoziativen Sinnerweiterung des Textes nachvollzieht und sich auf diese Weise den vollen Sinngehalt einer Textstelle erschließt.

Hypsipyles *Medeae Medea forem!* kann exemplarisch zeigen, auf welche Weise Ovid eine Tragödie des Euripides oder präziser bestimmte Teilaspekte einer Figur des Mythos, die für die Rezipienten maßgeblich durch ihre Darstellung in einer Tragödie des Euripides geprägt ist, benutzt, um seinem Text eine zusätzliche intertextuelle Sinndimension einzuschreiben.

⁷ Hätte Hypsipyle von den Ereignissen in Korinth Kenntnis gehabt, so hätte sie in dem Brief zweifelsohne darauf auch direkt Bezug genommen. Vor allem aber wird die folgende Interpretation der abschließenden Flüche (Ov. her. 6,151-162) zeigen, dass die Situation der Abfassung des Briefes von Ovid chronologisch vor dem tragischen Ausgang der Beziehung zwischen Iason und Medea angelegt worden ist. Vgl. auch Kapitel B.III.

Gleichwohl wirft schon die hier vorgelegte Interpretation eines kurzen und eigentlich relativ eindeutigen Beispiels manche Fragen auf. So ist es zunächst durchaus berechtigt, prinzipiell in Frage zu stellen, ob Ovid die hier vorgestellte Deutung des Textes überhaupt bewusst intendiert oder vielleicht selbst nur unbewusst und zufällig hergestellt hat. Weiter wäre nachzuweisen, dass schon der antike, also zeitgenössische Leser Ovids seinerseits eben diese Interpretation des Textes leistete und nicht in der Vorstellungswelt der Hypsipyle verharrete. Es ist in diesem Zusammenhang dann auch zu untersuchen, ob und gegebenenfalls wie Ovid seinen Rezipienten Hinweise gab, um die von ihm intendierte Deutung des Textes vorzunehmen und auf diese Weise den Text in seinem vollen und komplexen Sinngehalt zu verstehen. Dazu stellt sich allgemein und im speziellen Einzelfall die Frage, in welchem Umfang Ovids Leser eine Tragödie des Euripides kennen mussten, um die durch den römischen Dichter hergestellten Bezüge nachvollziehen zu können.⁸ Mit diesen Überlegungen eng verbunden ist schließlich die Frage, ob Ovid und seine Rezipienten die Deutung der vorliegenden Textpassage durch einen entsprechenden Bezug gerade auf die *Medea* des Euripides vorgenommen haben, da doch auch etwa die Tragödien des Ennius zur Zeit Ovids durchaus in hohem Ansehen standen und dem Dichter ebenso wie den Lesern als Bezugspunkt für das intertextuelle, literarische Spiel gedient haben könnten.

Einige dieser grundlegenden Fragen lassen sich durch eine Fortsetzung der Interpretation des *Medeae Medea forem!* aus dem sechsten Brief der *Heroides* zumindest für den konkreten Fall unmittelbar beantworten. So kann zunächst eine Betrachtung des größeren Kontextes des untersuchten Zitates zeigen, dass Ovid weitere Parallelen zu Handlungselementen, die aus der euripideischen Tragödie bekannt sind, in seinen Text integriert hat. Denn schon an einer früheren Stelle des Briefes überlegt Hypsipyle, ob sie die beiden Kinder, die sie von Iason empfangen und nach seiner Abfahrt geboren hat, zu ihm schicken soll, um auf diese Weise den treulosen Gatten an seine Versprechen zu erinnern. Doch nimmt sie von dieser Idee schnell Abstand, traut sie es doch Medea zu, dass diese zwei Kinder ohne Skrupel ermorden könnte. Das Motiv, die Kinder als Boten zu verwenden, ist dabei ebenso aus der *Medea* des Euripides bekannt wie das Motiv des Mordes an eben diesen Kindern.⁹ Zudem verflucht Hypsipyle unmittelbar nach ihrem Wunsch *Medeae Medea forem!* ihre Konkurrentin: So soll Medea als Mutter zweier Kinder verlassen werden, sie soll verbannt werden, sich gegenüber ihrem Mann und den eigenen Kindern grausam erweisen und schließlich ohne Zufluchtsort auf der Erde durch die Lüfte irren. Indem Ovids Hypsipyle auch auf diese Weise mit ihrem Fluch exakt das einfordert, was sich für Medea in der von Euripides gestalteten Tragödie erfüllen wird, verknüpft der römische Dichter ein weiteres Mal das Geschehen seines Briefs

⁸ Vergleichend sei hier etwa an „Sein oder nicht sein, das ist hier die Frage!“ gedacht. Auch dieses Zitat werden viele Leser auf Shakespeares *Hamlet* zurückführen können, auch wenn sie das Stück selbst nie rezipiert haben.

⁹ Ov. her. 6,125-130. Die Parallelen zu Euripides sind deutlich, wenngleich es schließlich Medeas eigene Kinder sein werden, die eben dieses Schicksal erleben. Dazu ausführlich die Interpretation zu Ov. her. 6 in Kapitel B.III.

überaus eng mit Ereignissen und Motiven, die aus der euripideischen *Medea* bekannt sind.¹⁰ Diese Häufung eindeutiger Bezüge zur Handlung der Tragödie im Kontext des untersuchten Zitats erlaubt es daher, auch die hier vorgelegte Interpretation des von Hypsipyle formulierten *Medeae Medea forem!* anzuerkennen.¹¹ Es ist somit zu folgern, dass Ovid mit diesen drei Worten ganz bewusst das Medea-Bild im Text des Briefes um eine zusätzliche und für den weiteren Verlauf seiner Version des Mythos entscheidende Dimension erweitern wollte und die kommenden Ereignisse auf diese Weise gleichsam vorbereitet und initiiert. Es wird zudem deutlich, dass der Dichter in diesem Fall durch die Häufung der Bezüge auf die Tragödie seinen Lesern eindeutige Hilfen zur Interpretation des Textes gegeben hat. Daher ist auch anzunehmen, dass Ovid davon überzeugt sein durfte, dass seine Leser den von ihm zusätzlich geschaffenen Sinn des Textes erkennen und nachvollziehen konnten.

Eine solche Interpretation des *Medeae Medea forem!* könnte ein Rezipient nun aber wohl weitgehend auch ohne genaue Kenntnis der euripideischen Tragödie leisten. Es würde in diesem Fall durchaus genügen, mit den Grundzügen des Mythos an sich vertraut zu sein.¹² Wenn man allerdings gewillt ist, bei den gebildeten zeitgenössischen Lesern Ovids eine genauere Kenntnis der tragischen Handlung anzunehmen,¹³ so mag manch ein Rezipient vielleicht weniger das Bild der euripideischen Medea vor Augen gehabt haben, als vielmehr die entsprechende Figur aus der gleichnamigen Tragödie des Ennius oder sogar aus dem heute verlorenen Drama Ovids.¹⁴ Dass der antike Leser bei seiner Interpretation des sechsten Briefes der *Heroides* tatsächlich nicht diese Texte, sondern ausschließlich oder doch zumindest vorrangig die *Medea* des Euripides als Bezugspunkt für die Rekonstruktion des von Ovid zusätzlich geschaffenen Textsinns benutzt haben sollte, kann daher aufgrund der historischen Distanz und der unzulänglichen Überlieferungslage der antiken Literatur nur schwer nachgewiesen werden. Eindeutig festzustellen ist jedoch, dass Ovid an dieser Stelle

¹⁰ Ov. her. 6,151-162. Auch zu dieser Parallele die Gesamtinterpretation zu Ov. her. 6 in Kapitel B.III.

¹¹ Dass Ovid darüberhinaus die Gesamtsituation der Hypsipyle offenbar bewusst als Parallele zu Medea gestaltet hat, ist im Rahmen der ausführlichen Interpretation zu her. 6 in Kapitel B.III zu zeigen.

¹² Für antike Leser wäre hier etwa an Kenntnisse zu denken, die sie z.B. im Schulunterricht, auf der Grundlage von Sammlungen mythologischer Geschichten oder auch durch die Lektüre der Hypotheseis der Tragödien erwerben konnten. Vgl. ausführlich Kapitel A.II.

¹³ Dazu jetzt etwa Karanasiou, A.G.: Die Rezeption der lyrischen Partien der attischen Tragödien in der griechischen Literatur. Von der ausgehenden klassischen Periode bis zur Spätantike, Wiesbaden 2002, hier S.75, der allgemein für antike Autoren nachgewiesen hat, dass aufgrund der Genauigkeit der Zitation aus älteren Werken eine intensive Originallektüre vorausgesetzt werden darf. Im Rahmen dieser Arbeit wird dieser Ansatz allgemein im Hinblick auf die Kenntnisse von den Tragödien des Euripides in augusteischer Zeit und konkret mit Bezug auf die vergleichend zu untersuchenden Textstellen in den Kapiteln A.II bzw. den in Teil B enthaltenen Einzelinterpretationen ausgeführt. Auf diese Weise wird nachzuweisen sein, dass die Rezipienten Ovids tatsächlich die literarischen Texte kannten und ihr Wissen nicht nur Handbüchern verdankten.

¹⁴ Während dem heutigen Leser aufgrund der Überlieferung der antiken Literatur kaum eine andere Möglichkeit als die *Medea* des Euripides bleibt, galt dies für Ovids Zeitgenossen nicht. Denn Ennius und eben wahrscheinlich auch Ovid hatten jeweils Werke mit dem Titel *Medea* verfasst, die vielleicht in gleicher Weise antiken Lesern als Bezugspunkt zur Deutung des *Medeae Medea forem!* gedient haben mögen. Vgl. zu den römischen Tragödien als mögliche Bezugstexte für Ovid und seine Leser allgemein vor allem Kapitel A.II.4 und 5 sowie zu bestimmten Tragödien dann die Einzelinterpretationen der entsprechenden ovidischen Texte. Zu der hier zunächst relevanten *Medea* des Ennius und zu den Fragmenten und Hinweisen auf eine gleichnamige Tragödie Ovids (sowie zu den Zweifeln an deren Echtheit) Kapitel B.I.

von seinen Rezipienten eindeutig den Bezug auf den durch Euripides geprägten Mythos fordert.¹⁵ Denn ohne diesen Bezug auf die zunächst aus Euripides, dann aber auch aus entsprechenden Folgeversionen bekannte Rolle der Medea als Rächerin und Kindsmörderin kann das *Medeae Medea forem!* in seiner vollen Bedeutung nicht verstanden werden.

Auch wenn auf diese Frage somit zunächst keine abschließende Antwort gegeben werden kann, ist doch anhand der Fortsetzung der hier als ein erstes Beispiel für die Euripidesrezeption Ovids vorgelegten Interpretation von Hypsipyles *Medeae Medea forem!* deutlich geworden,¹⁶ dass Ovid durch einen Bezug auf eine Tragödie des griechischen Dichters bzw. auf ganz bestimmte Elemente einer durch Euripides nachhaltig geprägten Figur des Mythos seinem eigenen Text eine zusätzliche und in diesem Fall für die Deutung der Situation und des Textes ganz entscheidende Sinndimension bewusst eingeschrieben hat und von seinen Rezipienten auch eine entsprechende Interpretation seines Textes erwartet haben dürfte. Anhand der bei dieser ersten Interpretation gewonnenen Erkenntnisse und ebenso anhand der dabei offen gebliebenen Fragen lassen sich nun jene Problemfelder beschreiben, die die vorliegende Untersuchung der Euripidesrezeption Ovids bestimmen und strukturieren werden.

2. Anliegen und Ziele dieser Untersuchung

Ziel einer Interpretation von Texten ist stets die Erklärung, welchen Sinn, welche Aussage ein Rezipient in dem von ihm rezipierten Text oder Textausschnitt erkennen kann und soll. Neben den eigentlichen Inhalten des Textes als gleichsam erster Sinnenebene ist dabei vor allem zu beschreiben, in welcher Weise der Text gestaltet worden ist, da gerade auch die formale Gestaltung eines Textes als wichtiger Teil des sinnstiftenden Potentials für eine entsprechend sinnvolle Deutung des Textes berücksichtigt werden muss. Dabei kann diese im weitesten Sinn formale Konstituierung eines wichtigen Teils des Textsinns etwa – wie im Fall des einleitend betrachteten *Medeae Medea forem!* – in einem konkreten, mehr oder weniger deutlichen Bezug auf einen anderen Text bestehen, der vom Rezipienten mindestens implizit vergleichend herangezogen werden muss, um durch eine solche intertextuelle Interpretation zu einem weiteren und in diesem Sinn vollständigeren Verständnis des Textes zu gelangen.

¹⁵ Hier sei zunächst sehr vorsichtig formuliert, um eben nicht von einem Bezug auf die *Medea* des Euripides zu sprechen, ohne dies bislang tatsächlich bewiesen zu haben.

¹⁶ Wenigstens mit relativer Sicherheit sind die Ergebnisse der vorgelegten Interpretation anzuerkennen, da eine absolute Sicherheit im naturwissenschaftlichen Sinn in der Philologie ohnehin nie zu gewinnen ist. Aber schon Aristoteles erkennt bekanntlich an, dass jede Wissenschaft mit dem ihr eigenen Grad der Exaktheit arbeitet: Λέγοιτο δ' ἂν ἰκανῶς, εἰ κατὰ τὴν ὑποκειμένην ὕλην διασαφηθείη· τὸ γὰρ ἀκριβές οὐχ ὁμοίως ἐν ἅπασιν τοῖς λόγοις ἐπιζητητέον, ὥσπερ οὐδ' ἐν τοῖς δημιουργουμένοις. (Aristot. eth. Nic. 1.3 1094b11-14) und vgl. auch weiter 1094b23-28.

Die Frage, wie der Sinn eines Textes allgemein konstituiert wird und in welcher Weise dabei Beziehungen zwischen Texten eine Rolle spielen, ist in der Literaturwissenschaft mit sehr unterschiedlichen Ansätzen untersucht worden, in deren Folge verschiedene Konzepte entwickelt wurden. Dabei ist allen Ansätzen gemeinsam, dass das Funktionieren eines Textes innerhalb eines im weitesten Sinn als kommunikativ verstandenen literarischen Prozesses zwischen Autor, Text und Rezipient beschrieben wird. In der theoretischen Diskussion und Betrachtung dieses Prozesses sind dann etwa mit der Hermeneutik, der Intertextualitätstheorie in ihrer ursprünglichen Form oder auch der Rezeptionsästhetik Ansätze entwickelt worden, die den entscheidenden Anteil bei der Sinnkonstituierung eines Textes jeweils einer anderen der drei am literarischen Kommunikationsprozess beteiligten Institutionen zuweisen. Für die hier vorzulegende Untersuchung der Euripidesrezeption Ovids ist wie für jede Interpretation daher zunächst zu beschreiben, welches Verständnis des literarischen Kommunikationsprozesses den Interpretationen der ovidischen Texte zugrunde zu legen ist.¹⁷

Dabei sind jedoch mit der Verwendung moderner Ansätze zur Interpretation antiker Texte prinzipiell zwei Probleme verbunden, die eine leichtfertige Übernahme vorgegebener Konzepte verbieten. So ist zunächst zu fragen, in welchem Umfang überhaupt moderne Kategorien bei der hier angestrebten Untersuchung der Euripidesrezeption Ovids Anwendung finden können. Denn erst wenn auf diese Frage eine positive Antwort gefunden wurde, wird es möglich sein, die existenten literaturtheoretischen Konzepte bezüglich ihrer Anwendbarkeit für die konkreten Anforderungen zur Beschreibung der intertextuellen Beziehung zwischen den Texten Ovids und den Tragödien des Euripides zu prüfen und ein interpretationstheoretisches Fundament für diese Arbeit zu entwickeln.¹⁸

Wenn für die angestrebte Untersuchung der Euripidesrezeption Ovids auf diese Weise theoretische Konstanten der Interpretation gefunden worden sind, mit deren Hilfe allgemein das intertextuelle Potential der Werke Ovids ebenso wie die konkrete Funktion intertextueller Verweisungen auf entsprechende Elemente der euripideischen Tragödien beschrieben werden kann, sind vor dem Hintergrund der dadurch gewonnenen Erkenntnisse in einem zweiten Schritt die historischen Rahmenbedingungen der Produktion und der Rezeption der ovidischen Werke zu beschreiben. Dabei darf zunächst vorausgesetzt werden, dass die römische Literatur überhaupt erst in der Auseinandersetzung mit den Vorbildern aus der griechischen Welt entstanden ist und in diesem Sinn schon per se eine im weitesten Sinn intertextuelle Literatur ist. Darüberhinaus scheint dann jedoch gerade eine konkrete

¹⁷ Vgl. Kapitel A.I.1.

¹⁸ Dabei wird es schon aufgrund der prinzipiellen Offenheit moderner literaturwissenschaftlicher Konzepte nicht möglich sein, einer bereits für eine andere Fragestellung entwickelten Theorie der Interpretation im Sinne einer einfachen Anwendung zu folgen. Es ist vielmehr nötig, verschiedene theoretische und in der Praxis der klassischen Philologie angewendete Konzepte zu betrachten, um daran anknüpfend eine für den vorliegenden Fall geeignete Theorie der Interpretation zu entwickeln. Diese theoretische Fundierung der Arbeit wird vor allem in Kapitel A.I.2 und 3 geleistet.

Darstellung der ursprünglichen, historischen Kommunikationssituation zwischen Ovid als Autor und seinen zeitgenössischen Rezipienten als Grundlage für das Verständnis des Arbeitens Ovids unerlässlich. Denn der zu untersuchende Prozess der intertextuellen Produktion und Rezeption, d.h. des Gestaltens und des Verstehens eines Textes unter Rückgriff auf bewusst gestaltete Parallelen zu einem älteren bekannten Text kann stets nur anhand einer möglichst genauen Beschreibung der konkreten Bedingungen erfolgen, unter denen sich eben jene Produktion und Rezeption des Textes vollzieht.

Daher ist auch für die Untersuchung der Euripidesrezeption Ovids zunächst prinzipiell zu fragen, in welcher Weise die Tragödien des Euripides Ovid als Dichter und seinen Rezipienten überhaupt bekannt waren. Darüberhinaus ist weiter zu betrachten, in welcher Weise Ovid und seine Rezipienten mit den Prinzipien der Interpretation von Texten unter der Berücksichtigung der Herstellung von Bezügen zu älteren Texten vertraut waren und eine entsprechende Konnotation des Textsinns in einem neuen Gedicht aufgrund ihrer Vorerfahrungen mit vergleichbaren Texten vielleicht sogar erwarteten. In diesem Zusammenhang wird dann auch die bislang nur unzureichend beantwortete Frage nach weiteren Bezugstexten theoretisch zu erörtern sein, die im konkreten Einzelfall ergänzend oder auch alternativ zu den Tragödien des Euripides die intertextuelle Produktion Ovids und die Rezeption seiner Texte bestimmt haben mögen.¹⁹

Eine Interpretation der ovidischen Texte, die in dieser Form historisch fundiert ist, versteht sich als eine in diesem Sinn „klassisch-philologische“ Erklärung des Textes, d.h. als eine im eigentlichen Sinn hermeneutische Interpretation, die das Funktionieren des Textes in einem von Ovid als Autor initiierten Rezeptionsprozess mit den Lesern beschreiben will.

Für eine entsprechende Interpretation der Texte Ovids unter besonderer Berücksichtigung der Euripidesrezeption als Teil des sinnstiftenden Potentials einer zu untersuchenden Textpassage muss dann notwendigerweise der erste Schritt darin bestehen, entsprechende Stellen in den Werken Ovids zu identifizieren, an denen der römische Dichter einen intertextuellen Bezug zu Tragödien des Euripides hergestellt hat.

Solche Textstellen sind im Werk Ovids durchaus zahlreich zu finden und bereits durch entsprechende Verweise in den Kommentaren und in der Literatur zu den Gedichten Ovids nachgewiesen. Dabei ist prinzipiell zwischen zwei verschiedenen Formen von Bezügen mit jeweils sehr unterschiedlicher Bedeutung für die Untersuchung der Euripidesrezeption Ovids

¹⁹ Zu den historischen Bedingungen der intertextuellen Textproduktion Ovids sowie zur intertextuellen Rezeption der zeitgenössischen Leser Ovids vgl. ausführlich Kapitel A.II. Im Einzelfall müssen entsprechende, zunächst allgemein formulierte Erkenntnisse über die Bedeutung der euripideischen Tragödien in der Zeit des frühen Prinzipats dann im Hinblick auf das jeweils zu untersuchende Drama im Rahmen der Einzelinterpretationen konkretisiert werden. Immer wieder kann es dabei nötig sein, aufgrund einer allzu oft mangelhaften Überlieferungslage aus allgemeinen Überlegungen und Erkenntnissen, die anhand von beispielhaften Untersuchungen vorab gewonnen werden können, auch im zu untersuchenden Einzelfall zu in dieser Form fundierten und gesicherten Ergebnissen zu gelangen. Gerade dazu dient die allgemeine Erörterung dieses Problemfeldes in Kapitel A.II.

zu differenzieren. So findet sich in den Werken Ovids häufig der Gebrauch verschiedener, aus den Tragödien des Euripides bekannter Figuren und Motive in der Form eines in der Regel recht kurzen mythologischen Beispiels zur Exemplifizierung eines entsprechenden Sachverhaltes.²⁰ Solche Textstellen, an denen Ovid in nur sehr allgemeiner Weise auf bekannte Figuren oder Elemente eines Mythos exemplarisch Bezug nimmt, sind allerdings für eine Beschreibung der intertextuellen Euripidesrezeption des römischen Dichters, wie sie im Rahmen dieser Arbeit angestrebt wird, von eher geringem Wert, da bei solchen Beispielen eine Auseinandersetzung mit den Werken des Euripides, die über eine weitgehend offensichtliche und einfache Parallelisierung einzelner Motive hinausgeht, nicht stattfindet.²¹

Eine im eigentlichen Sinn intertextuelle Rezeption der euripideischen Dramen leistet Ovid hingegen in den *Heroides* und in den *Metamorphosen*. In diesen mythologischen Gedichten hat der römische Dichter die Möglichkeit genutzt, Bezüge zu den Werken des Euripides zu gestalten, um mit solchen Verweisungen auf einen anderen Text den eigenen Text zu annotieren und auf diese Weise vom Rezipienten eine intertextuelle Interpretation des Gedichtes für ein vollständiges Verständnis des Textes einzufordern. Von eigentlicher Bedeutung für die hier angestrebte Untersuchung der Euripidesrezeption Ovids werden daher solche Gedichte bzw. Teile von Gedichten des römischen Dichters sein, die inhaltlich oder strukturell Bezüge zu Tragödien oder bestimmten Einzelpassagen aus den Dramen des Euripides nahe legen.²²

Hierbei ist vor allem die Euripidesrezeption Ovids in den *Heroides* zu untersuchen. Denn in diesen Texten greift der römische Dichter erstmals nicht nur exemplarisch, sondern unmittelbar und in größerem Umfang Handlungen, Figuren und Motive auf,²³ die seinen Rezipienten vorrangig aus den Tragödien des griechischen Dichters bekannt gewesen sein dürften, so dass bei der neuerlichen Gestaltung des Mythos durch Ovid eine

²⁰ Vgl. dazu Schubert, W.: Die Mythologie in den nichtmythologischen Gedichten Ovids, Frankfurt u.a. 1992.

²¹ Gerade in der älteren kommentierenden Literatur zu den Werken Ovids sind vor allem solche Bezugnahmen auf die Tragödien des Euripides in der Form mythologischer *Exempla* verzeichnet. Dabei beschränkten sich die Kommentare allzu oft auf eine weitgehend unreflektierte Beschreibung von parallelen Motiven. Wenngleich an diese Vorarbeiten angeknüpft werden kann, ist doch zu beachten, dass gerade an vielen der aufgeführten Stellen Ovids Rezipienten wahrscheinlich nur auf ihr Grundwissen über den Mythos angewiesen waren, ohne dabei in einem komplexeren Verfahren gefordert zu sein, sich spezifische Teile einer bestimmten Tragödie des Euripides in Gedächtnis zu rufen, um auf diese Weise den lateinischen Text in einem weiteren Sinn verstehen zu können. Daher besteht in solchen Fällen durchaus die Gefahr, auch dort noch Verweise auf euripideische Tragödien zu sehen, wo von Ovid letztlich nur motivische Parallelen zu einem aus verschiedenen Quellen bekannten Mythos in seinen Text integriert worden sind.

²² Es werden also einerseits vor allem solche Passagen zu untersuchen sein, in denen Ovid einen Mythos behandelt, der gleichfalls von Euripides zu einer Tragödie ausgearbeitet worden ist, andererseits ist zu achten auf mögliche Übernahme von charakteristischen, aus einem Drama des Euripides bekannten Elementen in einen möglicherweise völlig anderen mythologischen oder sogar nicht-mythologischen Kontext innerhalb eines von Ovid neu gestalteten Gedichtes. Ein erstes Beispiel hierfür können die bereits erläuterten Elemente der euripideischen *Medea* im Kontext der Geschichte von Hypsipyle sein.

²³ Möglicherweise hat Ovid seine eigentlich intertextuelle Auseinandersetzung mit den Werken des Euripides bereits bei der Arbeit an der Tragödie *Medea* begonnen. Da die Tragödie jedoch nicht überliefert ist und zudem die Chronologie der frühen Werke Ovids nicht sicher rekonstruiert werden kann, sind die *Heroides* hier als erste Beispiele für Ovids intertextuelle Euripidesrezeption zu betrachten.

Auseinandersetzung mit den entsprechenden Vorgaben des Euripides für den römischen Dichter ebenso lohnend wie unumgänglich war, da er einerseits ein Vorwissen seiner Leser für intertextuelle Bezüge voraussetzen konnte, andererseits aber auch auf die entsprechenden, durch die Tragödien jeweils hervorgerufenen Erwartungen der gebildeten Rezipienten reagieren musste. Daher wird die Interpretation der Briefe von Medea, Hypsipyle, Phaedra und Canace für die Beschreibung der Euripidesrezeption Ovids von zentraler Bedeutung sein, da gerade diese Frauen mit ihren vor allem von Euripides gestalteten Geschichten dem römischen Dichter vielfältigste Möglichkeiten für ein intertextuelles Gestalten seiner Texte bieten konnten.²⁴

Bei diesen für eine Einzelinterpretation ausgewählten Beispielen aus den *Heroides* ist nach einer Identifizierung der einzelnen konkreten Textstellen mit Bezügen zu den Tragödien des Euripides zu untersuchen, welche Art von Bezug Ovid in dem jeweils zu betrachtenden Einzelfall gestaltet hat. So hat der römische Dichter etwa in dem eingangs untersuchten Beispiel von Hypsipyles *Medeae Medea forem* allein durch die pointierte Erwähnung des Namens einer bestimmten euripideischen Figur innerhalb eines entsprechend gestalteten Kontextes einen Bezug zu den Inhalten bzw. zu einer zentralen inhaltlichen Grundstruktur eines bestimmten Mythos, in diesem Fall zu der Figur der Medea als Rächerin und Mörderin ihrer Kinder, hergestellt und damit seinem eigenen Text eine zusätzliche Sinndimension hinzugefügt. Neben solchen Bezügen auf charakteristische Figuren oder Szenen ist an anderen Stellen sicherlich auch mit einzelnen verbalen Entsprechungen in der Form einer zitatähnlichen Übersetzung²⁵ ebenso zu rechnen wie mit Übernahmen konkreter oder auch allgemein tragödienspezifischer Strukturen,²⁶ deren Herkunft zwar einerseits allgemein auf die Gattung der Tragödie an sich zurückgeführt werden kann, andererseits im Einzelfall aber doch einen nachweisbaren Anlass in einer konkreten euripideischen Tragödie haben mag.

Vollständigkeit in der Behandlung aller möglichen von Ovid zu den Werken des Euripides hergestellten Bezüge durch ausführliche einzelne Interpretationen kann dabei im Rahmen dieser Arbeit nicht angestrebt werden. Dies ist zum einen dadurch bedingt, dass die angesprochene Form des Bezugs als mythologisches Beispiel von nachrangiger Bedeutung ist und daher im weiteren Verlauf der Untersuchung keine Berücksichtigung finden wird. Zum anderen sind zahlreiche Werke des Euripides nur fragmentarisch überliefert, so dass sich

²⁴ Die entsprechenden Einzelinterpretationen finden sich in Teil B der vorliegenden Untersuchung. Dass dabei auch Hypsipyles Brief an Iason zu beachten ist, obwohl die hier relevanten Aspekte der Geschichte dieser Frau von Euripides gar nicht in einer Tragödie behandelt worden sind, hat bereits das einleitende Beispiel gezeigt.

²⁵ Während entsprechende Strategien zur Herstellung von Bezügen zwischen zwei Texten im Fall eines lateinischen Bezugstextes vor allem auf der Grundlage einer entsprechenden Wortwahl identifiziert und in ihrer konkreten Ausgestaltung beschrieben werden können, wird im Rahmen der Untersuchung der Euripidesrezeption Ovids nicht zuletzt auch auf die spezielle Problematik einzugehen sein, in welcher Weise Ovid die Übertragung von Elementen eines in griechischer Sprache abgefassten tragischen Werkes in seine eigenen, nicht-dramatischen Texte geleistet hat.

²⁶ Gedacht ist hier an spezielle Elemente der Tragödie wie etwa den Monolog.

schon aus diesem Grund manche von Ovid ausgearbeiteten Bezugnahmen entweder überhaupt nicht mehr erschließen lassen oder aber Interpretationen der zu vermutenden Bezüge eines ovidischen Texts auf solche aus Fragmenten rekonstruierten Dramen nur in Ausnahmefällen möglich sein werden.²⁷ Die anhand der Untersuchungen der Briefe Medeas, Hypsipyles, Phaedras und Canaces exemplarisch zu gewinnenden Erkenntnisse über die von Ovid bei der Arbeit an diesen Texten der *Heroides* entwickelten Verfahren der intertextuellen Produktion und Rezeption seiner Texte sollten allerdings durchaus geeignet sein, die Grundlagen des intertextuellen Dichtens dieses römischen Dichters abschließend auch allgemein beschreiben zu können.²⁸

Eine exemplarische Untersuchung der Euripidesrezeption Ovids in der hier skizzierten Form wird somit einerseits die von Ovid zwischen seinen Gedichten und den Tragödien des Euripides hergestellten sprachlich formalen Beziehungen darstellen und andererseits die von Ovid verfolgten inhaltlichen Intentionen beschreiben, die den römischen Dichter dazu veranlassen, in seinem Text einen Bezug auf einen Vers, eine Figur oder eine ganze Szene des Euripides herzustellen. Vor allem in diesem zweiten Ansatzpunkt ist die zentrale Aufgabe der Untersuchung der Euripidesrezeption Ovids zu sehen, wenn dadurch gezeigt werden kann, wie der römische Dichter sich bemüht, mit seiner mindestens teilweise variierenden Nachgestaltung oder auch pointierten Abänderung der aus euripideischen Tragödien bekannten Mythen seine Rezipienten zu neuen Einsichten in bekannte Erzählungen zu führen. Der somit ausschließlich literarische Ansatz der vorliegenden Arbeit²⁹ verfolgt das Ziel, die Euripidesrezeption Ovids in den *Heroides* zu beschreiben, und ist daher als historische und

²⁷ Dies gilt schon für die Interpretation von Ov. her. 4 in Kapitel B.IV, vor allem aber für den Versuch einer Interpretation zu her. 11 unter Berücksichtigung des weitgehend verlorenen euripideischen *Aiolos* in Kapitel B.V. Daher ist selbst bei einem derart eingegrenzten Untersuchungsgegenstand trotz aller Sorgfalt letztlich nicht auszuschließen, dass manche Euripidesrezeptionen Ovids nicht erkannt und beschrieben werden, sei es in den untersuchten Textpassagen selbst, sei es in anderen Briefen als den hier untersuchten.

²⁸ Der Ansatz, eine solche, eng begrenzte Fragestellung dann umfassend zu erörtern, scheint eine Beschränkung auf die Euripidesrezeption in den *Heroides* unausweichlich zu machen. So kann im Rahmen dieser Arbeit weder eine vergleichende Untersuchung der Vergilrezeption oder der Sophoklesrezeption Ovids in her. 7 bzw. 9 geführt werden, noch ist es möglich eine Untersuchung der Euripidesrezeption Ovids auf die *Metamorphosen* auszudehnen. Doch können die anhand der Interpretation von her. 12, 6, 4 und 11 exemplarisch gewonnenen Erkenntnisse eine wichtige Grundlagen bilden für weitere Untersuchung der intertextuellen Rezeption anderer Werke in den *Heroides* und eben für die Betrachtung der Rezeption der euripideischen Tragödien in den *Metamorphosen*.

²⁹ Politische Implikationen der *Heroides* (wenn etwa Jacobson, H.: *Ovid's Heroides*, Princeton 1974, S.7 meint in den *Heroides* eine Deheroisierung und Zurückweisung eines männlichen Blickpunktes als „denial of Augustan (and Vergilian ...) ideal“ erkennen zu können) und damit verbundene politische Frage etwa zum Verhältnis des Dichters Ovid zum Princeps Augustus werden bewusst nicht berücksichtigt. Vgl. dazu allgemein die wichtigen Beiträge von Lundström, S.: *Ovids Metamorphosen und die Politik des Kaisers*, Uppsala 1980 und vor allem Schmitzer, U.: *Zeitgeschichte in Ovids Metamorphosen. Mythologische Dichtung unter politischem Anspruch*, Stuttgart 1990 sowie zuletzt Urban, D.: *Die augusteische Herrschaftsprogrammatik in Ovids Metamorphosen*, Bern / Frankfurt 2005. Als Antwort auf Schmitzer sei hier vor allem noch auf die wichtige Rezension von Bretzigheimer, Gerlinde: *Ovid und Augustus: Gymnasium* 99, 1992, 165-168 verwiesen. Viel bedeutender als politische Implikationen in den *Heroides* und vor allem auch in den *Metamorphosen* scheint ohnehin deren Gestaltung als Gesamtkunstwerk zu sein, wie es zu den *Metamorphosen* vor allem in der zentralen Untersuchung von Schmidt, E.A.: *Ovids poetische Menschenwelt. Die Metamorphosen als Metapher und Symphonie*, Heidelberg 1991 herausgestellt worden ist.

ästhetische Interpretation dieser Texte des römischen Dichters zu verstehen. Eine solche Untersuchung intertextueller Bezüge anhand des Beispiels Ovid und Euripides kann damit einen Beitrag leisten zum intertextuellen Dichten Ovids und darüber hinaus allgemein zum intertextuellen Dichten in der Antike, mindestens in augusteischer Zeit.

3. Die Euripidesrezeption Ovids als Gegenstand der Forschung

Für eine Untersuchung der Euripidesrezeption Ovids in den *Heroides*, wie sie im vorangegangenen Kapitel dieser Einleitung skizziert und als Gegenstand dieser Arbeit in Aussicht gestellt wurde, existieren in der bisherigen Forschung zu Ovid viele, um nicht zu sagen zahllose Ansatzpunkte.³⁰ Denn in der klassischen Philologie hat in den letzten Jahren und Jahrzehnten eine überaus intensive Auseinandersetzung mit Ovid und seinen Werken stattgefunden, wovon jetzt vor allem die verschiedenen in den vergangenen zehn Jahren neu erschienen Monographien und Handbücher zu Ovid zeugen. Diese Überblicksdarstellungen zu Ovid von HOLZBERG, SCHMITZER und v. ALBRECHT, sowie BRILLS'S COMPANION TO OVID und THE CAMBRIDGE COMPANION TO OVID³¹ zeigen neben vielen anderen Aspekten Ovid stets auch als intertextuellen Dichter, der die Auseinandersetzung mit den in seiner Zeit bekannten und wohl auch den unbekannteren literarischen Werken suchte, um diese zur Gestaltung seiner eigenen Dichtung zu nutzen. Dabei dienen gerade die *Heroides* zumeist als zentrales Beispiel für Ovids Auseinandersetzung mit anderen literarischen Darstellungen des Mythos, wobei eine Vertiefung der damit verbundenen Fragestellungen im Allgemeinen oder sogar

³⁰ Im folgenden Bericht wird zunächst vorrangig die im Hinblick auf die vorgelegten Fragestellungen relevante Forschung zu Ovid betrachtet und vorgestellt. Erst in einem zweiten Teil des Forschungsüberblicks soll dieser Ansatz ausgeweitet werden auf die allgemeine Literatur etwa zur Intertextualitätstheorie und ihrer Bedeutung in der Klassischen Philologie. Da die allgemeine Literatur zu Euripides sich in der Regel vor allem mit jenen Problemen und Fragen beschäftigt, die sich unmittelbar aus den Werken des Euripides ergeben, und dabei die nachfolgende, hier vor allem zu beachtende römische Rezeption der Tragödien in der Regel nicht weiter berücksichtigt, können diese Arbeiten wenig für die Untersuchung der Euripidesrezeption Ovids beitragen. Dies gilt etwa auch für das jüngste Überblickswerk von Hose, M.: Euripides. Der Dichter der Leidenschaft, München 2008. Auf eine Betrachtung der Euripidesliteratur wird daher im Rahmen dieses allgemeinen Forschungsberichtes weitgehend verzichtet. Eine Auswertung der Erkenntnisse der somit eher speziellen Forschung zu der Frage, welche Bedeutung Euripides mit seinen Tragödien in augusteischer Zeit allgemein und dann für Ovid und seine potentiellen Rezipienten im Besonderen hatte, findet sich im Zusammenhang mit den Ausführungen in Kapitel A.II.

³¹ Holzberg, N.: Ovid. Dichter und Werk, München 1997; Schmitzer, U.: Ovid, Hildesheim 2001 und Albrecht, M.v.: Ovid. Eine Einführung, Stuttgart 2003. Boyd, Barbara W. (Hg.): Brill's Companion to Ovid, Leiden u.a. 2002 und Hardie, P. (Hrsg.): The Cambridge Companion to Ovid, Cambridge 2002. In den beiden letztgenannten Werken sind von besonderer Bedeutung die jeweiligen Kapitel zu den *Heroides*: Knox, P.E.: The *Heroides*: Elegiac Voices, in: Boyd, Barbara W. (Hg.): Brill's Companion to Ovid, Leiden u.a. 2002, S.117-139 bzw. Kennedy, D.F. Epistolarity: The *Heroides*, in: Hardie, P. (Hrsg.): The Cambridge Companion to Ovid, Cambridge 2002, S.217-232. Von geringerer Bedeutung ist in dieser Gruppe der Gesamtdarstellungen zu Ovid die gleichfalls neue Einführung von Harzer, F.: Ovid, Stuttgart u.a. 2002, die sich als Einführung vor allem an Studierende außerhalb der Klassischen Philologie wendet.

eine ausführliche Berücksichtigung der Euripidesrezeption Ovids im Rahmen dieser Überblicksdarstellungen nicht geleistet und auch nicht erwartet werden kann.³²

Hierzu ist man daher auf die spezielle Literatur zu Ovids *Heroides* angewiesen. Einen Überblick zur aktuellen Forschungslage, sowohl zur Ovid-Forschung im Allgemeinen wie auch zu den Arbeiten über die *Heroides*, bieten zunächst die drei Literaturberichte von SCHMITZER aus den Jahren 2002, 2003 und 2007 sowie der einleitende Beitrag von JANKA zu dem von ihm gemeinsam mit SCHMITZER und SENG 2005 herausgegebenen Sammelband „Ovid: Werk – Kultur – Wirkung“.³³ Wichtige grundlegende Gedanken speziell zur *Heroides*-Forschung hat zudem auch Christine WALDE in ihrem Aufsatz „Literatur als Experiment? Zur Erzähltechnik in Ovids *Heroides*“ entwickelt,³⁴ in dem sie zugleich den Stand der aktuellen Forschung im Jahr 2000 referiert und analysiert. In all diesen Literaturberichten wird deutlich, dass vor dem Hintergrund der heute in den Interpretationen allgemein angestrebten Tiefe sowie aufgrund der Fülle der erschienen Sekundärliteratur eine gleichsam allumfassende Auseinandersetzung mit den *Heroides* kaum mehr möglich scheint.³⁵ Vielmehr sind seit der umfangreichen Arbeit zu den *Heroides* von JACOBSON³⁶ die jüngeren Monographien und Aufsätze zumeist auf einzelne Gedichte der Sammlung bzw. sehr konkrete und daher eng begrenzte Fragestellungen konzentriert.

Dies gilt zunächst und verständlicher Weise für die verschiedenen Kommentare, die gerade in den letzten Jahren zu einzelnen Briefen der *Heroides* erschienen sind, so etwa die Studien von

³² Von den genannten Gesamtdarstellungen bieten nur die Ausführungen von Schmitzer (2001) einen unmittelbaren Zugang zu den im Rahmen dieser Arbeit relevanten Fragen zur Euripidesrezeption Ovids, da Schmitzer in seinem Kapitel zu den *Heroides* eine eingehendere Untersuchung von her. 6 und 12 vorgelegt hat. Vgl. dazu dann die Einzelinterpretationen in Teil B dieser Arbeit. Die verschiedenen Überblicksdarstellungen sind aber insgesamt durchaus hilfreich für alle allgemeinen Fragen zu Ovid, wengleich zu speziellen Themen wie etwa der Rhetorik bei Ovid o.ä. weitere Literatur hinzugezogen werden muss. Dazu im Einzelnen die Ausführungen in den verschiedenen Kapiteln in Teil A dieser Arbeit, dort auch die Hinweise auf die jeweils relevante Literatur.

³³ Janka, M.: Vivam, parsque mei multa superstes erit (Ov. am. 1,15,42). Wege der Ovidforschung in der aetas Nasonis seit 1968, in: ders. u.a. (Hrsg.): Ovid: Werk – Kultur – Wirkung, Darmstadt 2007, S.1-25. Schmitzer, U.: Neue Forschungen zu Ovid: Gymnasium 109, 2002, 143-166; ders.: Neue Forschungen zu Ovid – Teil II: Gymnasium 110, 2003, 147-181 und ders.: Neue Forschungen zu Ovid – Teil III: Gymnasium 114, 2007, 149-179. Sowohl Janka wie auch Schmitzer verzeichnen einleitend auch die älteren Forschungsberichte, auf die hier zu verweisen genügen mag. Schmitzer stellt zudem seine persönliche Ovid-Bibliographie auch online unter www.kirke.hu-berlin.de/ovid/start.html zur Verfügung, wobei die letzte verzeichnete Aktualisierung zur Zeit der Abfassung dieser Arbeit aus dem Jahr 2006 stammt.

³⁴ Walde, Christine: Literatur als Experiment? Zur Erzähltechnik in Ovids *Heroides*: A&A 46, 2000, 124-139, hier S.127f.

³⁵ Walde beschreibt S.127 die *Heroides* geradezu als „Modethema“. Insbesondere ist zu bemerken, dass zahlreiche kleinere Aufsätze zu einzelnen Stellen der verschiedenen Briefe in wenigstens z.T. eher entlegenen Zeitschriften veröffentlicht werden, die in ihrer Gesamtheit nur noch mit akribischer Genauigkeit zu finden sind. Hier ist insb. Schmitzer zu nennen, dem es aufgrund seiner langjährigen Auseinandersetzung mit dem Thema noch gelingt, den Überblick zu wahren und etwa auch zu einzelnen Aspekten wie zur Medea die erschienene Sekundärliteratur wohl wenigstens weitgehend zu berücksichtigen. So vgl. zu Medea zuletzt Schmitzer, U.: „Video meliora proboque, deteriora sequor“ Ovid und seine Medea, in: Kussl, R. (Hrsg.): Spurensuche, München 2003, S.21-47. Trotz aller Bemühung wird der vorliegende Literaturüberblick zu den *Heroides* vorrangig konzentriert bleiben auf die zentralen Fragestellungen zur Euripidesrezeption Ovids. Bei der Fülle der erschienen Literatur zum Thema ist es kaum möglich, einen Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben oder gar diesen zu erfüllen.

³⁶ Jacobson, H.: Ovid's *Heroides*, Princeton 1974.

PIAZZI zu *Heroides* 7 oder von REESON zu *Heroides* 11, 13 und 14 sowie vor allem die Kommentare zu dem im Rahmen dieser Arbeit relevanten Brief *Heroides* 12 von HEINZE und BESSONE.³⁷ Dabei besitzen diese Werke ihre primäre Aufgabe zwar in der Erläuterung einzelner Textstellen, doch wenden sich die Autoren in den einleitenden Kapiteln durchaus auch übergeordneten Problemstellungen zu. Dies gilt zunächst vor allem für eher spezifische Fragen zu dem jeweils kommentierten Einzelbrief, in Einzelfällen aber durchaus auch für Probleme, die die *Heroides* oder sogar das Werk Ovids insgesamt betreffen. So hat etwa HEINZE seinem eigentlichen Kommentar zum zwölften Brief der *Heroides* durchaus wichtige Ausführungen zum intertextuellen Dichten Ovids vorangestellt,³⁸ doch kann eine umfangreichere Auseinandersetzung mit den *Heroides* als Gesamtwerk bzw. mit übergeordneten Fragen von den Kommentaren nicht oder eben nur in solchen, hier beispielhaft angeführten Ansätzen geleistet werden.

Viele wichtige und interessante Aspekte der *Heroides* finden sich vor allem in diversen Einzeluntersuchungen behandelt, die einerseits von grundsätzlicher Bedeutung sind, um ein allgemeines Verständnis dieses ovidischen Werkes zu gewinnen, die andererseits aber auch mindestens mittelbar für die Untersuchung der Euripidesrezeption in den *Heroides* als wichtig erweisen. In diesem Zusammenhang ist zunächst die umfassende Untersuchung zu den *Heroides* von SPOTH zu nennen,³⁹ der den elegischen Charakter der Briefe untersucht, diesen als wichtige Konstante der Gedichtsammlung herausstellt und dabei immer wieder das Elegische der *Heroides* in seiner Beziehung zu anderen, etwa tragischen Elementen betrachtet. Einem weiteren wichtigen Motiv der Textsammlung hat sich HROSS in einer vergleichenden Studie zu den „Klagen der verlassenen Heroinnen in der lateinischen Dichtung“ zugewendet, für die er vor allem den zwölften Brief der *Heroides* und die klagende Ariadne Catulls als Untersuchungsgegenstand herangezogen hat.⁴⁰ Ebenso bleiben die schon älteren Ausführungen OPPELS zur „inneren Form und Motivation“ der *Heroides*-Briefe eine wichtige Grundlage für das allgemeine Verständnis von Ovids Gedichtsammlung.⁴¹ Gleiches gilt für die Untersuchung zur „poetischen Technik und den Vorbildern der Ariadne-Epistel Ovids“ von MAURER und die interessante und innovative Studie von HARDIE zu Ovids „poetic of

³⁷ P. Ovidii Nasonis Heroidum epistula VII Dido Aeneae a cura di Lisa Piazzi, Florenz 2007. Ovid *Heroides* 11, 13, 14: a commentary by J. Reeson, Leiden 2001. P. Ovidius Naso, Der XII. Heroidenbrief: Medea an Iason, mit einer Beilage: Die Fragmente der Tragödie Medea, Einleitung, Text und Kommentar von T. Heinze, Leiden 1997. P. Ovidii Nasonis Heroidum Epistula XII Medea Iasoni a cura di Federica Bessone, Florenz 1997. Im Zusammenhang mit der Interpretation von her. 4 wäre wohl noch der Kommentar von Michalopoulos, Charilaos: Ovid's *Heroides* 4 and 8: A commentary with introduction, Leeds 2006 (Ph.D.) von Bedeutung gewesen, doch war diese Arbeit leider nicht zugänglich.

³⁸ Zum intertextuellen Dichten Ovids vgl. Heinze S.25-41.

³⁹ Spoth, F.: Ovids *Heroides* als Elegien, München 1992.

⁴⁰ Hross, H.: Die Klagen der verlassenen Heroinnen in der lateinischen Dichtung. Untersuchung zur Motivik und zur dichterischen Form, München 1958.

⁴¹ Oppel, E.: Ovids *Heroides*. Studien zur inneren Form und Motivation, Erlangen / Nürnberg 1968 (Diss.).

illusions“, auch wenn die genannten Arbeiten nicht unmittelbar einen Beitrag zur Frage der Euripidesrezeption Ovids in den *Heroides* leisten können.⁴²

Von größerer Bedeutung für die Anliegen der hier vorzulegenden Untersuchungen sind die jüngeren Monographien von JOLIVET und LANDOLFI, in denen die Autoren jeweils intertextuelle Interpretationen zu einzelnen Briefen vorgelegt haben.⁴³ Dazu hat JOLIVET die Briefe 5, 13 und 9,⁴⁴ Landolfi neben den Briefen 5, 10, 13 und 14 auch die für die Fragestellungen dieser Arbeit vor allem relevanten Briefe 4 und 12 betrachtet. Dabei verweisen beide Autoren in ihren Untersuchungen zwar verschiedentlich auf Bezüge zu den euripideischen Tragödien, vertiefen allerdings diesen spezifischen Aspekt nicht weiter, so dass letztlich diese Studien für eine Untersuchung der Euripidesrezeption Ovids vor allem grundsätzlich als Beispiele für eine Auseinandersetzung mit Intertextualität in den *Heroides* von Interesse sind.

Zusätzlich zu den genannten Monographien sind wichtige Ergebnisse für die Forschung zu Ovids intertextuellem Dichten in den *Heroides* auch in verschiedenen Aufsätzen publiziert worden. Hier ist zunächst vor allem BARCHIESI Analyse zu „Narratività e convenzione nelle *Heroides*“ zu nennen, in der der Autor anhand kurzer Untersuchungen zu den Briefen 1, 3 und 7 grundlegende Gedanken zu prinzipiellen Strukturen der ovidischen Gedichtsammlung entwickelt hat, die sich dann in einem weiteren Aufsatz zu „Future Reflexive“ in den *Heroides* konkretisiert finden.⁴⁵ In einem Aufsatz zu „epistolary mode“ hat KENNEDY am Beispiel des Briefs der Penelope gezeigt, dass die Heroinnen ihre Briefe jeweils in einem spezifischen Moment und mit einem spezifischen Grund geschrieben haben, d.h. in einer

⁴² Maurer, J.: Untersuchungen zur poetischen Technik und den Vorbildern der Ariadne-Epistel Ovids, Frankfurt 1990. Obwohl dieser Arbeit zwar ein durchaus mit der Frage nach der Euripidesrezeption Ovids vergleichbarer Untersuchungsgegenstand zugrundeliegt, kann die Studie doch keinen unmittelbar weiterführenden Beitrag leisten, da in dieser Untersuchung ein anderer, weniger an der Intertextualitätstheorie orientierter Ansatz verfolgt wird als in der vorliegenden Arbeit. Auch Hardie, P.: *Ovid's poetics of Illusion*, Cambridge 2002, der Ovids Spiel mit der Illusion von Abwesenheit und Präsenz auf den verschiedensten Ebenen des Textes betrachtet, vermag für die Untersuchung der Euripidesrezeption Ovids keinen unmittelbaren Beitrag zu leisten. An dieser Stelle sei zudem noch verwiesen auf die neuere Arbeit von Spentzou, Efrossini: *Readers and writers in Ovid's Heroides: transgressions of genre and gender*, Oxford / New York 2003, in der in bewusster Anlehnung an den zeitgenössischen französischen Feminismus eine Interpretation einzelner Passagen der *Heroides* vorgelegt wird, wobei etwa S.187-190 zwar auch auf die Beziehungen zwischen dem Medea-Brief und der euripideischen Tragödie eingegangen, dieser Ansatz jedoch nicht vertieft wird. Von gewissem Interesse ist gleichwohl der von Spentzou vorgelegte Forschungsüberblick (insb. S.14-22), in dem unter dem spezifischen Blickwinkel der gender-Forschung die aktuellen Ansätze dieser Forschungsrichtung zu den *Heroides* erörtert werden, worauf daher an dieser Stelle verzichtet werden kann.

⁴³ Jolivet, J.-C.: *Allusion et fiction épistolaire dans les Héroides. Recherches sur l' intertextualité ovidienne*, Rom 2001. Landolfi, L.: *Scribentis imago. Eroine ovidiane e lamento epistolare*, Bologna 2000.

⁴⁴ Auch wenn Jolivet im zweiten Kapitel seines Buches den 13. Brief der *Heroides* untersucht und dabei den *Protesilaos* des Euripides als Prätext beschreibt, vermag er doch mit seiner Untersuchung keine konkrete Beschreibung einzelner Bezüge zwischen beiden Texten zu vorzulegen, was schon aufgrund der nur sehr fragmentarischen Überlieferung der Tragödie nicht verwundern kann. Daher wird auch im Rahmen dieser Arbeit auf eine umfangreiche Untersuchung von her. 13 verzichtet.

⁴⁵ Barchiesi, A.: *Narratività e convenzione nelle Heroides*: MD 19, 1987, 63-90 und ders.: *Future reflexive: Two modes of allusion and Ovid's Heroides*: HSCP 95, 1993, 333-365. Beide Aufsätze finden sich jetzt auch in Barchiesi, A.: *Speaking Volumes: Narrative and Intertext in Ovid and other Latin poets*, ed. and transl. by Fox, M. und Marchesi, S., London 2001.

durch den Mythos entsprechend vorgegebenen, von Ovid dann übernommenen und ausgestalteten Situation.⁴⁶ Dass die schreibenden Frauen dabei nicht in einer ihnen durch die Tradition des Mythos vorgegebenen und damit typischen Rolle verbleiben, sondern vielmehr von Ovid wieder mit einer zutiefst menschlichen Dimension ausgestattet werden, ist von SALLMANN in einer Untersuchung zur „Anamorphose der *Heroides* Ovids“ herausgestellt worden.⁴⁷ Mit den *Heroides* als Briefen hat sich STROH in einem umfangreicheren Aufsatz auseinandergesetzt und ist dabei der Frage nach gegangen, warum Ovid diese literarische Form für seine Präsentation der einzelnen Mythen gewählt hat.⁴⁸ Dabei gelangt STROH zu dem Ergebnis, dass gerade die Briefform dazu geeignet scheint, eine mythologische Geschichte in einem einzigen Text gleichsam zu verdichten,⁴⁹ und dass Ovid dabei vor allem ein Vorbild in Euripides besessen habe, der gleichfalls und wohl als erster bei seiner Darstellung mythischer Stoffe vielfach auf das Mittel des Briefes zurückgegriffen habe.⁵⁰

Somit könnte Euripides mit seinen Tragödien Ovid schon bei der Entwicklung der *Heroides* als einer neuen Form der Elegie vielleicht nicht als direktes Vorbild, sehr wohl aber als Inspiration gedient haben.⁵¹ Ganz ohne Zweifel aber hat Ovid die Tragödien des Euripides immer wieder als wichtigen Bezugspunkt und als Grundlage für seine eigene Darstellung der Mythen in den *Heroides* und ebenso in anderen Texten, vor allem in den *Metamorphosen* genutzt. Diese Bedeutung der Werke des Euripides als Inspiration und Vorlage im weitesten Sinn für das Dichten Ovids ist bereits früh in der Ovidforschung konstatiert und beschrieben worden. So stellte etwa schon 1877 BIRT in einem Aufsatz zu den *Heroides* anhand des

⁴⁶ Kennedy, D.: The epistolary mode and the first of Ovid's *Heroides*: CQ 34, 1984, 413-422.

⁴⁷ Sallmann, K.: Penelope oder die Anamorphose der *Heroides* Ovids: Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae 30, 1988, 283-302. In diesem Element der *Heroides* erkennt Seeck, G.A.: Ich-Erzähler und Erzähler-Ich in Ovids *Heroides*. Zur Entstehung des neuzeitlichen literarischen Menschen, in: Lefèvre, E. (Hrsg.): Monumentum Chiloniense. Studien zur augusteischen Zeit (FS E. Burck), Amsterdam 1975, 436-470 sicherlich zu Recht ein zentrales Element des Charakters dieses Werkes, das zudem die *Heroides* zu einem Wendepunkt in der Geschichte der europäischen Literatur werden lasse, da diese Form des „literarischen Psychologisierens“ zuvor nicht existent gewesen sei.

⁴⁸ Stroh, W.: *Heroides Ovidianae cur epistulas scribant*, in: Ovidio poeta della memoria. Atti del Convegno Internazionale di Studi Sulmona, hg. v. Papponetti, G., Rom 1991, 201-244. Dabei weist Stroh die verschiedentlich immer wieder vorgelegte These, dass die *Heroides* letztlich den Charakter von Deklamationen bzw. Suasorien besäßen, entschieden zurück. Dies ist im Rahmen dieser Arbeit nicht weiter zu diskutieren. Von Bedeutung ist vielmehr vor allem das von Stroh dargelegte Vorbild des Euripides für die von Ovid getroffene Wahl der Textform.

⁴⁹ In ähnlicher Form hat schon Steinmetz, P.: Die literarische Form der *Epistulae Heroidum* Ovids: Gynasium 94, 1987, 128-145 die *Heroides* als Monodramen gedeutet (vgl. insb. S.140-144).

⁵⁰ Stroh verweist dazu S.241 auf die Briefe, die in verschiedenen Tragödien des Euripides etwa von Agamemnon, Iphigenie und Phaedra verfasst werden (vgl. Eur. I.A. 98-123, I.T. 727f. und 760-787; Hipp. 856-865 und 877-880). Dazu auch Heinze S.28.

⁵¹ Im Rahmen dieser Arbeit kann im Einzelnen nicht weiter auf die Genese der *Heroides* als einer neuen Form der Elegie eingegangen werden. Vgl. zu Ovids eigenem Anspruch mit den *Heroides* ein *ignotum aliis opus* (Ov. ars 3,346) geschaffen zu haben und zu den verschiedenen Gattungstraditionen, auf die der römische Dichter dabei zurückgegriffen haben mag (also insb. Elegie, Brief, tragischer Monolog, Suasoria, Ethopoiia), vor allem Spoth S.22-28, ebenso die entsprechenden Ausführungen bei Maurer und Oppel. In diesem Zusammenhang sei auch auf die Frage nach der Bedeutung von Prop. 4,3 innerhalb dieses Prozesses der Genese der Gattung auf Oppel S.32, Spoth S.31f. und Zimmermann, B.: Properz 4,3 und Ovids «*Heroides*»: MH 57, 2000, 130-135 verwiesen.

zwölften Briefes von Medea an Iason fest: „Vides igitur Nasonem cum Medeam scriberet heroida, non solum legisse Graeci verba tragici sed etiam [...] amavisse.“⁵² Diese besondere Bedeutung der euripideischen *Medea* oder allgemeiner der Tragödien des Euripides für Ovid wurde dann auch von ANDERSON in seiner Arbeit über „sources of Ovid's Heroides“ beschrieben.⁵³ Unter besonderer Berücksichtigung der *Metamorphosen* ist der Frage nach den literarischen Modellen des ovidischen Werkes LAFAYE nachgegangen und konstatierte in seiner Studie gleichfalls die große Bedeutung der Tragödien des Euripides für Ovid.⁵⁴ Eine allgemeine Untersuchung zu Euripides und seinem Einfluss auf die Nachwelt hat 1923 schließlich LUCAS vorgelegt, in der er sich auch der Bedeutung der euripideischen Tragödien für die lateinische Literatur zuwendet und dabei zu dem Ergebnis gelangt „Euripides' greatest debtor among the Augustans is Ovid“.⁵⁵

Dieses Urteil der frühen Untersuchungen findet sich, wenngleich etwas nüchterner formuliert, in dem überaus umfangreichen, fast schon einer Monographie gleichkommenden Artikel zu Ovid in der Real-Enzyklopädie für die Klassische Altertumswissenschaft von KRAUS bestätigt, in der der Autor bei der Erörterung der inhaltlichen Vorlagen Ovids in den *Heroides* die Bedeutung der Tragödien des Euripides insbesondere für die Briefe von Phaedra, Canace, Laodamia und Medea betont.⁵⁶ Auch WILKINSON sieht in seiner Studie zu „Greek influence on the poetry of Ovid“ neben Homer oder vielmehr sogar vorrangig die griechischen Tragödien als entscheidende Texte an, auf die sich Ovid bei der Gestaltung der *Heroides* bezogen habe. Dabei darf nach dem Urteil von WILKINSON Euripides zugleich vor allem auch als eigentlicher Vorgänger Ovids bei der Darstellung von Frauen gelten, die mit ihren Briefen eine neue, eigene Version des bekannten Mythos erzählen.⁵⁷ Die allgemeine Bedeutung des griechischen Tragikers für alle nachfolgenden Autoren und somit auch für Ovid hat schließlich insbesondere FUNKE in seinem Artikel über Euripides als Nachtrag zum

⁵² Birt, T.: *Animadversiones ad Ovidi heroidum epistulas*: RhM 32, 1877, 386-432. Zu Euripides hier S.399-403, das Zitat S.403.

⁵³ Anderson, J.N.: *On the sources of Ovid's Heroides I, III, VII, X, XII*, Berlin 1896.

⁵⁴ Lafaye, G.: *Les metamorphoses et leurs modèles grecs*, Paris 1904 [unv. Nachdruck Hildesheim / New York 1971]. Vgl. zu Euripides insb. S.143-153. Der unv. Nachdruck enthält zudem eine Einführung von M. v. Albrecht mit einer wichtigen Einordnung und Fortführung der von Lafaye entwickelten Ansätze. Hier konstatiert v. Albrecht S.XIII u.a.: „Es gibt keine umfassenderer neuere Arbeit über das Verhältnis Ovids zu den griechischen Tragikern.“

⁵⁵ Lucas, F.L.: *Euripides and his influence*, Boston 1923. Aufgrund des Anspruchs, den Einfluss des Euripides von der Antike bis in die Zeit des 19. Jahrhunderts zu beschreiben, bleiben die Ausführungen von Lucas zu Ovid notwendigerweise allzu kurz, so dass konkretere Fragestellungen nicht berücksichtigt werden. Auch Friedrich, W.-H.: *Euripideisches in der lateinischen Literatur*: Hermes 69, 1934, 300-315 stellt lediglich verschiedene, z.T. eher entlegene Bezüge zwischen griechischen und lateinischen Texten zusammen, wobei er zwar etwa S.310-315 die Einflüsse des euripideischen *Hippolytos Kalyptomenos* erörtert, zur hier relevanten Fragestellung nach der Euripidesrezeption Ovids jedoch keinen bedeutenden Beitrag leistet.

⁵⁶ Der ursprünglich 1942 verfasste Artikel wird zitiert nach der vom Verfasser überarbeiteten Version in Kraus, W.: *Ovidius Naso*, in: Albrecht, M.v. / Zinn, E. (Hrsg.): *Ovid*, Darmstadt 1968 (=Wege der Forschung Bd. 92), S.67-166. Zu Euripides als Modell für die genannten Heroides-Briefe vgl. S.91.

⁵⁷ Wilkinson, L.P.: *Greek influence on the poetry of Ovid*, in: *L' influence grecque ur la poésie latine de Catull à Ovide. Entretiens sur l' antiquité classique*, Tome II, Genf 1956, S.223-254, hier S.231f.

Reallexikon für Antike und Christentum hervorgehoben.⁵⁸ Dabei geht der Autor von einer Untersuchung der Bekanntheit der Werke des Euripides in römischer Zeit aus und schließt daraus auf die große Bedeutung der Tragödien für die gesamte lateinische Literatur, insbesondere aber für Ovid. Auch wenn FUNKE dabei im Rahmen eines Lexikonartikels kaum Details betrachten kann, ist doch vor allem sein methodischer Ansatz vorbildlich und findet sich daher auch in der Anlage dieser Arbeit wieder.

Immer wieder wurde und wird somit die große, um nicht zu sagen besondere Bedeutung des Euripides und seiner Tragödien für Ovid und die intertextuelle Gestaltung seiner Texte beschrieben. Ausgehend von der genannten Arbeit LAFAYES ist dies bislang vor allem in den *Metamorphosen* untersucht worden, wobei insbesondere Ovids Darstellung der Geschichten von Hecuba und Pentheus und deren Zusammenhang mit der *Hekabe* bzw. den *Bakchen* des Euripides betrachtet wurde. So hat schon LAFAYE vor allem anhand von diesen beiden Episoden versucht, den Einfluss der euripideischen Tragödie in Ovids Werk darzustellen. Ihm sind dann OTIS in seiner umfassenden Studie zu „Ovid as an epic poet“ und ebenso NERAUDAU und VENINI mit ihren konkreten Einzeluntersuchungen zur ovidischen Hecuba-Darstellung gefolgt.⁵⁹ Ohne eine wenigstens kurze Erwähnung der besonderen Bedeutung des griechischen Tragikers für Ovid kommt schließlich kaum mehr eine Arbeit zu den *Metamorphosen* aus.⁶⁰

Jüngere umfangreiche Studien, die explizit die Werke von Ovid und Euripides sowie deren Beziehung zueinander untersuchen, wenden sich in ihrem Ansatz sehr speziellen Fragestellungen zu. So hat etwa Nanci DEBLOOIS bei ihrer Untersuchung des Motivs „marriage of death“ zunächst eine entsprechende Verwendung dieses Motivs durch Sophokles und Euripides anhand der entsprechenden Gestaltung von Cassandra, Antigone, Polyxena und Iphigenie aufgezeigt, um daran anschließend die entsprechende Verwendung des Motivs sowie dessen Variation bei Ovid zu betrachten.⁶¹ Mit einer anderen, gleichwohl ähnlich speziellen Fragestellung untersucht Sheila FLAHERTY anhand von Homer, Euripides und Ovid

⁵⁸ Funke, H.: Euripides: JAC 8/9, 1965/66, 233-279. Zu Ovid insb. S.246.

⁵⁹ Zu Lafaye s.o. Otis, B.: Ovid as an epic poet, Cambridge ²1970, hier insb. S.285f. zu Hecuba, S.371f. zu Pentheus und den Bakchen sowie außerdem S.361-366 zu Phaethon bei Ovid und Euripides. Néraudau, J.P.: La métamorphose d' Hécuba (Ovide, Métamorphoses XIII, 538-575): BAGB 1981, 35-51. Venini, Paola: L'Ecuba di Euripide e Ovidio, Met XIII 429-576: Rendiconti dell' Istituto Lombardo, Classe die Lettere, Scienza morali e storiche 85, 1952, 364-377. Zu Pentheus in den Metamorphosen auch Oppenheim, D.E.: Pentheus. Eine Quellenstudie zu Ovid, Metam. III 511-733: WS 31, 1909, 97-127.

⁶⁰ So finden sich entsprechende Verweise etwa auch bei Due, O.S.: Changing forms. Studies in the Metamorphoses of Ovid, Kopenhagen 1974, dessen wichtige Studie über die Deutung des ovidischen Epos im zeitgenössischen Kontext ansonsten die Frage nach der Intertextualität des Werkes wenig berührt. Vgl. im Rahmen des Kapitels über literary context (S.15-42) insb. S. 24 zur attischen Tragödie und zu Euripides, dann auch S.155 zu Hecuba in den *Metamorphosen*. Um so bedauerlicher ist es, dass eine Arbeit, die dem Titel nach Ovid und Euripides eigentlich zueinander in Beziehung setzt, doch keine vergleichende Untersuchung der beiden Autoren darstellt, da Doria C.J.: Ovid and Euripides: Studies in Translations, Buffalo 1970 (Diss.) die beiden Autoren getrennt voneinander und – wie im Untertitel ausgewiesen – ausschließlich unter dem Aspekt der Übersetzung betrachtet. Dorias Ausführungen können daher für die hier vorzulegende Arbeit keinen Beitrag leisten.

⁶¹ DeBloois, Nanci: Reluctant brides, deadly bridegrooms. Ovid's transformation of the marriage of death, Ann Arbor 1994.

„The Rhetoric of Female Self-Destruction“, beschränkt sich jedoch dabei auf eine vorrangig motivische Annäherung an ihre Fragestellung, ohne somit konkrete, intertextuelle Beziehungen zwischen einzelnen Texten zu beschreiben.⁶²

Für die letztlich gleichfalls zunächst sehr spezielle Fragestellung nach den Formen und Funktionen der Euripidesrezeption Ovids in den *Heroides*, wie sie in dieser Arbeit gestellt und beantwortet werden soll, können die im Rahmen dieses Forschungsüberblicks genannten Arbeiten zwar viele Anregungen, jedoch nur im Einzelfall konkrete Hilfen bieten. Lediglich zu einzelnen, oftmals recht begrenzten Textpassagen der *Heroides*, insbesondere aus den Briefen von Phaedra und Medea, wurden bislang konkretere Untersuchungen zur Euripidesrezeption Ovids in meist kürzeren Aufsätzen durchgeführt,⁶³ die nicht nur Parallelen und Variationen in der Darstellung des Mythos an sich nachweisen, sondern auch auf sprachlicher Ebene und auf der Ebene kleinerer motivischer Einheiten einen echten Vergleich zwischen Euripides und Ovid führen, um so das intertextuelle Dichten Ovids zu beschreiben.⁶⁴ Auf diese Weise wurde die besondere Bedeutung des Euripides für Ovid zwar stets gesehen, in Ansätzen und Einzelfällen auch bereits eingehender betrachtet, nicht aber systematisch in größerem Umfang untersucht.

Um nun im Rahmen dieser Arbeit eine solche systematische Untersuchung der Euripidesrezeption Ovids in den *Heroides* vorlegen zu können, scheint es angemessen und nötig, nicht nur die zu den *Heroides* veröffentlichte Literatur heranzuziehen, sondern auch jene Ergebnisse der Forschungen der Klassischen Philologie zu berücksichtigen, die anhand von vergleichbaren Fragestellungen zu anderen Autoren bzw. in allgemeineren Arbeiten zum Phänomen der Rezeption und zur Intertextualität in der Antike gewonnen werden konnten. Es würde gleichwohl die Möglichkeiten dieses Forschungsüberblicks übersteigen, zu einem so weiten Feld eine umfassende Darstellung geben zu wollen. Daher können im Folgenden die

⁶² Flaherty, Sheila M.: *The Rhetoric of Female Self-Destruction: A Study in Homer, Euripides, and Ovid*, Ann Arbor 1995 (Diss. Yale 1994).

⁶³ Eine gewisse Ausnahme in der Reihe der bislang genannten Monographien bilden allenfalls die umfangreiche Studie zu den *Heroides* von Jacobson, dessen Untersuchung gleichwohl vorrangig von anderen Fragestellungen geleitet wird, und die umfangreichere Arbeit von Landolfi (s.o.).

⁶⁴ Auf diese Aufsätze soll im Einzelnen jedoch nicht im Rahmen des Forschungsüberblicks eingegangen werden, sondern erst im Zusammenhang mit den konkreten Einzelinterpretationen im weiteren Verlauf dieser Arbeit. Neben diesen Aufsätzen bleiben gerade bei der Aufgabe der Identifizierung der für diese Untersuchung relevanten Stellen in den einzelnen Gedichten Ovids gleichwohl auch die älteren Arbeiten und Kommentare zu den ovidischen Werken eine unschätzbare Hilfe, auch wenn auf der Grundlage der dort mit viel Gelehrsamkeit aufgeführten Verweise die eigentliche Untersuchung im Sinn der hier vorliegenden Fragestellung erst beginnt. An dieser Stelle sei abschließend zu dem hier vorgelegten Überblick zur *Heroides*-Forschung noch auf zwei konkrete Untersuchungen zu Ovid und seinen literarischen, jedoch nicht-euripideischen Vorlagen in den *Heroides* verwiesen: Voit, L.: *Dido bei Ovid (epist. 7): Gymnasium 101, 1994, 338-348* und Jacobson, H.: *Ovid's Briseis. A study of Heroides 3: Phoenix 25, 1971, 331-356*. Die beiden kurzen Studien setzen sich mit prinzipiell vergleichbaren Fragen wie diese Arbeit zur Euripidesrezeption Ovids auseinander und sind daher durchaus von einiger Bedeutung für die Anlage der Untersuchung gewesen, wenngleich sie zur eigentlichen Fragestellung keinen bzw. nur einen geringen Beitrag leisten können. So vermerkt etwa Jacobson S.356 abschließend, dass die Entwicklung des Charakters der Briseis in her. 3 durch Ovid gleichsam „Euripidean understanding of and sympathy for the female victim of war“ zeige.

verschiedenen, für diese Arbeit relevanten Forschungsbereiche lediglich ansatzweise aufgeführt und in diesem Zusammenhang einige Angaben zu jenen Monographien und ausgewählten Aufsätzen gemacht werden, die die hier vorliegende Untersuchung der Euripidesrezeption Ovids in den *Heroides* entweder direkt oder aber indirekt, d.h. als Anregung bereichern konnten.

Von besonderer Bedeutung erweisen sich dabei zunächst die bisher in der Klassischen Philologie gewonnenen allgemeinen Erkenntnisse zur Rezeption griechischer Literatur in römischer und vor allem in augusteischer Zeit. Die entsprechenden Traditionen und allgemeinen Prinzipien, die in der Antike mit den Begriffen *imitatio*, *aemulatio* bzw. literarischer Mimesis beschrieben worden sind und gerade auch Ovids Dichten nachhaltig geprägt haben, stellen eine wichtige Grundlage dar,⁶⁵ die im weiteren Verlauf dieser Untersuchung unter besonderer Berücksichtigung der Tragödien des Euripides und der Gedichte Ovids konkretisiert werden kann.⁶⁶

Für eine solche Konkretisierung im Hinblick auf Ovid und Euripides sind dabei durchaus auch all jene Untersuchungen hilfreich, die sich mit Fragestellungen beschäftigt haben, deren Ansatz mit einer Beschreibung der Euripidesrezeption Ovids prinzipiell vergleichbar ist. So ist in diesem Zusammenhang bislang etwa die Homerrezeption Vergils⁶⁷ in der Klassischen Philologie Gegenstand verschiedener Untersuchungen gewesen, in denen die Hinwendung eines römischen Autors zu griechischen Texten als Grundlage für das eigene literarische Gestalten beschrieben werden konnte. Entsprechende Verfahren wurden gleichwohl auch in

⁶⁵ Zur „Nachahmung“ in Form von *imitatio*, *aemulatio* und literarischer Mimesis vgl. zunächst vor allem grundlegend die alte Untersuchung von Reiff, A.: *Interpretatio, imitatio, aemulatio. Begriff und Vorstellung literarischer Abhängigkeit bei den Römern*, Köln 1959 und zuvor schon Koller, H.: *Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, Bern 1954. Vor allem die Beschäftigung mit den Ergebnissen und Thesen von Reiff hat in der Klassischen Philologie zu einer intensiven Auseinandersetzung mit den Formen und Funktionen literarischer Nachahmung und dem Selbstverständnis gerade der Autoren der augusteischen Zeit gegenüber den als klassische verstandenen früheren Autoren geführt. Vgl. dazu vor allem Flashar, H.: *Die klassizistische Theorie der Mimesis*, in: ders. (Hg.), *Le classicisme a Rome aux Iers siècles avant et après J.C.*, Genf 1979 (=Entretiens sur L'antiquité classique 25), S.79-111. Görler, W.: ‚Ex verbis communibus KAKOZHAIÁ‘. Die augusteischen ‚Klassiker‘ und die griechischen Theoretiker des Klassizismus, in: H. Flashar (Hg.), *Le classicisme a Rome aux Iers siècles avant et après J.C.*, Genf 1979 (=Entretiens sur L'antiquité classique 25), S.175-211. Mayer, R.G.: *Graecia capta: The Roman reception of Greek literature: Papers of the Leeds International Latin Seminar 8*, 1995, 289-307. Russell, D.A.: *De imitatione*, in: D. West/ T. Woodman (Hg.), *Creative imitation and Latin literature*, Cambridge u.a. 1979, S.1-16/ 201f. Thill, A.: *Alter ab illo. Recherches sur l'imitation dans la poésie personnelle a l'époque Augustéenne*, Paris 1979; Williams, G.: *Change and Decline. Roman literature in the early empire*, Berkeley u.a. 1978. Für eine Zusammenfassung der antiken Theorien sei hier verwiesen auf Fuhrmann, M.: *Die Dichtungstheorie der Antike. Aristoteles-Horaz-,Longin‘. Eine Einführung*, Darmstadt ²1992 und auch auf Cizek, A.N.: *Imitatio et tractatio. Die literarisch-rhetorischen Grundlagen der Nachahmung in Antike und Mittelalter*, Tübingen 1994. Von geringem Wert ist hingegen die jüngere Arbeit von Petersen, J.H.: *Mimesis – Imitatio – Nachahmung. Eine Geschichte der europäischen Poetik*, München 2000, da die Ausführungen zur Antike (insb. S.53-80) wenig differenziert sind und sich vor allem (bzw. fast ausschließlich) auf Fuhrmann zu stützen scheinen.

⁶⁶ Vgl. dazu ausführlich Kapitel A.I und II mit weiterer Literatur.

⁶⁷ Dazu vor allem Knauer, G.: *Die Aeneis und Homer. Studien zur poetischen Technik Vergils mit Listen der Homerzitate in der Aeneis*, Göttingen 1964. Dann auch Knauer, G.: *Vergil und Homer*, in: ANRW 2,31,2 (1981) 870-918. Zusammenfassend und mit Berücksichtigung der neueren Arbeiten jetzt Albrecht, M.v.: *Vergil. Bucolica, Georgica, Aeneis. Eine Einführung*, Heidelberg 2006, hier S.147.

anderen Kontexten und bei anderen Dichtern aufgezeigt,⁶⁸ wobei gerade auch die Rezeption der Tragödien des Euripides durch römische Autoren immer wieder Beachtung gefunden hat. Vor allem in den republikanischen Tragödien, aber etwa auch im Bereich der Philosophie oder eben bei Vergil konnte bislang eine intensive Auseinandersetzung lateinischer Schriftsteller mit den euripideischen Werken in verschiedenen Untersuchungen beschrieben werden.⁶⁹

Während die allgemeine Form der Rezeption der griechischen Literatur und der Tragödien des Euripides in römischer und vor allem in augusteischer Zeit einen wichtigen Ansatzpunkt auch für die Untersuchung der Euripidesrezeption Ovids in den *Heroides* bildet, ist eine weitere bedeutende Grundlage für die Annäherung an das Thema dieser Arbeit in den Untersuchungen zu erkennen, die sich bislang dem intertextuellen Dichten Ovids in seinen übrigen Werken zugewendet haben. Dabei ist bereits Ovids Verhältnis zu Properz in den *Amores*,⁷⁰ die Auseinandersetzung mit literarischen Vorlagen in der *Ars*,⁷¹ Ovids Rezeption der römischen Tragödie sowie der Gedichte Catulls⁷² und vor allem seine literarische

⁶⁸ Dazu etwa allgemein Waszink, J.H.: Zum Studium griechischer Einflüsse in der lateinischen Literatur: A&A 9, 1960, 109-122. Dass Vergil in seiner Rezeption der griechischen Literatur nicht auf Homer beschränkt ist, muss hier wohl nicht eigens erwähnt werden. Es würde gleichwohl zu weit führen, dies etwa in Bezug auf Apollonios Rhodios oder andere auszuführen. Einmal mehr bleibt nur, auf die Zusammenfassung von Albrecht (2006), hier S.148f., zu verweisen. Wie speziell entsprechende Verfahren von Vergil (und sicherlich auch von anderen römischen Dichtern) entwickelt wurden und welche Traditionen auf unterschiedlichsten Ebenen das dichterische Gestalten beeinflusst haben zeigt z.B. O'Hara, J.J.: True names. Vergil and the Alexandrian Tradition of Etymological wordplay, Ann Arbor 1996. Zudem sei an dieser Stelle wenigstens noch auf die wichtige und einflussreiche Studie von Wimmel, W.: Kallimachos in Rom. Die Nachfolge seines apologetischen Dichtens in der Augusteerzeit, Wiesbaden 1960 verwiesen. Als zusätzliches Beispiel mag neben Vergil hier Catull dienen, dazu Thomas, R.F.: Catullus and the polemics of poetic reference (poem 64.1-18): *AJPh* 103, 1982, 144-164 oder auch bereits Braga, D.: *Catullo e i poeti greci*, Messina 1950. Daneben mag als Beispiel für eine auf einen konkreten Fall beschränkte Untersuchung Riedweg, C.: Menander in Rom – Beobachtungen zu Caecilius Statius *Plocium* fr. I (136-153 Guarni), in: Slater, N. / Zimmermann, B. (Hg.): *Intertextualität in der griechisch-römischen Komödie*, Stuttgart 1993, S.133-159 dienen.

⁶⁹ Zu den Tragödien grundlegend und allgemein Lennarz, K.: *Non verba sed vim*. Kritisch-exegetische Untersuchungen zu den Fragmenten archaischer römischer Tragiker, Stuttgart/ Leipzig 1994. Dann auch Cancik, H.: Die republikanische Tragödie, in: Lefèvre, E. (Hg.): *Das römische Drama*, Darmstadt 1978, S.308-347 und Jones, C.P.: Greek drama in the Roman Empire, in: Ruth Scodel (Hg.), *Theater and Society in the classical world*, Ann Arbor 1993, S.39-52. Als Beispiel für eine konkrete Untersuchung sei hier angeführt Klimek-Winter, R.: *Andromedatragödien*. Sophokles, Euripides, Livius Andronikos, Ennius, Accius. Text, Einleitung und Kommentar, Stuttgart 1993. Im Bereich der Philosophie etwa der kurze Aufsatz von Harrison, S.J.: *Lucretius, Euripides and the philosophers*: *CQ* 40, 1990, 195-198. Zu Vergil und Euripides vor allem Fenik, B.: *The influence of Euripides on Vergil's Aeneid*, Princeton 1960. Dazu weiterführend ebenfalls Albrecht (2006) S.148. Konkret dann beispielsweise die Untersuchung von Jacobson, H.: *Vergil's Dido and Euripides' Helen*: *AJPh* 108, 1987, 167f. Ergänzend zu den genannten Autoren sei hier noch verwiesen auf Seeck, G.A.: *Lukian und die griechische Tragödie*, in: J. Blänsdorf (Hg.), *Theater und Gesellschaft im Imperium Romanum*, Tübingen 1990, S.233-241.

⁷⁰ Zu Ovid und Properz vor allem Morgan, Kathleen: *Ovid's Art of Imitation*. *Propertius in the Amores*, Leiden 1977. Auch Zusammenhänge, die gerade in den *Amores* in dieser Form nicht unbedingt zu erwarten sind, wurden hier bemerkt, etwa von Seel, O.: *Von Herodot zu Ovid* (Ovid, Am. 3,14 und Herodot 1,8,3), in: N.J. Herescu (Hg.), *Ovidiana*. *Recherches sur Ovide*, Paris 1958, S. 139-183.

⁷¹ Steudel, Marion: *Literaturparodie in Ovids Ars Amatoria*, Hildesheim 1992.

⁷² Zur Tragödie Currie, H.: *Ovid and the Roman Stage*, in: *ANRW* II 31.4, 1981, 2701-2742; zu Ovid und Catull Ferguson, J.: *Catullus and Ovid*, *AJPh* 81, 1960, 337-357.

Auseinandersetzung mit Vergil und Homer in den *Metamorphosen* zum Gegenstand verschiedener Untersuchungen geworden.⁷³

Neben den Ergebnissen der Forschung zur allgemeinen Rezeption der griechischen Literatur in Rom sowie zu Ovids Verfahren des intertextuellen Dichtens in seinen verschiedenen Werken bleibt schließlich mit den zahlreichen Studien zu den modernen Literaturtheorien noch ein weiterer Bereich zu betrachten, der für eine Untersuchung der Euripidesrezeption Ovids in den *Heroides* von Interesse ist. Neben den allgemeinen Ausführungen der Literaturwissenschaft sind hier vor allem die entsprechenden Übernahmen und expliziten Anwendungen verschiedener literaturtheoretischer Ansätze innerhalb der Klassischen Philologie von Bedeutung. Dabei ist zunächst zu konstatieren und einzugestehen, dass eine Lektüre der originalen Beiträge, etwa zur Intertextualitätstheorie von KRISTEVA,⁷⁴ durchaus mit einigen Schwierigkeiten verbunden ist, da in diesen theoretischen Arbeiten zumeist eine vor allem philosophische Auseinandersetzung mit Texten betrieben wurde und die Umsetzung der Theorien zu einer praktischen Anwendung oft erst in einem zweiten Schritt und in der Regel von anderen Autoren geleistet worden ist. Auch wenn dabei, wie etwa BARCHIESI in einem kritischen Aufsatz angemerkt hat, gerade bei literaturtheoretischen Ausführungen eine

⁷³ Allgemein zu Ovids künstlerischem Gestalten in den *Metamorphosen* vgl. vor allem Spahlinger, L.: *Ars latet arte sua. Untersuchungen zur Poetologie in den Metamorphosen Ovids*, Stuttgart/Leipzig 1996 und Latacz, J.: *Ovids Metamorphosen als Spiel mit der Tradition*: WJb 5, 1979, 133-155; im Hinblick auf die im Rahmen dieser Arbeit relevanten Fragestellungen jetzt auch noch Keith, Alison: *Sources and genres in Ovid's Metamorphoses 1-5*, in: Boyd, Barbara W. (Hg.): *Brill's Companion to Ovid*, Leiden u.a. 2002, S.235-269. Zu Ovids Vergilrezeption in den *Metamorphosen* jetzt vor allem Andrae, Janine: *Vom Kosmos zum Chaos. Ovids Metamorphosen und Vergils Aeneis*, Trier 2003. Weiter sei verwiesen auf Stitz, Margarete: *Ovid und Vergils Aeneis. Interpretation Met. 13,623-14,608*, Freiburg 1962; Bömer, F.: *Ovid und die Sprache Vergils*, in: Albrecht, M.v. / Zinn, E. (Hg.): *Ovid*, Darmstadt 1968, S.173-202; Döpp, S.: *Vergilischer Einfluss im Werk Ovids*, München 1968. Vor allem in met. 12-14 hat Ovid den Vergleich mit Homer und Vergil gesucht und fordert seine Rezipienten zu einer intertextuellen Lektüre auf. Dazu Musgrove, Margaret: *Narrative Experimentation in Ovid's "Metamorphoses"*. Books 12-14, Ann Arbor 1991. Dann zu Ovid und Homer Dippel, M.: *Die Darstellung des trojanischen Krieges in Ovids Metamorphosen (XII 1 – XIII 622)*, Frankfurt u.a. 1990 und Ellsworth, J.D.: *Ovid's Iliad (Metamorphoses 12.1-13.622)*: *Prudentia* 12, 1980, 23-29. Zu Ovids „Aeneis“ Döpp, S.: *Vergilrezeption in der ovidischen ‚Aeneis‘*: *RhM* 134, 1991, 327-346 und auch Galinsky, G.K.: *L'Eneide di Ovidio (met. XIII.623-XIV.608) ed il carattere delle metamorfosi*: *Maia* 28, 1976, 3-18. Weiter Ellsworth, J.D.: *Ovid's Aeneid Reconsidered (Met. 13.623-14.608)*: *Vergilius* 32, 1986, 27-32 und auch Ellsworth, J.D.: *Ovid's 'Odyssey'*: *Met. 13.623-14.608*: *Mnemosyne* 41, 1988, 333-340. Ebenso bereits Miller, J.F.: *Ovid's Aeneid and Vergil's: A contrast in motivation*: *CJ* 23, 1927/28, 33-43. Einzelne Passagen der Bücher 12-14 sind gleichfalls eingehender untersucht worden, so etwa Ovids Darstellung der *Fama* oder die Werbung Polyphems um Galatea. Dazu Braun, L.: *Wie Ovid sich die Fama gedacht hat (Met. 12,39-63)*: *Hermes* 119, 1991, 116-119 und Zumwalt, Nancy: *Fama Subversa. Theme and structure in Ovid Metamorphoses 12*: *CSCA* 10, 1977, 209-222. Dörrie, E.: *Der verliebte Kyklop*: *AU* 12, 1969, 75-100 und Farrall, J.: *Dialogue of genres in Ovid's "Lovesong of Polyphemos" (Metamorphoses 13.719-897)*: *AJPh* 113, 1992, 235-268. Auch die Episoden um Achaemenides und Kirke wurden im Hinblick auf ihre literarischen Vorbilder betrachtet, dazu Luppe, W.: *Die Achaemenidesepisode des Ovid (Metamorphosen XIV 154-220)*. Ein Beitrag zur antiken Variationskunst: *WZHalte* 6.2, 1956, 203-211 bzw. Segal, C.: *Circean Temptations: Homer, Vergil, Ovid*: *TAPA* 99, 1968, 419-442. In diesem Zusammenhang seien schließlich auch noch erwähnt O'Hara, J.J.: *Vergil's best reader? Ovidian commentary on Vergilian etymological wordplay*: *CJ* 91, 1996, 255-276; Galinsky, K.: *Ovid and Greco-Roman myth*: *AugAge* 10, 1990-92, 19-25 und Miller, J.F.: *Ovidian Allusion and the vocabulary of Memory*: *MD* 30, 1990, 153-164.

⁷⁴ Kristeva sei hier beispielhaft genannt. Zu weiteren „Klassikern“ der modernen Literaturtheorie vgl. das Folgende und insb. die Ausführungen in den Kapiteln A.I und III dieser Arbeit. Dort auch die Verweise auf die entsprechende Literatur.

Tendenz zu bestehen scheint, mit Hilfe einer jeweils eigenen, gleichsam esoterischen Terminologie eine offenbar möglichst komplexe Darstellung manchmal recht unkomplizierter Sachverhalte zu geben,⁷⁵ kann doch heute auf eine entsprechende theoretische Erläuterung des jeweils für eine Untersuchung gewählten Interpretationsansatzes nicht mehr verzichtet werden. Denn gerade aufgrund der Fülle der möglichen literaturtheoretischen Modelle scheint es fast schon zwingend nötig, eine angemessene Erläuterung des eigenen interpretationstheoretischen Ansatzes vorzulegen, um auf diese Weise das jeweils zu Grunde liegende Verständnis über das Wirken von Texten aufzuzeigen und damit die Interpretation der einzelnen Texte letztlich nachvollziehbar werden zu lassen.⁷⁶ Dies gilt insbesondere, wenn es sich wie im vorliegenden Fall um eine dezidiert intertextuelle Fragestellung handelt und somit gerade der moderne literaturtheoretische Ansatz aufgegriffen wird, der in den letzten Jahren in der Klassischen Philologie vorrangig Anwendung gefunden hat.⁷⁷ Dabei musste die vergleichende Interpretation innerhalb dieser Fachwissenschaft keineswegs neu erfunden werden, durchaus aber konnte und kann die neue Theorie mit ihrem übergreifenden Ansatz und einer im weitesten Sinn allgemein gültigen Terminologie einerseits eine Brücke schlagen zu den Arbeiten der neusprachlichen Philologien und andererseits zu einer positiven Vergewisserung jener soliden philologischen Interpretationsarbeit beitragen, die schon seit jeher von der Klassischen Philologie geleistet worden ist.⁷⁸

⁷⁵ Vgl. Barchiesi, A.: Some points on a Map of Shipwrecks, in: ders.: *Speaking Volumes: narrative and intertext in Ovid and other Latin poets*, ed. and transl. by Fox, M. und Marchesi, S., London 2001, S.141-154 (Original des Aufsatzes in MD 39,1997), hier S.151: „complex is also beautiful“.

⁷⁶ Vgl. dazu ausführlich Kapitel A.I. An dieser Stelle sei zunächst verwiesen auf Brenner, P.J.: *Das Problem der Interpretation. Eine Einführung in die Grundlagen der Literaturwissenschaft*, Tübingen 1998, der einen allgemeinen Überblick zu den modernen Literaturtheorien bietet. Eine entsprechende Konkretisierung der literaturtheoretischen Position der im Rahmen dieser Arbeit vor allem relevanten Intertextualitätstheorie findet sich in dem von Broich und Pfister herausgegebenen Sammelband, dessen verschiedene Beiträge vor allem die Möglichkeiten der Anwendung der Intertextualitätstheorie in der allgemeinen Praxis der Interpretation aufzeigen: Broich, U. / Pfister, M. (Hg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen 1985. In diesem Zusammenhang sind weiter von Bedeutung Plett, H.F. *Intertextualities*, in: ders. (Hg.): *Intertextuality*, Berlin / New York 1991, S.3-29 und Helbig, J.: *Intertextualität und Markierung. Untersuchungen zur Systematik und Funktion der Signalisierung von Intertextualität*, Heidelberg 1996. Vergleichbare Ansätze finden sich als Allusionstheorie dann auch bei Hebel, U.J.: *Towards a Descriptive Poetics of Allusion*, in: Plett, H.F. (Hg.): *Intertextuality*, Berlin / New York 1991, S.135-164 und Ben-Porat, Z.: *The Poetics of Literary Allusion: Journal of Descriptive Poetics and Theory of Literature* 1, 1976, 105-128. Explizit mit einem Ausblick auf die Antike beginnt der Sammelband von Worton, M. / Still, Judith: *Intertextuality, Theories and practices*, Manchester / New York 1990. In ihrer Einleitung beschäftigen sich Worton und Still mit den entsprechenden Phänomenen in der Antike. Denn intertextuelle Theorien seien überall dort zu finden, wo ein Diskurs über Texte stattfindet. Die folgenden Betrachtungen zu Plato, Aristoteles, Horaz, Cicero und Quintilian erweisen sich dann jedoch als eher oberflächlich und zeigen gerade nicht die zu erwartenden Bezüge auf die Theorie der Intertextualität. Nur bedingt wird dies für Cicero und Quintilian geleistet (S.1-7).

⁷⁷ Die verschiedenen modernen Literaturtheorien und ihre jeweilige Berücksichtigung innerhalb der Klassischen Philologie hat jetzt Schmitz ausführlich erläutert und anhand verschiedener Beispiele beschrieben: Schmitz, T.A.: *Moderne Literaturtheorie und antike Texte. Eine Einführung*, Darmstadt 2002. Schmitz erklärt die verschiedenen theoretischen Positionen, beschreibt deren bisherige Bedeutung innerhalb der Klassischen Philologie und benennt zu jedem Ansatz die wichtigsten Titel der theoretischen und programmatischen Literatur.

⁷⁸ Dieses Fazit zur Intertextualitätstheorie in ähnlicher Weise bei Blänsdorf, J.: *Senecas Apocolocyntosis und die Intertextualitätstheorie: Poetica* 18, 1986, 1-26, hier S.6. Von der Bedeutung der Intertextualitätstheorie in der Klassischen Philologie zeugen zahlreiche Monographien und Aufsätze, die in den letzten Jahren allgemein theoretisch und in konkreten Untersuchungen verschiedene neue literaturtheoretische Ansätze, vor allem aber

Neben der Literatur unmittelbar zu Ovid und den *Heroides* kann somit also bei der Untersuchung der Euripidesrezeption in den elegischen Briefen auch auf die vielen Arbeiten zum intertextuellen Dichten der römischen Autoren im Allgemeinen, auf zahlreiche Studien zu Ovids intertextuellem Dichten in seinen übrigen Werken und schließlich auf die verschiedenen Untersuchungen und Anwendungen der modernen Literaturtheorien innerhalb der Klassischen Philologie zurückgegriffen werden. Gleichwohl dürfte anhand des Forschungsüberblicks deutlich geworden sein, dass bislang keine Vorarbeiten aufgrund ihrer inhaltlichen oder methodischen Anlage geeignet sind, unmittelbar als Ausgangspunkt für die vorliegende Arbeit dienen können. Vielmehr wird es nötig sein, die vielen verschiedenen Ansätze für die hier zu untersuchende Euripidesrezeption Ovids in den *Heroides* zu konkretisieren und entsprechend zu modifizieren.⁷⁹ Dies ist in den folgenden Kapiteln der vorliegenden Untersuchung zunächst theoretisch und historisch zu leisten, bevor die eigentliche Interpretation der ovidischen Texte als zentrale Aufgabe dieser Arbeit begonnen wird.

Der hier vorgelegte Überblick zur aktuellen Forschung über die *Heroides* Ovids wäre nun aber kaum vollständig, wenn nicht abschließend auf die neuerdings erneut aufgeworfene

eben die Intertextualitäts- und Allusionstheorie bei der Interpretation lateinischer und griechischer Texte mit Gewinn angewendet haben. Hier sind vor allem zu erwähnen Conte, G.B.: *The Rhetoric of Imitation. Genre and Poetic Memory in Virgil and other Latin Poets*, Ithaca/London 1986. (mit kleineren Abweichungen Übersetzungen der ital. Schriften von Conte: *Memoria dei poeti e sistema letterario: Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano*, Turin 1974; *Il genere e i suoi confini: Cinque studi sulla poesia di Virgilio*, Turin 1980); Bonanno, Maria G.: *L'allusione necessaria. Ricerche intertestuali sulla poesia greca e latina*, Roma 1990; Galinsky, K.: *The interpretation of Roman poetry: empiricism or hermeneutics?*, Frankfurt 1992; Martindale, C.: *Redeeming the text. Latin poetry and the hermeneutics of reception*, Cambridge 1993; Ax, W. / Gleis, R. (Hg.): *Literaturparodie in Antike und Mittelalter*, Trier 1993; Wills, J.: *Repetition in Latin Poetry. Figures of Allusion*, Oxford 1996; Hinds, S.: *Allusion and Intertext. Dynamics of appropriation in Roman poetry*, Cambridge 1998. Weiter auch die Ausführungen von Sullivan, J.P.: *Introduction. Critical Continuity and Contemporary Innovation*, in: Jong, Irene de / ders. (Hrsg.): *Modern critical theory and classical literature*, Leiden u.a. 1994, S.1-26. Wenngleich nicht unter der Fahne der Intertextualität, so aber doch mit einem vergleichbaren Ansatz haben auch schon West, D. / Woodman, T.: *Creative Imitation and Latin Literature*, London u.a. 1979 und Zintzen, C.: *Das Zusammenwirken von Rezeption und Originalität am Beispiel römischer Autoren*, in: *Zum Problem der Rezeption in den Geisteswissenschaften*, Akademie der Wiss. und der Lit. Mainz, *Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse 7*, 1986, Wiesbaden 1986, S.15-38 wertvolle Beiträge geliefert, die in diesem Zusammenhang hier zu erwähnen sind. Desweiteren sei beispielhaft auf die konkrete Anwendung der Intertextualitätstheorie in folgenden Untersuchungen verwiesen: Ax, W.: *Phasellus ille / Sabinus ille – Ein Beitrag zur neueren Diskussion um die Beziehung zwischen Texten*, in: Ax, W. / Gleis, R. (Hg.): *Literaturparodie in Antike und Mittelalter*, Trier 1993, S.75-100; Blänsdorf, J.: *Montage, Intertextualität, Gattungsmischung, Kontamination? Beschreibungsmodelle für produktions- und rezeptionsästhetische Phänomene des antiken Dramas*, in: Fritz, H. (Hg.): *Montage in Theater und Film*, Tübingen / Basel 1993, S.1-23; Gleis, R.: *Aristoteles über Linsenbrei. Intertextualität und Gattungsgenese am Beispiel der antiken Parodie*: *Philologus* 136, 1992, 42-59; Lyne, R.O.A.M.: *Subversion by Intertextuality. Catullus 66.39-40 and other examples*: *G&R* 41, 1994, 187-204. Zuletzt wurde eine umfassendere Untersuchung mit einem entsprechenden literaturtheoretisch fundierten Ansatz für eine Fragestellung, wie sie in vergleichbarer Weise auch für diese Arbeit relevant ist, vorgelegt von Lühken, Maria: *Christianorum Maro et Flaccus. Zur Vergil- und Horazrezeption des Prudentius*, Göttingen 2002. Während Lühkens theoretische Ausführungen auch für diese Arbeit von einigem Interesse sind, können die Untersuchungen von Sharrock, Alison / Morales, Helen: *Intratextuality. Greek and Roman Textual Relations*, Oxford 2000 mit der Differenzierung zwischen Intertextualität und Intratextualität keinen Beitrag leisten.

⁷⁹ Vgl. zu dieser Anforderung bereits ausführlich die Überlegungen zur Anlage dieser Untersuchung in Kapitel 2 der Einleitung.

Echtheitsfrage eingegangen würde. Schon seit langem und immer wieder ist die Echtheit einzelner Briefe vor allem aufgrund ihrer Erwähnung oder eben ihrer fehlenden Nennung in Ovids Katalog der eigenen Werke im 18. Gedicht des zweiten Buches der *Amores* diskutiert wurden.⁸⁰ Von den im Rahmen dieser Arbeit relevanten Texten ist dabei vor allem Medeas Brief an Iason in seiner Zuweisung an Ovid in Zweifel gezogen worden. Während die Echtheit des zwölften Briefes der *Heroides* insbesondere von KNOX bestritten wurde, hat HEINZE in seinem Kommentar zu diesem Brief überzeugend für Ovids Autorschaft argumentiert.⁸¹ In seinen Ausführungen beschränkt sich Heinze zudem nicht nur auf den besonders in seiner Echtheit angezweifelte Medea-Brief, sondern er zeigt insgesamt, dass von der Echtheit, d.h. von der Autorschaft Ovids mindestens für alle Einzelbriefe der *Heroides* ausgegangen werden darf.

Gerade dies wurde nun aber zuletzt in einem umfassenden Ansatz zur echtheitskritischen Diskussion des ovidischen Textbestandes und insbesondere der *Heroides* von ZWIERLEIN in Zweifel gezogen. Dazu hat ZWIERLEIN vor 10 Jahren in einer umfangreichen Monographie seine Thesen zusammengestellt:⁸² Seiner Ansicht nach sind die heute vorliegenden Texte Ovids, aber auch die Texte Vergils durch eine umfassende Revision in der Zeit des Tiberius entstanden. Diese Revision sei mit großer Wahrscheinlichkeit durch den Dichter Iulius Montanus erfolgt, der in heutiger Zeit ansonsten nur noch durch Testimonien und durch zwei wenig umfangreiche Fragmente bekannt ist.⁸³ Dabei habe der Revisor in die Texte von Vergil und Ovid massiv eingegriffen, dem Textbestand selbstständig Verseile, Verse oder auch umfangreichere Passagen hinzugefügt und in die Textsammlungen der beiden bekannten Dichter eigene Gedichte bzw. im Fall der *Heroides* sogar eine ganze Gedichtsammlung als Fälschung integriert. ZWIERLEIN stützt seine These vorrangig auf die Beobachtung sprachlicher Inkongruenzen, auf die Untersuchung von wiederholten Versen oder Verseilen und auf bestimmte, seiner Ansicht nach nicht recht zu Ovid bzw. zu Vergil passende Wendungen sowie auf postulierte Mängel innerhalb einer unzureichend „durchdachten Großstruktur“ des jeweils betrachteten Werkes in seiner Gesamtheit.⁸⁴ Dabei ist er bemüht,

⁸⁰ Vgl. am. 2,18,19-26. Vgl. dazu insb. Heldmann, K.: Ovids Sabinus-Gedicht (am. 2,18) und die ‘Epistulae Heroidum’: *Hermes* 122, 1994, 188-219, der zeigt, dass Ovid in dem Katalog keineswegs eine vollständige Auflistung seiner Heroidesbriefe angestrebt habe.

⁸¹ Dazu Knox, P.E.: Ovid’s Medea and the authenticity of *Heroides* 12: *HSPH* 90, 1986, 207-223 und Heinze S.51-55. Da es hier nicht nötig ist, die entsprechenden Thesen und Widerlegungen zum zwölften Brief der *Heroides* im Einzelnen nochmals auszuführen, sei auf die Ausführungen von Heinze a.a.O. mit den entsprechenden Hinweisen auf die ältere Literatur verwiesen.

⁸² Zwierlein, O.: Ovid- und Vergil-Revision in tiberischer Zeit. Bd. I: Prolegomena, Berlin 1999 und auch ders.: Antike Revisionen des Vergil und Ovid, Wiesbaden 2000 (= Nordrhein-Westfälische Akademie der Wissenschaften. Geisteswissenschaften, Vorträge G 368).

⁸³ Vgl. die Zusammenstellung der wenigen Zeugnisse in den *Fragmenta Poetarum Latinorum* ed. J. Blänsdorf, Stuttgart/Leipzig³ 1995, S. 299f.

⁸⁴ Bisherige Erklärungsansätze, die vorrangig auf der Annahme beruhen, dass es weder Ovid bei den *Metamorphosen*, noch Vergil bei der *Aeneis* möglich war, eine abschließende Redaktion ihrer Werke selbst durchzuführen, hält Zwierlein S. 9 für vereinfachend und unzureichend.

diese Thesen an ersten Beispielen zu belegen, und kündigt zugleich eine mehrbändige beweiskräftige Ausführung seiner echtheitskritischen Überlegungen an.

Auch wenn diese Folgebände bislang ausstehen, haben die Thesen ZWIERLEINS doch bereits Eingang in verschiedene Arbeiten seiner Schüler gefunden. Auf diese Weise wird das Ziel verfolgt, ergänzend zu den angekündigten Untersuchungen ZWIERLEINS die Richtigkeit der These in einer Reihe von Einzeluntersuchungen nachzuweisen. Dazu hat BECK schon drei Jahre vor den Veröffentlichungen ZWIERLEINS, allerdings bereits unter Berufung auf dessen Thesen, echtheitskritische Untersuchungen zu dem achtzehnten und neunzehnten Heroidesbrief des Corpus Ovidianum vorgelegt. Darin gelangt BECK auf der Grundlage der dann auch von ZWIERLEIN angewendeten Kriterien zu der Überzeugung, dass diese Gedichte nicht von Ovid stammen können.⁸⁵ Dem gleichen Ansatz folgend hat zuletzt LINGENBERG weitere echtheitskritische Untersuchungen zu den ersten fünf Briefen der *Heroides* durchgeführt mit dem Ergebnis, dass auch diese Texte nicht von Ovid stammen. Wie schon ZWIERLEIN hält auch LINGENBERG daher die entsprechenden Verweise auf die *Heroides* in den *Amores*, der *Ars* und den *Epistulae ex Ponto* für weitere Interpolationen, die nur zu dem einen Zweck gestaltet zu sein scheinen, die Texte der *Heroides* als ovidische Gedichte erscheinen zu lassen.⁸⁶ Im Gegensatz zu Zwierlein will Lingenberg jedoch nicht in Iulius Montanus den Dichter der *Heroides* sehen und geht zudem davon aus, dass die Einzelbriefe und die Doppelbriefe der Gedichtsammlung nicht von einem einzigen Autor verfasst worden sind. Doch ebenso wie der von ZWIERLEIN als Autor der *Heroides* vermutete Montanus sei auch der von LINGENBERG postulierte andere Heroidesdichter der Zeit des Tiberius zuzuweisen.

Von den Rezensenten sind die radikalen Thesen Zwierleins und die darauf basierenden Untersuchungen von Beck und Lingenberg insgesamt überaus kritisch betrachtet und im Einzelnen weitgehend zurückgewiesen worden.⁸⁷ Für die hier vorliegende Untersuchung zur Euripidesrezeption in den *Heroides* scheint es zunächst vielleicht nicht zwingend nötig zu

⁸⁵ Beck, M.: Die *Epistulae Heroidum XVIII und XIX des Corpus Ovidianum*. Echtheitskritische Untersuchungen, Paderborn u.a. 1996. Zu den Thesen Zwierleins als Grundlage vgl. die entsprechenden Ausführungen im Rahmen der Einleitung S.11-22; eine Zusammenfassung der Ergebnisse schließlich S.317f.

⁸⁶ Lingenberg, W.: Das erste Buch der Heroidenbriefe. Echtheitskritische Untersuchungen, Paderborn 2003. Insbesondere das ganze Gedicht am. 2,18 wird in diesem Zusammenhang von Lingenberg für unecht gehalten und als späterer Zusatz nach dem Muster von am. 3,1 angesehen. In ähnlicher Weise argumentiert der Autor auch bei *ars* 3,41-46 und *Pont* 4,16,13-16. Vgl. dazu S.21-23 und ebenso schon Zwierlein S.360f., dann auch S.375-384 und schließlich S.388-400.

⁸⁷ Vgl. zu Zwierlein insb. Galinsky, K.: [Rezension zu] Zwierlein, O.: *Ovid- und Vergil-Revision in tiberischer Zeit*. Bd. I: Prolegomena, Berlin 1999: *Gnomon* 74, 2002, 685-687. Zu Beck: Kenney, E.J.: *Non vi sed saepe cadendo*. [Rezension zu] Beck, M.: *Die Epistulae Heroidum XVIII und XIX des Corpus Ovidianum*. Echtheitskritische Untersuchungen, Paderborn u.a. 1996: *CR* 48, 1998, 311-313. Zu Lingenberg: Casali, S.: *Not by Ovid ?*, [Rezension zu] Lingenberg, W.: *Das erste Buch der Heroidenbriefe*. Echtheitskritische Untersuchungen, Paderborn 2003: *CR* 55, 2005, 530-532 und Rosati, G.: [Rezension zu] Lingenberg, W.: *Das erste Buch der Heroidenbriefe*. Echtheitskritische Untersuchungen, Paderborn 2003: *Gnomon* 77, 2005, 114-120. Allein Schmitzer verzichtet zunächst in seinem ersten Forschungsüberblick zu Ovid im Jahr 2002 auf ein abschließendes Urteil zu Zwierleins Thesen, um die angekündigten Beweise abzuwarten (vgl. Schmitzer (2002) S.165). Deutlicher äußert er sich dann jedoch in seinem Literaturbericht von 2007 zu Lingenbergs Untersuchungen und weist dessen Thesen zurück (vgl. Schmitzer (2007) S.154).

sein, auf die Frage nach der Autorschaft Ovids eine Antwort zu formulieren, da Form, Umfang und Funktionalisierung der intertextuellen Rezeption als rein literarisches Phänomen gegebenenfalls auch unabhängig davon, ob die Texte von Ovid, Iulius Montanus oder einem anderen „Heroidesdichter“ verfasst worden sind, betrachtet werden könnten. Dennoch ist gerade bei antiken, vielleicht anders als bei modernen oder gar postmodernen literarischen Texten zu berücksichtigen, dass die Person des Autors als ein wesentlicher Bestandteil des Kontextes angesehen werden muss und daher der Sinn und die Intention eines Textes gerade auch unter Berücksichtigung und in Auseinandersetzung mit dem Autor zu beschreiben sind.⁸⁸ Daher dürfte die Frage nach der Autorschaft Ovids nicht nur an sich, sondern gerade auch im Hinblick auf die konkreten Interpretationen dieser Arbeit von so grundlegender Bedeutung sein, dass es doch notwendig erscheint, eine Antwort zu finden, zumal im Einzelnen an den vorgebrachten Thesen und den daraus gezogenen Folgerungen erhebliche Zweifel angebracht scheinen.⁸⁹

So wäre zunächst festzustellen, dass der prinzipielle Ansatz der Untersuchungen von ZWIERLEIN, LINGENBERG und BECK, parallele Stellen in den Werken Ovids zu identifizieren und solche Verse zum Ausgangspunkt echtheitskritischer Untersuchungen zu machen, nicht per se zurückzuweisen ist.⁹⁰ Problematisch scheint es jedoch zu sein, auf der Grundlage solcher Beobachtungen zu folgern, dass es sich bei der Stelle, die sich sprachlich weniger organisch in den Kontext einfügen lässt oder die inhaltlich weniger passend erscheinen mag, um eine Imitation handeln müsse. Daher ist zunächst vor allem die von ZWIERLEIN, LINGENBERG und BECK implizit postulierte, vermeintlich normale Form des ovidischen Dichtens, an der dann die Texte der *Heroides* und andere verdächtige Gedichte im Rahmen der jeweiligen echtheitskritischen Untersuchungen gemessen werden, zu hinterfragen. Denn eine Entscheidung darüber, welche Formulierungen und Inhalte als passend oder unpassend zu bewerten sind, dürfte nur schwer anhand objektiver Kriterien zu treffen sein.⁹¹ Auf diese Weise besteht doch allzu sehr die Gefahr, dass eine letztlich nur von Philologen konstruierte Normalform als Größe für die Identifizierung interpolierter Textstellen verabsolutiert wird.⁹²

⁸⁸ Vgl. dazu ausführlich die Überlegungen zum antiken literarischen Kommunikationsprozess in Kapitel A.I.

⁸⁹ Im Rahmen dieser Untersuchung können die Thesen Zwierleins nicht in größerem Umfang rezensiert werden. Im Folgenden werden daher nur einige Punkte ausgeführt, die in einem engeren Kontext mit der Euripidesrezeption in den *Heroides* zu sehen sind. Weiteres findet sich in den bereits genannten Rezensionen.

⁹⁰ Zur Methodik vgl. vor allem Lingenbergs Ausführungen S.26-39. Das weitgehend vergleichbare Verfahren von Beck (dort S.21f. ausgeführt) wird von Kenney (1998) (S.311) in seiner Rezension gleichfalls prinzipiell anerkannt („In principle Beck’s criteria (pp.21-2) are unexceptionable“), im Einzelnen jedoch kritisiert („in practice he often misapplies them. He repeatedly overstates his case or simply mistakes the point, and his literary judgements sometimes invite reservation“).

⁹¹ Im Einzelnen hat dies Casali (2005) anhand der ersten drei von Lingenberg verwendeten Beispiele aus her. 4 in seiner Rezension S. 531 aufgezeigt. Als generellen Ansatzpunkt für seine Kritik an Zwierlein greift ebenfalls Galinsky (2002) diesen Punkt auf und betont, dass sich Zwierlein allzu sehr auf seine „perception of inconcinnities“ verlasse. Dies hält Galinsky (2002) für nicht überzeugend und urteilt, dass „hundreds of pages of ‚Geschmackssache‘“ nicht zu überzeugen vermögen (S.686f.).

⁹² So wird das Problem der bewussten Selbstimitation von Lingenberg zwar diskutiert, doch scheint dabei die reale Möglichkeit zu wenig Beachtung zu finden, dass Ovid durchaus entsprechende frühere Formulierungen abgewandelt und – vielleicht, wenn man denn so urteilen will, auch verbessert – wieder aufgegriffen haben

In diesem Zusammenhang scheinen zudem gerade auch die vor allem von LINGENBERG bemühten, computergestützten Vergleichsuntersuchungen eine Sicherheit zu geben, die per se und nicht zuletzt auch vor dem Hintergrund des Verlustes vieler antiker Texte nur scheinbar gegeben ist.⁹³

Grundsätzlich ist dabei jedoch keineswegs anzuzweifeln, dass in dem überlieferten Textbestand Ovids mit Interpolationen gerechnet werden muss.⁹⁴ Dies gilt durchaus auch für die *Heroides*, was nicht zuletzt an manchen Einleitungsversen recht eindeutig zu erkennen ist.⁹⁵ Doch müssen zusätzlich zu den bereits dargelegten methodischen Bedenken auch erhebliche historische Zweifel gegenüber der These ZWIERLEINS vorgebracht werden. So ist zunächst überaus fraglich, dass ein späterer Revisor in der Lage gewesen sein sollte, die bereits vielfach verbreiteten Texte von Ovid und Vergil in dem von ZWIERLEIN unterstellten Ausmaß so zu beeinflussen, dass daraus ein totaler Ersatz für frühere Editionen der Werke entstanden sein sollte.⁹⁶ Zudem ist kaum nachvollziehbar, dass ein einziger interpolierender Revisor in der Lage gewesen sein sollte, die Werke Ovids und Vergils in einem so großen Umfang zu beeinflussen, wie dies von ZWIERLEIN postuliert wird.⁹⁷ Sprechen schon diese

könnte. Gerade wenn man Ovid eine gewisse Selbstverliebtheit in seine eigenen Verse (vgl. etwa Sen. contr. 2,12) unterstellen darf (sofern man nicht konsequenterweise vermuten will, dass eben auch schon der ältere Seneca bei seinem Urteil den dreisten Fälschungen erlegen ist), scheinen Selbstwiederholungen bis zu einem gewissen Grad doch mehr als glaubwürdig, zumindest aber nicht auszuschließen, und können daher nicht als entscheidendes Kriterium für die Echtheit von Versen herangezogen werden. Zu den Selbstzitat bei Ovid vgl. insb. Frings, Irene: Das Spiel mit eigenen Texten. Wiederholung und Selbstzitat bei Ovid, München 2005.

⁹³ Dies gilt etwa für die sprachlichen Untersuchungen Lingenbergs, der z.B. S.31 aufgrund einer vergleichenden Untersuchung der Verwendung von *oportet* in den *Metamorphosen*, in den Exilgedichten und in den früheren Werken dort die Bestätigung für (bereits aus anderen Gründen identifizierte) unechte Verse findet. Zwar gesteht Lingenberg zu, dass im Einzelfall Ausnahmen möglich sein können, doch glaubt er auf der Grundlage der Summe der Einzelbeobachtungen, auch anhand der Lexik Argumente für die Unechtheit eines Verses gewinnen zu können. Dennoch kann damit eben keine Sicherheit im Einzelfall gewonnen werden. Dies gilt entsprechend für Zwierleins Versuche, den Stil des Montanus anhand der spärlichen, heute überlieferten Fragmente beschreiben zu wollen, was von Galinsky (2002) S.685 und nochmals S.687 mit Recht zurückgewiesen wird.

⁹⁴ Dazu ausführlich Galinsky (2002) S.685f., der dabei einschränkend zu den Thesen Zwierleins und seiner Schüler darauf verweist, dass die antiken Kritiker eher Verse tilgten als hinzufügten.

⁹⁵ Vgl. etwa die Ausführungen zu dem interpolierten Eingangsdistichon her 12.1f. (bzw. 0a/b) in Kapitel B.I.

⁹⁶ Auf diesen grundsätzlichen Aspekt verweist Galinsky (2002) S.687. Durchaus könnte man allerdings gerade im Fall Ovids den vollständigen Verlust etwa der ersten Edition der *Amores* und die ausschließliche Überlieferung der Gedichtsammlung in der zweiten Auflage als Gegenbeispiel zu diesem Einwand anführen (vorausgesetzt, es handelt sich bei den entsprechenden Hinweisen auf diese zweite Edition nicht ohnehin auch schon um einen Teil der großangelegten Fälschung). Doch auch wenn durch die Zufälle der Überlieferung die Edition eines Werkes verloren gehen mag, scheint es im konkreten Fall wenig glaubhaft, dass alle Ausgaben der von Zwierlein kritisierten Werke Vergils und Ovids nur in den interpolierten Versionen überliefert worden sind und etwa auch in den Kreisen der antiken Philologen etwa die von Varius besorgte ursprüngliche Ausgabe der *Aeneis* nicht als Original erkannt und gepflegt worden sein sollte.

⁹⁷ Es erscheint doch sehr konstruiert, in den umfangreichen Textpassagen, die Zwierlein in den Werken Ovids und auch Vergils als Interpolationen identifiziert, gleichsam das Lebenswerk eines Fälschers erblicken zu wollen. Zwierlein stützt seine These, dass ein einziger Dichter die Werke Ovids und Vergils planmäßig und in einem so großen Umfang mit eigenen Zusätzen versehen habe, vor allem auf seine Einschätzung, dass die Fälschungen anhand einer mangelhaften sprachlichen Qualität und anhand einer fehlenden Kraft zur Gestaltung großer Zusammenhänge zu identifizieren seien. Dieser methodische Ansatz muss jedoch schon bei der Anwendung auf einzelne Verse hinterfragt werden (vgl. dazu die vorangegangenen Ausführungen) und scheint noch weniger geeignet bei der Beurteilung von ganzen, vermeintlich interpolierten Gedichten oder sogar Gedichtsammlungen wie im Fall der *Heroides*. Denn gerade im Hinblick auf die *Heroides* wäre dann doch zu

Überlegungen zu eher praktischen Problemen gegen eine solch massive Beeinflussung der Texte, so muss darüberhinaus grundsätzlich bezweifelt werden, dass ein antiker Dichter in der hier vermuteten Art und Weise und vor allem in dem hier unterstellten Umfang seine Werke unter fremdem Namen veröffentlicht haben sollte. Dies würde wohl grundsätzlich jenem Streben nach persönlichem Ruhm widersprechen, dass prinzipiell bei allen Künstlern auch in römischer Zeit vorausgesetzt werden darf.⁹⁸ Dennoch kann wohl trotzdem kaum ausgeschlossen werden, dass es auch in der Antike Fälscher gegeben haben mag, denen an der Überlieferung ihrer Werke mehr gelegen war, als an persönlicher Bekanntheit.⁹⁹ Dies würde dann aber doch wohl voraussetzen, dass die entsprechenden Werke wahrscheinlich aufgrund ihrer literarischen Qualität nicht den Ansprüchen potentieller Rezipienten genügen konnten und nur mit der Aufwertung durch den großen Namen eines Vergil oder Ovid in ihrer Zeit erfolgreich sein und damit auch Eingang in die Überlieferung finden konnten. Diesen Gedanken konsequent folgend, wäre zu urteilen, dass es sich dann gerade auch bei den *Heroides* um zweitrangige Dichtung handeln müsste, was dann doch allzu vermessen scheint. Denn zweifelsohne besitzen diese Texte eine große Qualität,¹⁰⁰ was etwa in Bezug auf ihre Eigenschaft als intertextuelle Texte gerade im Rahmen dieser Arbeit noch nachgewiesen werden soll, auch wenn sie vielleicht von einer postulierten Normalform des ovidischen Dichtens abweichen mögen.

Damit aber wären die kritischen Überlegungen zu den Thesen ZWIERLEINS wieder an ihrem Ausgangspunkt angelangt. Von entscheidender Bedeutung scheint somit vor allem zu sein, dass eine solche Normalform ovidischer Dichtung nicht postuliert werden kann und dass man kaum dem Anspruch gerecht werden dürfte, entscheiden zu können, welche Fehler Ovid zugetraut werden sollten und welche nicht.¹⁰¹ Dies gilt in besonderer Weise für die *Heroides*, da in diesen Texten ein Abweichen von jener vermeintlichen Normalform des ovidischen Dichtens gerade dann erwartet werden muss, wenn man bereit ist, diese Gedichtsammlung Ovid zuzuschreiben und diese Texte als eine Weiterentwicklung dieses Dichters und der Gattung Elegie anzusehen.

folgern, dass diese Texte tatsächlich als zweitrangige Dichtung angesehen werden müssten. Diesem Urteil ist jedoch keineswegs zuzustimmen.

⁹⁸ Dieses Argument wird gegen die Thesen von Zwierlein und Beck durch Kenney (1998) S.313 vorgebracht. Zu dem Selbstverständnis der römischen Dichter etwa auch die Ausführungen in Kapitel A.I.2.

⁹⁹ Beispiele für ein solches Vorgehen ließen sich auch aus der neueren Geschichte genug finden. Daher wird man, auch ohne dies jetzt hier im Einzelnen historisch verifizieren zu können, wohl gleichfalls in der Antike oder konkreter in der Zeit des Tiberius entsprechende Verhaltensmuster nicht ausschließen können.

¹⁰⁰ Dies zu Recht nochmals hervorgehoben von Kenney (1998) S.313, der zudem gerade auch die Qualität der *Heroides* anhand ihrer Auseinandersetzung mit griechischen Vorlagen als herausragend bewertet.

¹⁰¹ So wäre etwa im Hinblick auf die Zweifel an der Echtheit von Ov. am. 2,18, die aufgrund von Parallelen zu am. 3,1 hinterfragt wird, einzuwenden, dass es doch durchaus möglich wäre, dass mit der zweiten Auflage der *Amores* (deren Existenz zwar nun auch wieder auf den Revisor geschoben werden kann und wird) Ovid durchaus auch manche, letztlich nachrangige Inkongruenzen im Aufbau des Gesamtwerkes unterlaufen sein könnten. Denn wie von Seneca (contr. 2,12) angemerkt, fehlte wenigstens dem jungen Ovid durchaus in manchen Fällen die letzte Konsequenz. Überaus deutlich übt in diesem Zusammenhang jedenfalls Galinsky (2002) Kritik an den Thesen Zwierleins und beklagt S.686, dass der Autor eher seinem Gefühl als kritischer Methode folge.

Denn schon in den *Amores* hatte Ovid die Möglichkeiten, die ihm die Gattung Elegie bieten konnte, so weit ausgeschöpft, wie es ihm innerhalb der Grenzen der von Gallus, Propertius und Tibull geprägten Form dieser Dichtung möglich war. Mit den *Heroides* schrieb Ovid zwar auch weiterhin Texte innerhalb der Gattung der Elegie, doch suchte und fand er zugleich neue Wege. Mit den Briefen der unglücklich liebenden Frauen gelang es ihm noch einmal, die Welt der Elegie mit neuen Themen zu verbinden, die er vor allem aus den Tragödien gewinnen konnte. Hier konnte der römische Dichter für die Elegie neue Situationen entdecken, indem er tragische Geschichten elegisch gestaltete. Daher folgt Ovids Textgestaltung in den *Heroides* durchaus eigenen Regeln und kann kaum mittels einer vergleichenden Lektüre zu den *Amores* oder auch den *Metamorphosen* beurteilt werden.¹⁰² Die *Heroides* sind vielmehr doch genau jenes Bindeglied, das den Dichter der *Amores* erst zu dem Dichter der *Metamorphosen* werden lässt. Diese Texte entsprechen somit notwendigerweise nicht einer wie auch immer zu beschreibenden Normalform des ovidischen Dichtens. Daher sollte es nicht überraschen, dass manches an den *Heroides* in diesem Sinn zunächst unovidisch scheinen mag.¹⁰³ Dass entsprechende Textstellen nicht doch von Ovid stammen können, kann damit jedenfalls kaum bewiesen werden.

Daher ist auch im weiteren Verlauf dieser Arbeit davon auszugehen, dass die Texte der *Heroides* von Ovid verfasst worden sind.¹⁰⁴ In welcher Weise der römische Dichter dabei im Einzelnen die Möglichkeiten der Elegie durch die intertextuelle Rezeption der Tragödien des Euripides fortentwickelt hat, ist im Folgenden zu zeigen. Dabei werden die weiteren, im Zusammenhang mit der Untersuchung der Euripidesrezeption in den *Heroides* anzustellenden grundsätzlichen Überlegungen über den Charakter dieser Gedichtsammlung als intertextuelles Werk und die durch die Einzelinterpretationen zu gewinnenden Erkenntnisse dann vielleicht

¹⁰² Gerade hier folgt Lingenberg seiner These zu einseitig. So argumentiert er S.33f., dass Ovid in seiner Liebesdichtung durchaus Themen des Epos und der Tragödie berühre, ohne Wortmaterial der tragischen Stilebene zu verwenden. Daraus aber zu folgern, dass dies auch in gleicher Weise für die *Heroides* zu gelten habe, erscheint vor dem Hintergrund der Fortentwicklung der elegischen Gattung in den *Heroides*, wie dies im weiteren Verlauf dieser Arbeit allgemein noch weiter ausgeführt werden kann, nicht angemessen. Wenn Lingenberg in diesem Sinn alternative Erklärungsansätze zu seinen eigenen Ausführungen als „Klimmzüge“ (S.41) bezeichnet und seinerseits entsprechende Textstellen kurzerhand für unecht erklärt, scheinen die Probleme damit keineswegs gelöst.

¹⁰³ Auch gerade vor dem Hintergrund dieser Überlegungen vermögen Lingenbergs computergestützte Analysen ein weiteres Mal nicht recht zu überzeugen. Dazu auch bereits die vorangegangenen Ausführungen mit dem Hinweis auf fehlendes Vergleichsmaterial aufgrund der letztlich doch stets unzureichenden Überlieferung der lateinischen Texte.

¹⁰⁴ Dieser Einschätzung ist immerhin auch schon der jüngere Seneca gefolgt, der – wie Lingenberg selbst (S.154) explizit vermerkt – den vierten Brief der *Heroides* in der bis heute vorliegenden Form für ein Werk Ovids gehalten und diesen Text für die Gestaltung seiner Tragödie als Prätext benutzt hat. Daher scheint es schon fast vermessen, zu vermuten, dass einer literarisch zweifelsohne überaus gebildeten Persönlichkeit der Antike, die sich zudem nur wenige Jahre nach der vermuteten Revision bzw. der vermeintlichen Fälschung weiter Teile des ovidischen Werkes intensiv mit den Texten auseinandergesetzt hat, die Kenntnis einer solchen Fälschung entgangen sein sollte. Auch dies mag bei dem von Zwierlein bzw. Lingenberg unterstellten Maß an krimineller Energie des Fälschers Montanus oder auch eines anderen *Heroides*-Dichters vielleicht kein absolutes Argument sein, aber doch wenigstens ein weiteres Indiz.

die hier einleitend formulierten Überlegungen zur Autorschaft dieser Textsammlung weiter stützen können.¹⁰⁵

¹⁰⁵ Durchaus wären die im Rahmen dieser Untersuchung zu gewinnenden Erkenntnisse sogar geeignet, die Zweifel an der Autorschaft Ovids in den *Heroides* zu fördern, wenn ein entsprechender Nachweis über ein Verfahren einfacher Imitationen von Elementen aus den euripideischen Tragödien geführt werden könnte, der dann als weiterer Beweis dafür heranzuziehen wäre, dass ein Plagiator nicht nur Ovids Verse der *Metamorphosen*, sondern eben auch die Tragödien des Euripides als Versatzstücke im weitesten Sinn verwendet hat, um seine Texte abzufassen und als Fälschung in das Corpus Ovidianum einzufügen. Denn Zwierlein, Lingenberg und Beck nutzen gerade ihre Beobachtung, dass der Dichter der *Heroides* seine Fälschung durch Nachahmung späterer Passagen Ovids gestaltet habe (vgl. etwa nur die einleitend von Lingenberg S.13-16 angeführten Beispiele), als zentrales Argument gegen Ovid als Autor der *Heroides*. Umgekehrt könnte eine inhaltlich intensive und sprachlich komplexere Nutzung der euripideischen Prätexte als Hinweis im Zusammenhang mit einer genauen Beschreibung des Charakters der *Heroides* als einer gleichsam eigenständigen Form der Elegie auf einen erstrangigen Dichter als Urheber dieses Werkes und damit auf die Autorschaft Ovids hindeuten.

A. Theoretische und historische Grundlagen der Interpretationen

I. Allgemeine Überlegungen zur Interpretation der Dichtung Ovids

Das Wesen eines literarischen Textes besteht darin, dass er sich einem einfachen Verständnis und einer einfachen Deutung entzieht. Er ist auf verschiedenen Ebenen durch eine ihm eigene Polyvalenz ausgezeichnet, durch die er sich erst als Literatur im eigentlichen Sinn definiert. Diese prinzipiell vielfältige Sinnhaftigkeit eines literarischen Textes entsteht einerseits durch die Sprache, insbesondere wenn etwa ein Autor wie Ovid in den *Heroides* durch die komplexe Integration fremder Textelemente bewusst doppel- oder mehrdeutige Textstellen in seinem poetischen Werk geschaffen hat. Andererseits ist die Polyvalenz eines literarischen Textes durch den eigentlichen Akt des Textverstehens bedingt. Denn die Sinnkonstituierung eines Textes vollzieht sich in einem quasi kommunikativen Prozess, an dem als Institutionen der Autor, der Rezipient und der Text beteiligt sind.¹⁰⁶

Ausgehend von diesem Verständnis über das Funktionieren literarischer Texte ist durch die literaturtheoretische Diskussion des letzten Jahrhunderts eine Fülle möglicher Positionen erarbeitet worden, auf deren Grundlage die Deutung eines Textes erfolgen kann. So kann der Prozess der Sinnkonstituierung eines literarischen Textes einerseits als ein kommunikativer Akt zwischen dem Autor und seinen Rezipienten beschrieben werden, wobei der Text in diesem Fall als das Medium der Kommunikation zu betrachten ist. Andererseits vollzieht sich der Vorgang der Rezeption in der Regel ohne die Präsenz des Autors, so dass der Text wiederum ein gewisses Maß an Autonomie gewinnt.¹⁰⁷ Daher kann dieser eigentliche Rezeptionsvorgang auch als ein kommunikativer Akt unmittelbar zwischen dem Text und dem Rezipienten betrachtet werden.

In jedem Fall verläuft der Prozess der Sinnkonstituierung eines literarischen Textes durch die gegebene Mehrdeutigkeit einzelner Textpassagen und durch den eigentlichen Akt der Rezeption auf komplexen Wegen, die letztlich von keiner der drei beteiligten Institutionen vollständig kontrolliert werden können. Es ist daher das Verdienst dieser theoretischen

¹⁰⁶ Zur Sinnkonstituierung von Texten in einem kommunikativen Prozess vgl. Habermas, J.: *Theorie des kommunikativen Handelns*, 2 Bd., Frankfurt 1981; Breuer, R.: *Literatur: Entwurf einer kommunikationsorientierten Theorie des sprachlichen Kunstwerks*, Heidelberg 1984; zusammenfassend Schulte-Middelich, B.: *Funktionen intertextueller Textkonstitution*, in: Broich, U. / Pfister, M. (Hg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen 1985, S.197-242, hier S.205-207. Vgl. ferner auch Jakobson, R.: *Language in Literature*, Cambridge (Ma.) 1987, hier S.66-71 und Schmitz S.32-34.

¹⁰⁷ Denn der Autor produziert einen Text und übergibt ihn seinen Lesern oder allgemeiner der Öffentlichkeit. In dieser existiert er dann als mehr oder weniger autonomes Element innerhalb des literarischen Kommunikationsprozesses, da der Autor mit der Veröffentlichung und Verbreitung seines Werkes die Möglichkeit verliert, den Text unmittelbar und eindeutig zu erklären, und somit auf seinen ursprünglich alleinigen Anspruch auf Deutung dieses Textes verzichtet. Bei der Lektüre eines Textes will nun der Rezipient den Text verstehen, ihn in seiner Sinnhaftigkeit deuten. Im Rahmen dieses zweiten Teilprozesses ist die Autonomie des Textes daran zu erkennen, in welchem Maß der Rezipient prinzipiell dazu bereit oder z.B. bei einem anonymen Werk überhaupt dazu fähig ist, den Autor und dessen ursprüngliche Intentionen bei der Abfassung des Textes im Rahmen seiner Rezeption und Deutung eben dieses Textes zu berücksichtigen.

Debatte, verschiedene Wege zur Ergründung der Funktion und Wirkung von Texten und Literatur aufgezeigt zu haben.¹⁰⁸ Die Frage nach dem eigentlichen Sinn eines literarischen Textes sollte nunmehr durch die Anerkennung seiner Polyvalenz beantwortet werden. Denn zweifelsohne liefern unterschiedliche Interpretationsansätze und unterschiedliche Fragen an den Text unterschiedliche Antworten.¹⁰⁹ Die Polyvalenz eines literarischen Textes offenbart sich also gerade in der potentiell unendlichen Anzahl möglicher Deutungen, die vom Autor und von den verschiedenen Rezipienten an einen Text im Verlauf seiner historischen Existenz herangetragen werden.¹¹⁰

Für die konkrete Untersuchung von Texten erweist sich ein derartig offenes Konzept jedoch als nicht praktikabel. Literarische Werke konstituieren zwar ihren Textsinn oder vielmehr einen Teil ihres Sinnpotentials in jedem neuen Akt der Rezeption, doch findet ein solcher Akt des Lesens stets in einer historisch einmaligen Situation statt. In Abhängigkeit von dem Rezipienten und seiner Disposition werden dabei spezifische Fragen an den Text gestellt und

¹⁰⁸ Auf der Suche nach jenem eigentlichen Sinn des Textes wurde eine Vielzahl von Theorien entwickelt, die mit jeweils unterschiedlichen Prämissen zu sehr unterschiedlichen Ergebnissen gelangt sind. Zur Geschichte der Literatur- und Interpretationswissenschaft vgl. allgemein Brenner, P.J.: *Das Problem der Interpretation. Eine Einführung in die Grundlagen der Literaturwissenschaft*, Tübingen 1998 und insbesondere die im Hinblick auf die klassische Philologie verfasste Darstellung von Schmitz, T.A.: *Moderne Literaturtheorie und antike Texte. Eine Einführung*, Darmstadt 2002. In der Auseinandersetzung mit dem traditionellen Interpretationsansatz der Hermeneutik, die als Wissenschaft des Verstehens in ihren philosophischen und philologischen Grundlagen zunächst von Schleiermacher, später von Dilthey, Heidegger, Gadamer und Habermas entwickelt wurde, sind verschiedene neue Konzepte entwickelt worden. Dabei führte die radikale Kritik einer autorzentrierten Interpretation (vgl. etwa insb. Barthes, R.: *La mort de l'auteur*, in: ders., *Oeuvres complètes*. Bd. II Paris 1966-1973, Paris 1994, S.491-495 (zuerst 1968). Eine Übersetzung findet sich jetzt in Jannidis, F. u.a. (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart 2003, hier S.185-193.) zu zwei Ansätzen, die den Text selbst als entscheidendes Element im Prozess der Sinnkonstituierung ansehen. Zum einen sind hier die theoretischen Konzepte des Russischen Formalismus oder auch des Strukturalismus und deren praktische Anwendung als Interpretationskonzept des sogenannten New Criticism zu nennen. Zum anderen wurde von Julia Kristeva „Intertextualität“ zunächst als philosophisches Konzept beschrieben (etwa in Kristeva, Julia: *Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman*, in: Ihwe, J. (Hrsg.), *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven*, Bd.3: *Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft 2 (Ars Poetica 8)*, Frankfurt 1972, orig.: Bakhtine, *le mot, le dialogue et le roman: Critique* 23, 1967, 438-465) und dann von G. Genette durch ein literaturwissenschaftliche Systematisierung zu einem konkreten Konzept der Textinterpretation weiterentwickelt. Ein dritter Ansatz sieht schließlich in dem Rezipienten die entscheidende Instanz bei der Sinnkonstituierung eines Textes. Dieser wurde in Deutschland vor allem von H.R. Jaufß und W. Iser in der sogenannten Konstanzer Schule die Rezeptionsästhetik entwickelt (vgl. etwa Iser, W.: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München ²1984 oder auch Jaufß, H.R.: *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt 1970). Etwa zeitgleich entstand in den USA der Reader-Response Criticism. In den USA kam es jedoch anders als in Deutschland nicht dazu, einen vorrangig rezeptionsorientierten Ansatz als Theorie nachhaltig zu etablieren. Die Rolle des Rezipienten wurde vielmehr in andere Konzepte (z.B. Feminismus oder Psychoanalyse) integriert. Vgl. dazu Schmitz S.105-108.

¹⁰⁹ Die Frage, ob dem Autor, dem Text oder dem Rezipienten die Deutungshoheit über den Textsinn zukommt, ist somit nicht allgemein und abschließend zu beantworten. Gleichwohl ist die Deutung eines literarischen Textes deswegen keineswegs ein unwissenschaftlicher Vorgang. Um die Interpretation eines Textes als korrekt anzuerkennen, ist es notwendig, dass die an den Text herangetragene Deutung kohärent, also nicht selbstwidersprüchlich ist. Dazu Tegtmeier S.76-78. Auch der Versuch, innerhalb der verschiedenen möglichen Interpretationsansätze eine prinzipielle Hierarchie zu etablieren, die in der Lage wäre, die Polyvalenz eines literarischen Textes zu ordnen, würde eben dieses Konzept prinzipiell negieren und ist daher zurückzuweisen.

¹¹⁰ Darunter wäre die tatsächliche, physische Existenz des vollständigen Textes oder letztlich auch nur die Existenz einer beliebigen Spur des Textes (in Form eines umfangreichen Fragments, eines einzigen überlieferten Wortes oder auch nur des Titel eines ansonsten komplett verlorenen Textes) zu verstehen.

Antworten gefunden.¹¹¹ Ein Text, der immer wieder Leser zu Fragen auffordert, sich Antworten abringen lässt und dabei für den einzelnen Rezipienten neue Perspektiven in seinem eigenen Dasein eröffnet, erweist sich als zeitlos und ist in diesem Sinn klassisch.¹¹² Die dem Text eigenen sprachlichen und inhaltlichen Unbestimmtheitsstellen zwingen den einzelnen Rezipienten zu einer jeweils eigenen konkreten Deutung des Textsinns, die sich entsprechend den zuvor von ihm selbst definierten theoretischen Grundpositionen über den Verlauf des kommunikativen Prozesses des literarischen Textverstehens ergibt. Zum Verständnis eines Textes, zur Erklärung seines Sinns benötigt und entwickelt daher jeder Leser notwendigerweise eine eigene Kunst der Interpretation, eine für seine konkreten Textinteressen aktuelle Hermeneutik im eigentlichen Sinn. Die Entscheidung darüber, welcher Aspekt in den Fokus der Interpretation gerückt wird, obliegt dem interpretierenden Rezipienten eines Textes.¹¹³ Daher ist im Folgenden zunächst zu definieren, welchen Prinzipien der Interpretation diese Untersuchung der Euripidesrezeption Ovids folgen wird.

1. Die historische Interpretation des antiken literarischen Kommunikationsprozesses als Grundlage für das Textverständnis

Wenn ein heutiger Leser einen antiken Text wie etwa die *Heroides* Ovids rezipiert, wird er sich den Text aufgrund der beschriebenen, einem literarischen Text inhärenten Polyvalenz auf unterschiedlichen Ebenen in Abhängigkeit von der von ihm betriebenen Lektüre erschließen. Dabei kann der Rezipient sich etwa auf eine ästhetische und vorrangig werkimmanente Lektüre beschränken. Dem Leser ist es darüber hinaus möglich, in einer retrospektiv-erklärenden Lektüre Unbestimmtheitsstellen des Textes durch Herstellung kontextueller

¹¹¹ Als Beispiel sei hier nur Vergils *Aeneis* betrachtet: Der Rezipient, der das Werk zur Zeit des Augustus liest wird sich dem Text schon in anderer Weise annähern, andere Fragen stellen und andere Antworten finden als der spätantike Leser, der seine Lektüre der *Aeneis* mit dem Kommentar des Servius betreibt. Ein Rezipient, der Vergil in den 70er Jahren unter dem Einfluss der Two-Voices-Theory liest, wird zu anderen Ergebnissen gelangen als ein zweiter heutiger Leser, der wiederum versucht, die *Aeneis* aus ihrem eigenen, historischen Kontext heraus zu verstehen. Vgl. dazu etwa zusammenfassend Galinsky, K.: The current state of the interpretation of Roman Poetry and the contemporary critical scene, in: ders. (Hrsg.), *The Interpretation of Roman Poetry: Empiricism or Hermeneutics?*, Frankfurt u.a. 1992, S.1-40, hier S.9-11.

¹¹² Dazu Galinsky (1992) S.4.

¹¹³ Abhängig von der jeweiligen Fragestellung, mit der sich der einzelne Rezipient einem Text nähert, und abhängig von seinem jeweiligen literaturtheoretischen Verständnis über den Verlauf des literarischen Kommunikationsprozesses wird er den Text aus sich heraus, von der Person des Autors oder aber auch von der Seite des Rezipienten her zu verstehen suchen. Auf diese Weise ist jede Interpretation ein subjektiver Akt, da literarische Texte keine Objekte sind, deren Sinngehalt sich losgelöst von einem individuellen Rezipienten entfalten kann. Die Deutung eines Textes durch unterschiedliche Rezipienten wird daher stets unterschiedlich erfolgen. Vgl. Tegtmeier, H.: Der Begriff der Intertextualität und seine Fassungen – Eine Kritik der Intertextualitätskonzepte Julia Kristevas und Susanne Holthuis', in: J. Klein / Ulla Fix, *Textbeziehungen. Linguistische und literaturwissenschaftliche Beiträge zur Intertextualität*, Tübingen 1997, S.49-81, hier S.76: „Texte sind keine Objekte, über die sich situations- und betrachterinvariant etwas sagen ließe, weil eben je ein Betrachter in einer spezifischen Situation den Text erst zum Text macht.“

Bezüge aufzulösen. Schließlich kann der Rezipient auch mittels einer bewusst historischen Lektüre frühere Interpretationen des Textes mit seinen eigenen Fragen und Antworten in Beziehung setzen.¹¹⁴ Während der Leser mit einer ästhetischen Lektüre in seiner eigenen Welt verharrt, gelingt es ihm durch die retrospektive Lektüre, eine andere Sichtweise auf den Text und damit letztlich auch eine andere Weltsicht zu entdecken. Indem er diese andere Dimension in ihrer Alterität bewusst wahrnimmt,¹¹⁵ ohne die unterschiedlichen historischen Ebenen unzulässig zu egalieren, kann ein Rezipient gleichsam mit dieser anderen Welt kommunizieren. Aus der Betrachtung dieser Differenz entwickelt sich im Hinblick auf den konkreten Text nicht nur ein vertieftes Verständnis der verschiedenen Sinndimensionen des Textes, sondern auch ein vertieftes Verständnis der eigenen Interpretation und ihrer historischen Gebundenheit. Darüber hinaus kann eine solche Beschäftigung mit literarischen Texten den Rezipienten allgemein zu einer Reflexion über sein gegenwärtiges Dasein führen. In diesem Sinn entfalten antike Texte ihre unmittelbare Wirkung bis heute. Die Aufgabe und der eigentliche Existenzzweck jeder Beschäftigung mit Literatur, vor allem aber innerhalb der Klassischen Philologie, liegt gerade in dieser Erweiterung der Perspektive des Rezipienten, in dem Eröffnen neuer Horizonte für den Blick auf Vergangenheit und Gegenwart.¹¹⁶ Dabei erschöpft sich das Sinnpotential eines literarischen Textes weder in der ästhetischen, noch in einer retrospektiven oder historischen Lektüre. Erst die verschiedenen Ebenen der Lektüre zusammen lassen den Text seine ganze Wirkung entfalten.¹¹⁷

Auf welcher Ebene die Deutung eines antiken Textes letztlich erfolgt, ist zunächst von der Kompetenz des Rezipienten,¹¹⁸ dann von seinen konkreten Zielen bei der Interpretation abhängig. Die ästhetische Lektüre antiker Texte als einfacher und unmittelbarer Genuss kann jeder Rezipient selbst leicht erfahren. Für die Entdeckung weiterer Sinndimensionen im literarischen Text ist dann eine erklärende Lektüre notwendig. Dies gilt insbesondere für antike Texte, da es bei diesen nicht genügt, allein die einfachen, sich bereits aus dem Wesen der literarischen Sprache ergebenden Unbestimmtheitsstellen aufzulösen. Vielmehr muss zusätzlich die historische Distanz zwischen der antiken Kultur als Kontext des zu interpretierenden Textes und der Gegenwart des Rezipienten überwunden werden. Dies kann erst gelingen, indem wenigstens der Versuch unternommen wird, den antiken Text aus dem

¹¹⁴ Zu den verschiedenen Ebenen der Lektüre zusammenfassend Galinsky S.8f. Eine ähnliche Unterscheidung findet sich auch bei Riffaterre, M.: *Semiotics of Poetry*, Bloomington 1978, hier S.1-7. Er unterscheidet heuristische und hermeneutische Lektüre und bezeichnet damit einerseits das sprachliche Verstehen, andererseits das Erkennen einer darüber hinausgehenden Bedeutung des Textes. Dazu Schmitz S.93.

¹¹⁵ Vgl. dazu z.B. Wlosok, Antonie: *Der Held als Ärgernis*: WJbb 8,1982,9-21, hier S.20f.

¹¹⁶ Vgl. dazu z.B. die diversen Beiträge in dem Sammelband *Glücklich*, H.J. (Hrsg.), *Lateinische Literatur, heute wirkend*, Bd.1 und 2, Göttingen 1987.

¹¹⁷ Auch Galinsky (1992) wendet sich S.17 ausdrücklich gegen eine Polarisierung in Ästhetik oder Geschichte, gelangt freilich S.20 zu dem Fazit „Historicism, in short is essential for dealing with the alterity of literature from other cultures and other times.“

¹¹⁸ Hier ist zum einen die allgemeine literarische Kompetenz gemeint, die den Rezipienten befähigt, literarische Sprache zu verstehen, zum anderen eine Kompetenz zur historischen Interpretation.

kulturellen Kontext seiner Zeit heraus zu lesen.¹¹⁹ Während die dritte mögliche Ebene der Lektüre eines Textes schließlich nicht für jede Interpretation relevant sein wird, da der Ansatz, Antike und Gegenwart zueinander in Beziehung zu setzen, keineswegs für alle Texte und die an sie gestellten Fragen gleichermaßen nötig oder überhaupt geeignet ist,¹²⁰ ist eine retrospektiv erklärende Lektüre antiker Texte unverzichtbar. Denn die historische Interpretation erschließt einen antiken Text, indem sie gleichsam als Kern jeder weiteren Deutung einen allgemein anerkannten, unveränderbaren und damit entscheidenden Teil der Bedeutung eines klassischen, antiken Werkes dem Rezipienten eröffnet.¹²¹

Eine retrospektiv erklärende Lektüre dient also explizit dazu, die historische Dimension der Kommunikation zwischen Autor, Text und den zeitgenössischen Rezipienten zu erfassen. In diesem Sinne beschreibt die historische Interpretation zweifelsohne einen wichtigen und unerlässlichen Teil des Sinnpotentials eines antiken Textes. In der Tat aber kann in einer derart historisch fundierten Interpretation sogar ein primärer Textsinn erfasst werden. Denn sieht man von postmodernen Textproduzenten ab, so ist davon auszugehen, dass Autoren primär für ein Publikum geschrieben haben oder schreiben, das sie in ihren unmittelbaren Zeitgenossen erblicken. Dies gilt gerade auch für antike Autoren. Zwar erheben verschiedene römische Dichter bekanntlich den Anspruch, ihr poetisches Werk für die Ewigkeit geschaffen zu haben, doch scheint für sie diese Ewigkeit nur in einem kulturellen Kontinuum denkbar zu sein. So verbindet etwa Ovid die Fortexistenz seiner *Metamorphosen* mit dem Bestand der römischen Herrschaft.

*quaque patet domitis Romana potentia terris,
ore legar populi, perque omnia saecula fama,
siquid habent veri vatum praesagia, vivam.* (Ov. met. 15,877-879)

¹¹⁹ Der Genuss einer einfachen, ästhetischen Lektüre lässt sich auch und gerade an den im Rahmen dieser Arbeit relevanten Werken von Ovid und Euripides erfahren. Gleichwohl würde das Sinnpotential der Texte bei einer Beschränkung auf diese Interpretationsebene überaus eingeschränkt. Wer etwa Polyphems Werben um Galatea in den *Metamorphosen* (met. 13,750-897) liest, ohne den Bezug zu den Topoi der werbenden Liebesdichtung und zu der aus Homers Odyssee bekannten Figur herzustellen, kann einen wichtigen, in diesem Fall sicherlich den entscheidenden Bestandteil des Textsinns nicht erfassen.

¹²⁰ So mag sich der Bezug zur eigenen Position im Hinblick auf existenzielle Fragen etwa der Ethik geradezu aufdrängen. Gleiches gilt vielleicht auch für die in Ovids Dichtung vermittelten geschlechtsspezifischen Rollenbilder oder vergleichbare Fragenkomplexe. Für die Frage nach der produktiven Rezeption der euripideischen Tragödien durch Ovid wird eine gegenwartsbezogene Lektüre hingegen keinen Beitrag leisten können.

¹²¹ Zweifelsohne ist die hier geforderte historische Lektüre aufwendiger als eine ästhetische Textbetrachtung, die Faktoren außerhalb dieses Textes, allenfalls mit Ausnahme des eigenen rezipierenden Subjekts, nicht zu berücksichtigen braucht. Zwar beschränkt sich die Bedeutung eines Textes nie ausschließlich auf diese historische Interpretation, doch bleibt ohne diesen Ansatz ein bedeutender Teil unerschlossen. Will man also nicht so vermessen sein zu sagen, dass ohnehin nie alle Bedeutungen eines Textes beschrieben werden können, weshalb man auch getrost auf eine Untersuchung der ursprünglichen Rezeption verzichten kann, so ist für das Textverständnis das historische Lesen unerlässlich. Die Anerkennung der prinzipiellen Polyvalenz von Texten darf nicht bedeuten, von vornherein bestimmte, schwierige und daher unbequeme Sinnebenen eines Textes aus der Interpretation auszuschließen. Dies gilt insbesondere für die historische Dimension eines antiken Textes. In dem Bemühen, sich von einer rein historischen Interpretation zu lösen, haben moderne und postmoderne Literaturtheorien in dem Beharren auf andere Sinndimension und die Offenheit des Textes gerade diese Dimension zuweilen vernachlässigt und damit ihrerseits die Polyvalenz des Textes unzulässig beschränkt.

Obwohl nun die römische Herrschaft als die entscheidende hier genannte Voraussetzung für die Fortexistenz des Werkes nicht mehr gegeben ist, hat sich Ovids Vorhersage dennoch erfüllt, da die Werke Ovids auch heute noch gelesen werden. Zwar existiert Rom tatsächlich nicht mehr als reale, politische Macht, sehr wohl aber als kulturelle Größe. Der Leser, wie ihn Ovid in ferner Zukunft erwartete, steht daher immer noch in einer kulturellen Tradition und ist trotz der historischen Distanz mit Rom oder vielmehr mit der römischen Welt, so wie Ovid sie kannte, verbunden.¹²² Auf diese Weise ist Ovids zukünftiger Leser letztlich nur ein verspäteter Teilnehmer des eigentlichen, d.h. zeitgenössischen Rezeptionsprozesses. Diesen Teil des römischen Erbes kann ein heutiger Leser jedoch nur dann antreten, wenn er sich ganz bewusst in die kulturelle Tradition stellt, indem er den antiken Text mittels einer historischen Interpretation zu verstehen versucht.¹²³

2. Moderne Literaturtheorie und antike literarische Texte

Eine Interpretation, die einen antiken Text in seinem ursprünglichen Funktionieren verstehen will, muss bei einer Betrachtung der zeitgenössischen Rezeptionssituation ihren Anfang nehmen. Dazu ist es angemessen, auch diese historische Situation unter Berücksichtigung von Autor, Text und Rezipient, also mit Hilfe jener Konstanten zu beschreiben, die für den Ablauf eines literarischen Kommunikationsprozesses allgemein bestimmt werden konnten. Dieses Konzept als Grundlage der Interpretation anzuerkennen, ist berechtigt, da einerseits von der Existenz prinzipiell unveränderter Funktionsprinzipien literarischer Texte ausgegangen werden kann und da andererseits schon in der Antike ein vergleichbares Verständnis von der Funktionsweise eines Textes im Bewusstsein der Menschen vorhanden war.¹²⁴

Auch wenn es in der Antike keine abstrakt theoretische Beschreibung oder gar eine intensive Diskussion des literarischen Kommunikationsprozesses gegeben hat, zeigen doch verschiedene poetologische Aussagen einzelner Autoren ein konkretes Verständnis von

¹²² In ähnlicher Weise formulieren diese Position auch Vergil (vgl. Aen. 9,446-449) und mit einer besonders deutlichen Herausstellung der kulturellen Kontinuität Horaz: *usque ego postera/ crescama laude recens, dum Capitolium/ scandet cum tacita virgine pontifex*. (Hor. carm. 3,30,7-9). Vergleichbare Gedanken formuliert Ovid selbst, wenngleich etwas allgemeiner, noch in am. 1,15. Im Bezug auf die Verse der *Metamorphosen* sieht Due S.33-36 in Ovids Darstellung sogar eine *imitatio* der entsprechenden Passage des Horaz, so dass auch unter diesem Aspekt dem kulturellen Kontinuum eine entscheidende Bedeutung zuzukommen scheint. Vgl. zu dieser Frage auch Gleis, R.: Vater der Dinge. Interpretationen zur politischen, literarischen und kulturellen Dimension des Krieges bei Vergil, Trier 1991, S.33f. und vor allem Spahlinger (1996) S.46-50, der ebenfalls Ovids Ewigkeitsanspruch in der Sphragis mit dem Bestand des römischen Imperiums verknüpft sieht (insb. S.47 Anm.69 mit weiterführender Literatur zu der Stelle).

¹²³ Zu einem ähnlichen Ergebnis gelangt Martindale S.19-23, wenn er für die Interpretierbarkeit von Texten postuliert, dass diese in einem gewissen Sinn zeitlose Gültigkeit besitzen müssen.

¹²⁴ Der Verdacht, mit der historischen Interpretation ein eigentlich unhistorisches Verfahren zu gebrauchen, kann daher im Folgenden leicht ausgeräumt werden.

Literatur sowie deren Möglichkeiten und Zielen. Im Hinblick auf die im Rahmen dieser Arbeit relevante Zeit Ovids hat wohl Horaz die prägnanteste Formulierung gefunden:

*aut prodesse volunt aut delectare poetae
aut simul et iucunda et idonea dicere vitae.* (Hor. ars 333f.)

Der Wunsch mit einem literarischen Text eine Wirkung hervorzurufen wird dabei von Horaz eindeutig den Dichtern zugeschrieben. Der Dichter als Produzent des Textes ist also zunächst die Instanz, die einem literarischen Werk einen ursprünglichen Sinn einschreibt,¹²⁵ und damit ein durchaus bedeutender und beachteter, keineswegs aber der ausschließlich für die Sinnkonstituierung eines Textes verantwortliche Faktor innerhalb des literarischen Kommunikationsprozesses. Denn schon in der Antike war man sich bewusst, dass ein Text letztlich unabhängig von seinem Autor bei den Rezipienten eine Wirkung hervorruft. So erscheint denn auch bei Horaz der Text in diesem Sinn als eigenständige Größe:

*non satis est pulchra esse poemata; dulcia sunt,
et quocumque volent animum auditoris agunto.* (Hor. ars 99f.)

Der Text an sich soll also dazu in der Lage sein, seinen Rezipienten zu lenken. Der Zusatz des Horaz, dass dabei die Richtung durch den Text selbst vorgegeben werde, wirkt geradezu modern. Doch scheint hier wohl kaum eine vollkommen eigenständige Sinnkonstituierung durch den Text gemeint zu sein. Vielmehr ergibt sich aus der Verbindung mit dem zunächst betrachteten autororientierten Ansatz, dass an dieser Stelle eine vom Autor konkret intendierte Wirkung durch den Text hervorgerufen wird.¹²⁶ Dabei obliegt es dann im Einzelfall dem Autor, ein eindeutiges Verständnis des Textes zu gewährleisten oder aber bewusst Doppeldeutigkeiten zu integrieren, um auf diese Weise den Rezipienten zu einer eigenen Texterklärung und damit zu einer vertieften Auseinandersetzung mit dem Text zu bewegen.¹²⁷

¹²⁵ Diesen Ansatz zur Sinnkonstruktion eines Textes spiegelt nicht zuletzt auch der antike Schulbetrieb wieder, soweit dies aus den beschränkten Einblicken, die aus heutiger Perspektive möglich sind, rekonstruiert werden kann. Denn in der schulischen Praxis der Textinterpretation wurde der Autor als historische Persönlichkeit wahrgenommen und eine intensive Betrachtung dieser Person der eigentlichen Textarbeit vorangestellt, so dass auch auf der Basis dieses historischen Wissens, eine Erklärung der Schullektüre erfolgen konnte. Dazu Brenner S.255. In engem Zusammenhang mit dieser prinzipiellen Herangehensweise an Texte steht dabei die Tradition der Abfassung von Viten der einzelnen Autoren, die dann eine Grundlage für die entsprechende historische Interpretation gebildet haben. So kennt z.B. auch Ovid die Vita des Euripides. Vgl. dazu insb. Kapitel A.II.5.

¹²⁶ Sullivan S.18 will als Parallele zur modernen Literaturtheorie auch für die Antike prinzipiell erkennen, dass wenig Gewicht auf den Autor gelegt worden sei und dass ein Text nicht als Ausdruck von „self-expression“ aufgefasst wurde. Zur Begründung verweist er beispielhaft auf das Epos, in dem programmatisch die Muse durch den Autor spreche. Daher blicke vor allem die frühe griechische Literaturkritik nicht auf Autor und Autorintention, sondern auf den Text. Erst etwa ab der alexandrinischen Zeit und dann fassbar mit Longin werde dem Autor mehr Beachtung geschenkt. Dies gilt dann auch für die Zeit Ovids.

¹²⁷ Schon in der Antike wurde in ganz modernem Sinn im Text die Möglichkeit zur bewussten Herstellung von Unschärfe gesehen. So spricht Servius ausdrücklich in seinem Kommentar zu Vergil von Ambiguität (der Begriff verwendet zu Aen. 12,446) und kommentiert bereits zu *cano* in Aen. 1,1: *polysemus sermo est*. In ähnliche Richtung weist auch die etwa von Vergil ermöglichte allegorische Ausdeutung bestimmter Passagen der *Aeneis*. Zu den Prinzipien der allegorischen Lektüre zur Zeit Vergils vgl. Wlosok, Antonie: Gemina doctrina? Über Berechtigung und Voraussetzungen allegorischer Aeneisinterpretationen, in: dies., Res humanae – res divinae. Kleine Schriften hrsg. von E. Heck und E.A. Schmidt, Heidelberg 1990, S.392-402. Auch die im Rahmen dieser Arbeit zu betrachtenden Übernahmen aus fremden Texten und die dadurch gestaltete Sinnerweiterung mögen als weitere Beispiele dienen. Dabei ist freilich zu unterscheiden zwischen einer bewusst

Zusätzlich zu Autor und Text ist dann aber auch schon in der Antike dem Rezipienten als weiterem Teilnehmer des literarischen Kommunikationsprozesses entscheidende Bedeutung zugemessen worden. Denn wenn einerseits der Leser z.B. durch bewusst in den Text integrierte polyvalente Passagen dazu aufgefordert ist, an der Sinnkonstituierung des Textes mitzuwirken, und wenn andererseits der Text an sich bei den Rezipienten eine bestimmte Wirkung erzielen soll, ist der Autor gezwungen, die Disposition seiner potentiellen Leser genau zu beachten und sein literarisches Werk entsprechend der von ihm intendierten Absichten zu gestalten. Diese Orientierung auf den Rezipienten ist vor allem ein Erbe der Rhetorik als der kommunikativen Leitwissenschaft der Antike.¹²⁸ Doch lässt sich eine intensive Wahrnehmung des Rezipienten und eine theoretische Auseinandersetzung mit dem Adressaten des Textes auch im Bereich der Literatur nachweisen. So finden sich etwa schon bei Aristoteles die von der Rhetorik formulierten Positionen auf die Literatur übertragen, indem auch die Bedeutung dichterischer Werke vorrangig in ihrer Wirkung auf den Leser erkannt wird.¹²⁹ Dieser Ansatz, dass ein Dichter und damit allgemein die Dichtung eine Wirkung auf den Rezipienten bezweckt, formuliert in ovidischer Zeit schließlich auch Horaz in den bereits zitierten Versen der *Ars poetica*, in denen er beschreibt, dass eine entsprechende

gesetzten Unschärfe bzw. Polyvalenz, wie dies etwa von Vergil in die *Aeneis* integriert wird, und einem grundsätzlichen Bewusstsein für die mangelhafte Fähigkeit von Texten zu nicht mehrdeutigen Aussagen im Diskurs des Lesens. Eine solche Sichtweise wird in der Antike im Bewusstsein von Produzenten und Autoren nicht bestanden haben. Gleichwohl lassen sich auch gewisse Hinweise dafür finden, dass schon antike Autoren offen für die Tatsache waren, dass ihr Werk nicht eine definitive Bedeutung besitzt. Vgl. Kennedy, G.: *Ancient antecedents of modern literary theory*: *AJPh* 110, 1989, 492-498, hier insb. S.497 mit Verweis auf Isokr. Panathenaicus 233-65, dort etwa 240 zur bewussten Verwendung von λόγοι ἀμφίβολοι. Dazu auch Roth, P.: *Der Panathenaikos des Isokrates*. Übersetzung und Kommentar, München / Leipzig 2003, hier S.246-250.

¹²⁸ So finden sich etwa schon in der *Rhetorik* des Aristoteles der Redner oder allgemeiner gesprochen der Produzent der Rede und der Zuhörer, also der Rezipient als personale Elemente eines kommunikativen Prozesses benannt. Vgl. Aristot. rhet. 1,3 / 1358a37-1358b2: σύγκειται μὲν γὰρ ἐκ τριῶν ὁ λόγος, ἕκ τε τοῦ λέγοντος καὶ περὶ οὗ λέγει καὶ πρὸς ὃν, καὶ τὸ τέλος πρὸς τοῦτόν ἐστιν, λέγω δὲ τὸν ἀκροατήν. Aus der kurzen Darstellung des Aristoteles wird ersichtlich, dass auch für die Rhetorik der Redner zunächst das vorrangig bedeutende Element des rhetorischen Kommunikationsprozesses ist. Denn als Produzent der Rede setzt er sich mit dem Gegenstand der Rede auseinander, verfolgt dabei eine konkrete Intention und konstituiert auf diese Weise einen ursprünglichen Sinn des Redetextes. Der Zuhörer als Ziel der Rede ist aus der von Aristoteles verfolgten produzentenorientierten Perspektive zunächst ein Objekt, das der Redner in seiner jeweils speziellen Disposition zu berücksichtigen hat. So erfolgt etwa auch die Definition der verschiedenen Arten der Rede anhand der unterschiedlichen Zuhörerschaft (vgl. weiter Aristot. rhet. 1,3 / 1358b2-8). Sobald jedoch in dieser Weise eine differenzierte Wahrnehmung des Zuhörers einsetzt, muss der Produzent einer Rede seinen Text im Hinblick auf seine jeweiligen Rezipienten gestalten, da diese den Textsinn einer Rede erfassen, d.h. rekonstruieren sollen. Der kommunikative Prozess zwischen dem Produzenten einer Rede und den Rezipienten wird nach Ansicht von Aristoteles somit durch den Redner initiiert, gestaltet und gelenkt, ist in seiner Ausgestaltung aber zugleich vollkommen auf den Zuhörer hin orientiert. Vgl. zu rezeptionstheoretischen Ansätzen bei Aristoteles Kennedy (1989) S.497 und auch Woodman, T. / Powell, J. (Hrsg.): *Author and audience in Latin Literature*, Cambridge 1992, hier S.204.

¹²⁹ So formuliert Aristoteles z.B. im Hinblick auf die spezifische Wirkung der Tragödie und damit der tragischen Literatur in seiner *Poetik* die bekannte Katharsis-Lehre. Vgl. Aristot. poet. 6 / 1449b24-28. Auch schon die Dichterkritik Platons erfolgte gerade unter dem Eindruck der Wirkung der Werke auf die möglichen Rezipienten. Nach Aristoteles kann dann für Theophrast eine ähnliche Position aus den Fragmenten rekonstruiert werden. Vgl. dazu Sullivan S.20f., bzgl. Platon und Aristoteles auch Fuhrmann S.89-110.

Wirkung von Dichtung entweder in *delectare* oder *prodesse* erblickt werden kann.¹³⁰ Dabei gestaltet also der Autor einen Text, der entweder vorrangig ästhetischen Ansprüchen genügen will oder aber den Lesern in irgendeiner Weise Nutzen bringen soll, im Idealfall dann den Nutzen in ästhetisch ansprechender Weise vermittelt.¹³¹

So wurde in der Antike ein Text gelesen und überliefert aufgrund seiner ästhetischen Qualitäten und dem konkreten Nutzen, den ein Rezipient aus ihm ziehen konnte. Bei der Lektüre der *Ilias* oder auch einer euripideischen Tragödie suchte der antike Rezipient neben der einfachen Freude am Lesen eine im weitesten Sinn moralische oder ethische Botschaft, um diese für seine Lebenspraxis anwenden zu können. Dabei war die von ihm vorgenommene Interpretation des Textes nicht im eigentlichen Sinn historisch, da ein römischer Leser z.B. nicht primär die historisch politischen Implikationen einer griechischen Tragödie zu ergründen versuchte, sondern das Stück in einem viel stärkeren Maß persönlich, d.h. zu seinem eigenen Nutzen, rezipierte.¹³² Durchaus war sich der antike Leser dabei jedoch stets der Tatsache bewusst, dass die einem Text inhärente und von ihm zu gewinnende Botschaft eben von Homer, Sophokles oder Euripides stammte.¹³³ Der Leser nimmt dabei zwar die historische Distanz wahr und vollzieht somit auch eine historische Interpretation, doch erweist sich diese Distanz zugleich als zeitlos, da die kulturelle Kontinuität in der antiken Welt den rein zeitlichen Abstand etwa zwischen Homer und einem Leser der augusteischen Zeit überbrücken konnte. Auf diese Weise war die antike Textinterpretation autororientiert, historisch und zugleich auch persönlich.¹³⁴

Wenn auch nicht explizit theoretisch formuliert, so lässt sich das System, das für die moderne literarische Kommunikation beschrieben wurde, in seinen Grundkonstanten also auch auf die antike Situation übertragen. Autor, Rezipient und Text haben in der Antike durchaus als Konstituenten des literarischen Prozesses Beachtung gefunden, und zwar sowohl unter einem historischen und hermeneutischen wie auch unter einem rezipientenorientierten und ästhetischen Blickwinkel. Prinzipiell bestehen also geringe Unterschiede zwischen der antiken Annäherungsweise an Texte und den heutigen Modellen der Interpretation. Im einzelnen sind

¹³⁰ Diese Aussage des Horaz und die Katharsis-Lehre des Aristoteles führen Schmitz S.100f. zu der Folgerung, dass für beide Autoren „der Rezipient der wichtigste Teilnehmer an der literarischen Kommunikation“ sei, „an dem sich Produzent und Text orientieren.“

¹³¹ Diese von Horaz beschriebene Dichotomie basiert letztlich auf den gleichen Grundannahmen zum Funktionieren des literarischen Kommunikationsprozesses wie die in der modernen Literaturtheorie vorgenommene Unterscheidung einer ästhetischen, einer erklärenden und einer historischen Lektüre.

¹³² Zwar wäre eine solche Lektüre anhand der Scholien oder Didaskalien prinzipiell möglich gewesen und wurde wohl auch in den Kreisen der alexandrinischen oder sonstigen Philologen als Form der Interpretation bewusst gepflegt, doch dürfte diese Auseinandersetzung mit einem Text nicht anders als heute den Wissenschaftlern bzw. wissenschaftlich interessierten Lesern vorbehalten gewesen sein.

¹³³ Man denke in diesem Zusammenhang etwa nur an die Sammlungen von Sentenzen aus den Stücken des Euripides oder des Menander. Zur Bedeutung von Zitaten gerade aus Euripides in ganz verschiedenen Kontexten als anerkanntem Autor auch in ovidischer Zeit vgl. Kapitel A.II.5.

¹³⁴ Diese Beschreibung versteht sich im Rahmen der hier vorgetragenen theoretischen Überlegungen als idealtypisch. Das postulierte kulturelle Kontinuum ist also keineswegs als unhistorische Verallgemeinerung zu sehen. Dies gilt schon gar nicht für Ovid, der nun ganz bewusst in seiner Zeit leben will. Vgl. nur ars 3,121f.

zwar zum Teil neue Wege gefunden, neue Terminologien entwickelt und neue literaturtheoretische Ansätze gebildet worden,¹³⁵ die Grundzüge der antiken Kommunikationssituation lassen sich jedoch mit der Hilfe der hier vorgeschlagenen historischen Interpretation des Textes und seines historischen Kontextes beschreiben.

Für antike Texte ist es dem Rezipienten im Rahmen einer historischen Interpretation also möglich, nicht nur einen beliebigen Teilaspekt mit Fragen zu ergründen, sondern durch die Interpretation ein existentielles Funktionieren dieses Textes zu beschreiben, indem der Text innerhalb des Kontextes der historischen und damit ursprünglichen Kommunikationssituation situiert und auf dieser Basis interpretiert wird. Diese gleichsam ursprüngliche Deutung des Textes bildet dabei eine unveränderliche Konstante in dem weiten Feld möglicher Interpretationen. Auf diese Weise kann statt verwirrender Sinnvielfalt ein vertiefter Textsinn vom heutigen Rezipienten erfasst werden.¹³⁶

3. Intertextualität als literaturtheoretisches Konzept für die Interpretationen zu Ovid und Euripides

Eine historische Interpretation der Euripidesrezeption Ovids, wie sie im Rahmen dieser Arbeit geleistet werden soll, will die Texte und die vom Dichter darin eingeschriebenen Verweisungen auf andere Texte zunächst und vorrangig innerhalb des ursprünglichen literarischen Kommunikationsprozesses verstehen. Das Ziel dieser Arbeit ist es, auf der Grundlage von ausgewählten Einzeluntersuchungen zu den *Heroides* Ovids jenen Prozess zu beschreiben, in dem sich die Rezeption dieser Texte und damit das Verstehen ihrer jeweils mehrdeutigen Sinndimensionen in einer von Ovid als Autor intendierten Weise vollzogen hat und sich letztlich aufgrund der postulierten kulturellen Kontinuität, in die sich auch der moderne Rezipient stellt, bis heute vollzieht.

¹³⁵ Die in der Antike beschrittenen Wege zur Interpretation literarischer Texte erweisen sich somit durchaus als modern. Im einzelnen hat vor allem Kennedy (1989) gezeigt, dass den verschiedenen neuzeitlichen Positionen der Literaturtheorie schon in der Antike durchaus vergleichbare Ansätze vorausgegangen sind.

¹³⁶ Zu einem vergleichbaren Ergebnis gelangt in seinen einleitenden Überlegungen auch Conte, G.B.: *Genres and readers*, Baltimore / London 1994, wenn er im Vorwort seiner Untersuchung S.XVII-XIX die aktive Rolle des Leser bei der Deutung des Textes betont: Es sei legitim, den Leser als Medium der Sinnkonstituierung eines Textes zu betrachten, jedoch nur wenn zugleich anerkannt werde, dass der Text selbst in einem bestimmten Weg (und eben nicht anders) durch den Autor konstruiert worden ist. Auf diese Weise könne ein Text im Lauf seiner historischen Existenz und durch die Veränderung der Leserschaft zusätzliche Sinndimensionen erhalten, doch bedeute dies nicht, dass der Text völlig ohne Sinnfestlegung konstituiert worden sei. Polysemie sei dem Text zu Eigen und entstehe gerade aus der Kraft des Autors, nicht aus der Begrenzung eines historisch determinierten Lesers. Die „true historically intentionality“ des Textes wieder zu entdecken, sei schwierig, aber lohnend. Daher sei es das eigentliche Anliegen des Verständnisses eines Textes und seiner Interpretation, die Intention eines Textes aufzuzeigen (nicht aber eine naive Suche nach der Intention des Autors).

Für diese Interpretationen ist ein entsprechendes Instrumentarium zu entwickeln, mit dem die konkreten Strategien der Generierung, der Vermittlung und der Aktualisierung des Textsinns beschrieben werden können. Eine derartige Untersuchung der Beziehung zwischen Texten ist seit jeher ein bedeutender Teil der von der klassischen Philologie geleisteten Interpretation antiker Autoren und ihrer Werke. Zur Beschreibung entsprechender Phänomene hat in den vergangenen Jahren die Intertextualitätstheorie in nahezu allen Monographien, Aufsätzen und Sammelbänden Eingang in die klassische Philologie gefunden.¹³⁷ Das von Julia Kristeva entwickelte, eher philosophische als philologische Konzept der Intertextualität konnte allerdings erst durch notwendige Einschränkungen für die Interpretation von einzelnen Texten nutzbar gemacht werden.¹³⁸ Dabei sind zum Teil sehr präzise und weit führende Differenzierungen des Phänomens Intertextualität vorgenommen worden.¹³⁹ Mit jedem neuen Ansatz wird gleichwohl die Vielfalt der verwendeten Begriffe größer, werden jeweils neue Subkategorien definiert, ergeben sich bei einem Vergleich der verschiedenen Ansätze Überschneidungen und unterschiedliche Akzentuierungen, so dass bislang eine einheitliche und allgemein verbindliche Theorie zur Beschreibung intertextueller Phänomene nicht existiert.¹⁴⁰ Eine solche Entwicklung ist letztlich der Komplexität des

¹³⁷ Einen ausführlichen Überblick bietet der Forschungsbericht in Kapitel 3 der Einleitung.

¹³⁸ So ist zum einen Intertextualität im eigentlichen Sinn vorrangig als spezifische Texteigenschaft literarischer Texte anzuerkennen. Vgl. dazu Pfister, M.: Konzepte der Intertextualität, in: Broich, U. / Pfister, M. (Hg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, Tübingen 1985, S.1-30, hier S.11-15. Zum anderen ist entscheidend, dass Intertextualität nicht zu begreifen ist als „immer gegebener Teilaspekt von poetischer oder literarischer Textualität“, sondern als „eine besondere Eigenschaft bestimmter literarischer Texte und Textsorten“. In diesem Sinn ist auch das Konzept der Dialogizität von Lachmann zu verstehen und somit vergleichbar: Dialogizität wird hierbei als generelle Dimension von Texten definiert (d.h. der Text wird als Bestandteil eines Universums korrespondierender Texte gesehen) und zugleich als spezifische Form der Sinnkonstitution von Texten, als Dialog mit fremden Texten, also als Intertextualität in dem hier definierten Sinn gedeutet. Vgl. Pfister (Konzepte) S.13-15. Auf diese Weise ergänzen sich der philosophische und der philologische Ansatz schließlich wieder, so dass das engere, im eigentlichen Sinn heuristische System als prägnante Aktualisierung des weiteren, gleichsam universellen Systems verstanden werden kann, so Pfister (Konzepte) S.25f. Auf dieser prinzipiellen Grundlage basieren letztlich alle Ansätze, das Konzept der Intertextualität für eine konkrete Interpretation zwischentextlicher Bezüge nutzbar zu machen.

¹³⁹ In diesem Zusammenhang ist zunächst vor allem auf Gerard Genette zu verweisen, der den wohl differenziertesten Versuch einer philologisch-praktischen Ausgestaltung des sprachphilosophischen Ansatzes unternommen hat. Vgl. dazu die Zusammenfassung von Pfister (Konzepte) S.16f.

¹⁴⁰ Durchaus kann aber bei einem Vergleich der unterschiedlichen Ansätze eine weitgehende Annäherung der verwendeten Modelle, Methoden und Kategorien beobachtet werden. So lassen sich in allen deskriptiven Interpretationstheorien gewisse Konstanten erkennen, die als unveränderliche Parameter der intertextuellen Sinnkonstituierung von Texten zugrunde liegen. In den verschiedenen Untersuchungen einzelner literarischer Beispiele von Intertextualität sind hingegen jeweils spezifische Ausformungen der theoretischen Grundkonzeption für die konkrete Interpretationsarbeit entwickelt worden. Parallel zu verschiedenen Intertextualitätstheorien wurden zudem mit der Allusions- sowie der Zitattheorie weitere konkurrierende theoretische und methodisch-praktische Systeme entwickelt, mit denen gleichfalls das Ziel verfolgt wird, Beziehungen zwischen Texten zu untersuchen und auf dieser Grundlage das Entstehen des Textsinns im Spannungsfeld zwischentextlicher Verweisungen zu beschreiben. Vor allem die Unterschiede zwischen der Intertextualitätstheorie und der Allusionstheorie sind (mindestens in der praktischen Anwendung bei der Interpretation von Texten) gering. Vgl. etwa der Ansatz in der Untersuchung von Plett, Bettina: Die Kunst der Allusion. Formen literarischer Anspielungen in den Romanen Theodor Fontanes, Köln/Wien 1986 hier S.10. Der Ansatz der Allusionstheorie ist in der Klassischen Philologie vor allem von Conte (1986) verfolgt und etabliert worden. In der Folge von Conte verweist Hinds (1998) (S.49f.) darauf, dass die Allusionstheorie im Gegensatz zur Intertextualitätstheorie die Interpretation zugleich auf Leser und Autor ausrichte. Der implizite Vorwurf der

Untersuchungsgegenstandes, also dem literarischen Text, geschuldet. Für die Interpretation eines konkreten Textes scheint ein je eigener Ansatz einer Theorie der Interpretation nötig, um die jeweils spezifischen Anforderungen der ganz eigenen Fragestellungen eines Textes erfüllen zu können.¹⁴¹

Durchaus scheint an dieser Stelle die Frage berechtigt, wozu überhaupt die Entwicklung einer solchen, eigenen, neuen Theorie nötig sein soll, da doch die Klassische Philologie spätestens seit den Arbeiten von Reiff zu *imitatio* und *aemulatio* oder auch der Untersuchung von Knauer über die Beziehungen zwischen Vergil und Homer im Prinzip eine vergleichende Interpretation in dem hier geschilderten Sinn von Intertextualität auch theoretisch fundiert geleistet hat.¹⁴² In der Tat ist der hier verwendete Intertextualitätsbegriff in seiner engen Form als Untersuchung konkreter Formen und Funktionen von Bezügen zwischen einzelnen Texten nichts Neues an sich.¹⁴³ Neu ist jedoch der Versuch, auch auf theoretischer Ebene das komplexe „Gefüge von Dimensionen, Bezugsformen und Funktionen“ zu erfassen,¹⁴⁴ indem ausgehend von der Untersuchung der „universal gültigen Charakteristika des literarischen Kommunikationsprozesses“ das hier angestrebte Konzept einer intertextuellen Interpretationstheorie eine dynamischere Form der Betrachtung zwischentextlicher Beziehungen darstellt, da verschiedene, bislang stets einzeln betrachtete Formen

Einseitigkeit gegenüber der Intertextualitätstheorie in ihrer ursprünglichen Form (etwa repräsentiert in der extremen Position von Barthes Aussage über einen „death of the author“) lässt sich gegenüber weiter entwickelten Modellen der Intertextualitätstheorie sicher nicht aufrecht erhalten. Insofern haben sich beide Konzepte in der Tat angenähert. Dies gilt wenigstens in Teilen auch für die Beziehung zwischen der Intertextualitäts- und der Zitattheorie. Aus der Problematik des Zitats im eigentlichen Sinn (also als wörtliches Zitat oder auch im Sinn einer weitgehend wörtlichen Übersetzung) ist im Rahmen dieser Arbeit nur ein geringer Gewinn zu ziehen, da Euripides bei Ovid mit wenigen Ausnahmen nicht in diesem eigentlichen Sinn zitiert wird. Insofern erweist sich die Zitatforschung in diesem Kontext nur als ein Spezialfall von intertextueller Beziehung. Dennoch kann der Begriff des Zitats freilich auch in einem weiteren Sinn definiert werden als „ein aus einem Prätext abgeleitetes Sprachsegment, das in einem (Folge-)Text eingelassen ist, wo es ein proprie-Segment substituiert“ (Plett, H.F.: Sprachliche Konstituenten einer intertextuellen Poetik, in: Broich, U. / Pfister, M. (Hg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, Tübingen 1985, 78-98, hier S.81). In dieser Form erweist sich dann auch ein Transfer der Untersuchung von Zitaten im allgemeinen und engeren Sinn auf größere sprachliche Einheiten als möglich. Vor allem die im Einzelnen in konkreten Untersuchungen (etwa bei Müller, G.A.: Formen und Funktionen der Vergilzitate und -anspielungen bei Augustinus von Hippo, Paderborn u.a. 2003) entwickelten Fragen, Kategorien und Anwendungen der Theorie zur Beschreibung der zwischentextlichen Bezüge weisen dann wieder enge Parallelen zu den Ansätzen der Intertextualitäts- und Allusionstheorie auf, so dass alle drei Ansätze für einen jeweils konkreten Gegenstand der Untersuchung wichtige Beiträge in einzelnen spezifischen Fragestellungen leisten können.

¹⁴¹ Zu diesem Ergebnis gelangt im Zusammenhang seiner Untersuchung von Zitaten bei Cicero auch Spahlinger (2005) S.29.

¹⁴² Zu Knauer und Reiff vgl. die Ausführungen des Forschungsüberblicks in Kapitel 3 der Einleitung. Es ist hier also der Vorwurf zu entkräften, dass Intertextualität nur ein neuer Begriff ist, mit dem ein theoretischer Überbau geschaffen werden soll zu einem Verfahren, das in der interpretatorischen Praxis schon immer angewendet worden ist. Dagegen wendet Ax (1993 Phasellus) S.75f. ein, dass die Klassische Philologie nicht bei Reiff stehen bleiben dürfe, sondern an dem interdisziplinären Diskurs der Literaturtheorie teilnehmen müsse. Dies ist im Folgenden zu zeigen.

¹⁴³ So habe etwa gerade Julia Kristeva, die Begründerin des philosophischen Konzepts der Intertextualität, sich dezidiert dagegen gewandt, Intertextualität als Oberbegriff für verschiedene Formen von Referenz zu verwenden, die in der Literaturwissenschaft schon immer betrachtet worden sind. Sie verzichtete in ihren späteren Arbeiten sogar auf den aus ihrer Sicht mittlerweile zu einem modernen Etikett für eine eigentlich traditionelle Quellen- und Einflusstheorie degenerierten Begriff. So Broich S.10.

¹⁴⁴ So Weise S.41.

intertextueller Textgestaltung innerhalb eines theoretischen Konzepts subsumiert werden können.¹⁴⁵ Nachdem in vielen älteren Ansätzen zur vergleichenden Textbetrachtung in der Klassischen Philologie vorrangig die Identifizierung von Vorlagen und Quellen konkreter Texte geleistet worden ist, bietet die Intertextualitätstheorie die Möglichkeit zu einem Perspektivenwechsel. Denn auf der Grundlage der geleisteten Identifikation der übernommenen Elemente als unerlässlicher erster Arbeitsphase kann mit den Mitteln und neuen Paradigmen der Intertextualitätstheorie eine Betrachtung der Transformation der Textelemente und der dadurch hervorgerufenen Wirkung auf den Rezipienten in den Vordergrund treten. Gerade darin darf der methodische Innovationsanspruch der Intertextualitätstheorie erblickt werden.¹⁴⁶

Zugleich bietet die Intertextualitätstheorie die Möglichkeit zu einer Interpretation der zu untersuchenden Texte in enger Anlehnung an die antiken Kategorien von *imitatio* und *aemulatio*.¹⁴⁷ Dies ist von entscheidender Bedeutung für eine historische Textinterpretation, wie sie gerade auch im Rahmen dieser Arbeit geleistet werden soll, da zu diesem Zweck das Funktionieren des historischen Kommunikationsprozesses auch auf theoretischer Ebene weitgehend nachvollzogen werden kann. Dabei ist es mit Hilfe der Intertextualitätstheorie möglich, ein nicht zu unterschätzendes Problem zu überwinden, das sich einmal mehr aus der mangelhaften Überlieferung der antiken Literatur und Kultur ergibt. So sind zwar aus dem antiken theoretischen Diskurs die Begriffe und Theorien zu *imitatio* und *aemulatio* bekannt, doch scheinen diese theoretischen Ideen schon bei den antiken Autoren nicht stringent und einheitlich ausgearbeitet gewesen zu sein und variierten – ganz ähnlich wie die verschiedenen modernen theoretischen Intertextualitätskonzepte – in ihrem Bedeutungsgehalt. Daher erweisen sich diese antiken Theorieansätze eben aufgrund der Überlieferungslage ihrerseits lediglich als rekonstruierte Theoreme eines letztlich nicht mehr genau rekonstruierbaren theoretischen Diskurses und müssen somit notwendigerweise ohne letztgültige Definition bleiben. Die ursprünglichen, antiken Begriffe können daher wegen der unsicheren und unvollständigen Überlieferung nur schwer im heutigen theoretischen Diskurs unmittelbar zur Beschreibung intertextueller Verweisungen Verwendung finden. Gerade deswegen bietet die Intertextualitätstheorie per se und dann gerade auch in einer für den hier vorliegenden Fall zu leistenden Konkretisierung die Möglichkeit, das theoretische Fundament und das praktische

¹⁴⁵ Auf die wichtige Grundlage, „universal gültige Charakteristika des literarischen Kommunikationsprozesses“ in den Prozess der Interpretation einzubeziehen verweist Gleis (1992) S.44. Sullivan sieht S.9 Intertextualität als eine dynamischere Form der Quellenforschung an (durch Berücksichtigung von Parallelen, Allusion, Echos).

¹⁴⁶ Zu dieser Einschätzung des Potentials der Intertextualitätstheorie für die Klassische Philologie gelangt Blänsdorf (1986) S.4-6 hier insb. S.6: „In dieser Blickwendung von den nachweisbaren Vorlagen auf das neugeschaffene Werk und in der systematischen Beschreibung der möglichen Transformationen, mit der die bisher üblichen Begriffe Imitation, Entlehnung, Mischung und Kreuzung der Gattungen mit neuem Inhalt und Sinn erfüllt werden, besteht der methodische Innovationsanspruch der Intertextualitätstheorie.“ Zu einer vergleichbaren Beurteilung gelangt auch Morgan S.6. Sie erkennt gleichfalls das Entdecken von Imitationen als ersten Schritt an. Die Beschreibung von Methoden und Motiven der Selektion und der Inkorporation ins neue Werk erscheinen dann als notwendige Folgeleistung.

¹⁴⁷ Dies betont Sullivan S.9. Vgl. dazu jedoch einschränkend das Folgende.

Instrumentarium für die Beschreibung und Interpretation der Euripidesrezeption Ovids auf einer zweiten, jedoch weitgehend parallelen Ebene zur Verfügung zu stellen.¹⁴⁸

Im Rahmen dieser Arbeit ist Intertextualität daher zunächst als Oberbegriff¹⁴⁹ zu definieren für verschiedene Formen von Verweisungen, die von Ovid als Autor dem Text eingeschrieben worden sind. Unter Intertextualität ist dabei allgemein eine Beziehung zwischen Texten, konkret zwischen einem Text und einem oder auch mehreren Prätexten zu bezeichnen, die „den Bedeutungs- bzw. Sinnaufbau eines Textes unter Rückgriff auf Elemente, Situations- und Sinnzusammenhänge früherer Texte“ gestaltet.¹⁵⁰

Auf dieser Grundlage kann nun beschrieben werden, wie sich der Prozess der literarischen Kommunikation zwischen Ovid und seinen Rezipienten gleichsam in der Form eines Dialogs, dessen Medium die Texte des römischen Dichters sind, vollzieht. Dazu sind fünf bzw. vier Faktoren zu beachten: zunächst Ovid und seine Gedichten, dann Euripides und seine Tragödien und schließlich die zeitgenössischen Rezipienten.¹⁵¹ Für die Kommunikation mit seinen Lesern hat Ovid bei der Abfassung seiner Texte bewusst einen intertextuellen Rekurs auf ausgewählte Elemente aus den Tragödien des Euripides gestaltet. Dazu hat der römische Dichter durch die Integration von Textelemente aus den Tragödien des Euripides seinen eigenen Text gleichsam kodiert, in einer von ihm intendierten Weise annotiert und auf diese Weise eine zusätzliche Sinndimension generiert. Der Rezipient der ovidischen Texte, der sich diese vom Dichter geschaffenen zusätzlichen Sinndimensionen durch Interpretation erschließen will, kann nun in gleicher Weise auf die euripideischen Prätexte zurückzugreifen, um durch den Vergleich von Text und Prätext die Aufgabe des Dekodierens und damit des Interpretierens zu leisten und sich ein vollständiges Textverständnis zu sichern. In diesem

¹⁴⁸ So kann der fassbare Bedeutungsgehalt des antiken Begriffes *imitatio* zwar beschrieben, nicht aber gleichsam nachträglich durch die Klassische Philologie abschließend definiert werden. Das weitgehend offene Konzept der Intertextualitätstheorie kann im Gegensatz dazu gerade auf den zu untersuchenden Fall hin konkretisiert und als Theorie entwickelt werden. Zudem gilt es eine weitere begriffliche Komplikation zu vermeiden. So ist Intertextualität als Begriff dem letztlich etwa gleichwertigen, antiken Begriff der *imitatio* auch deshalb vorzuziehen, da die neu zu entwickelnden Kategorien in ihrem Bedeutungsgehalt neutraler erscheinen als *imitatio*. Zu groß ist doch die Nähe zum Begriff der Imitation, dem im allgemeinen Diskurs stets eine negative Implikation zugeschrieben wird. Zuweilen wird aber auch *imitatio* im Rahmen dieser Arbeit Verwendung finden, dann jedoch in dem antiken, d.h. wertfreien Sinn.

¹⁴⁹ Pfister (Konzepte) S.15f. sieht zu Recht Intertextualität als Möglichkeit, auf der Grundlage dieser Theorie eine prägnantere und stringenter Definition und Kategorisierung der Beziehungen zwischen Texten und literarischem System leisten zu können. Denn auf diese Weise werden andere oft benutzte Kategorien wie Quellen und Einfluss, Zitat und Anspielung, Parodie und Travestie, Imitation, Übersetzung, Adaption, Paraphrase, Montage von Texten zusammengefasst und in ein größeres System eingeordnet. Vgl. dazu auch Weise, G.: Zur Spezifik der Intertextualität in literarischen Texten, in: J. Klein/Ulla Fix (Hg.), Textbeziehungen. Linguistische und literatur-wissenschaftliche Beiträge zur Intertextualität, Tübingen 1997, S.39-48, hier S.39.

¹⁵⁰ Definition und Zitat aus Weise S.39. Vgl. auch die Definition von Pfister (Konzepte) S.23f.

¹⁵¹ Die folgende Beschreibung des intertextuellen Dialogs erfolgt im Zusammenhang der konkreten Fragestellung dieser Arbeit nach der Euripidesrezeption Ovids unmittelbar anhand dieses konkreten Beispiels. Prinzipiell sind die folgenden Überlegungen jedoch auf jede Form des intertextuellen Arbeitens übertragbar, wenngleich jeder produktive Rezeptionsvorgang spezifische Probleme aufweist. So wird etwa die im Folgenden noch zu erörternde Frage nach der Übertragung griechischer Textelemente in Ovids lateinische Gedichte für die ovidische Rezeption bzw. sein intertextuelles Arbeiten mit den Gedichten Vergils keine Rolle spielen.

Prozess dienen die Tragödien des Euripides also als Code, den der Rezipient zu einer die zusätzliche Sinndimension des Textes erfassenden Lektüre der ovidischen Texte benötigt. Euripides als Autor ist dabei von nachrangigem Interesse.¹⁵² Seine Texte nehmen vielmehr als autonome Größe an dem Prozess der literarischen Kommunikation teil, so dass eine unmittelbare Beziehung zwischen dem Text Ovids und dem euripideischen Prätext hergestellt wird. Der literarische Kommunikationsprozess kann in seinem Kern somit auf vier Faktoren reduziert werden, auf Ovid, seine Gedichte, die Tragödien des Euripides als Prätexte und den zeitgenössischen Rezipienten.

Die Untersuchung dieses Prozesses wird folglich auf drei Ebenen erfolgen. Denn die intertextuelle Dimension eines Textes entsteht zunächst im Prozess der Textproduktion zwischen dem Autor und dem Text. So besitzt Ovid eine bestimmte Intention und realisiert diese von ihm verfolgte Wirkungsabsicht in der entsprechenden Gestaltung des Textes. Die Betrachtung der Beziehung zwischen Ovid und dem Text dient somit bedingt der Beschreibung der Intentionen des Autors,¹⁵³ vorrangig aber einer ersten, in diesem Fall noch an der Person des Autors orientierten Beschreibung der verwendeten Strategien zur Gestaltung des Textes. Im nächsten Schritt kann dann eine Untersuchung der textinhärenten Strategien zur Gestaltung von Intertextualität erfolgen, so dass auf einer zweiten Ebene vorrangig die konkreten Funktionsweisen des Textes zu betrachten sind. Auf diese Weise sind die Beziehungen zwischen dem Text und seinem Prätext von Ovid intendiert und entsprechend in dem Text angelegt. Sie entfalten ihre eigentliche Wirkung dann jedoch weitgehend autonom in dem konkreten Akt der Rezeption, indem ein Rezipient den Text liest, entsprechende Elemente aus den Tragödien des Euripides erkennt, den entsprechenden Prätext mindestens in seiner Erinnerung evoziert und dann durch einen Vergleich die vom Autor angestrebte Erweiterung des Textsinns erkennt. Auf dieser dritten Untersuchungsebene, der Beziehung zwischen dem Text und dem Rezipienten, ist somit das konkrete Funktionieren der Rezeption des Textes, der Dekodierung der intertextuellen Verweisung und schließlich der Evozierung der zusätzlichen, dem Text vom Autor eingeschriebenen Sinndimension zu beschreiben.

Der hier geschilderte Prozess der Generierung, Vermittlung und Aktualisierung des Textsinns lässt sich in seinen einzelnen Phasen weiter präzisieren und mit Begriffen aus der Intertextualitätstheorie beschreiben:¹⁵⁴ Der Dichter Ovid wählt als Autor und Produzent¹⁵⁵ bei

¹⁵² Als Produzent des tragischen Textes, der nun als Code dient, ist er zwar sowohl Ovid wie auch den Rezipienten des römischen Dichters durchaus stets im Bewusstsein, doch tritt diese personale Komponente in der nun zu betrachtenden Situation einer intertextuellen Kommunikation zurück.

¹⁵³ Diese Einschränkung ist gerechtfertigt, da die tatsächliche Intention des Autors letztlich eben nur „bedingt“, gleichsam indirekt zu ermitteln ist, durch eine Beschreibung der von ihm verwendeten Strategien.

¹⁵⁴ Die folgende Beschreibung des Prozesses und vor allem die einzelnen Parameter finden sich etwa bei Helbig S.79. Im Folgenden sind die einzelnen Kategorien und Begrifflichkeiten nun für den Gebrauch im Rahmen dieser Arbeit weiter zu entwickeln. Diese Ausführungen dienen somit vor allem einer definitorischen Bestimmung der dann in den Einzelinterpretationen verwendeten Begriffe und Kategorien.

der intertextuellen Gestaltung seines Gedichtes bzw. Textes¹⁵⁶ zunächst aus einem Prätext¹⁵⁷ ein Segment, d.h. ein bestimmtes sprachliches, motivisches oder auch strukturelles Element aus,¹⁵⁸ das ihm für die Schaffung einer zusätzlichen Sinndimension des Textes geeignet scheint. Bei diesem Prozess der Selektion¹⁵⁹ entnimmt Ovid das Segment aus dem ursprünglichen Kontext, um es in seinen eigenen Text zu übertragen bzw. zu transponieren. Dabei wird das Segment den jeweiligen Anforderungen Ovids entsprechend umgeformt, also transformiert.¹⁶⁰ Aus dem Segment entsteht auf diese Weise eine Referenz,¹⁶¹ d.h. ein in den neuen Text eingeschriebenes Element, das in inhaltlicher oder sprachlicher Form den intertextuellen Bezug auf das Segment und damit auf den ursprünglichen Prätext in einem engeren oder weiteren Kontext herstellt. Dieser Prozess der Übernahme eines Segmentes in den ovidischen Text besteht somit erstens aus der Transformation¹⁶² des betreffenden Elementes zu einer Referenz, sowie dann zweitens aus der Integration bzw. Inkorporation der

¹⁵⁵ Im weiteren Verlauf der Arbeit werden die Begriffe „Autor“ bzw. „Dichter“ als die konkreteren Bezeichnungen in der Regel bevorzugt, während „Produzent“ nur in einem eher theoretischen Sinn als Gegenstück zu Rezipient Verwendung findet.

¹⁵⁶ Allgemein sind als Texte die Werke (hier im speziellen die Gedichte Ovids) zu bezeichnen, in denen sich die intertextuellen Einschreibungen (dazu das Folgende) befinden. In der theoretischen Diskussion werden zuweilen auch die Begriffe manifester Text oder präsenster Text gebraucht. Im Rahmen dieser Arbeit, vor allem im Verlauf der eigentlichen Interpretationen wird dann aber ohnehin nur noch von dem in diesem Fall relevanten Text, also etwa von den *Heroides* usw., zu sprechen sein.

¹⁵⁷ Die Begriffe Prätext, Referenztext oder schlicht Vorlage dienen zur Bezeichnung des Textes des Euripides (oder bei vergleichenden Untersuchungen auch anderer Autoren), aus denen eine entsprechende Referenz (vgl. zu dem Begriff das Folgende) stammt. Die Begriffe Prätext und Referenztext finden sich beide in der literaturtheoretischen Diskussion. Da Prätext der prägnantere Terminus ist, wird er hier vorrangig benutzt werden. Der Begriff Referenztext scheint nämlich allein aus der Wortähnlichkeit heraus zu wenig definitorische Schärfe gegenüber der Referenz zu besitzen. Neben dem Begriff des Prätextes soll (in Anlehnung an die Quellenforschung) der Begriff Vorlage durchaus weiterhin benutzt werden. Darunter ist die literarische Vorlage zu verstehen, die – wie es der wörtliche Gehalt des Begriffs nahe legt – entweder tatsächlich materiell oder aber nur in der Erinnerung dem Autor vorgelegen hat, und von dem der Autor annimmt, dass er analog auch dem Rezipienten materiell oder intellektuell greifbar ist. Nicht zu benutzen ist im literarischen Diskurs der Begriff Quelle, der allgemein und ebenso im Rahmen dieser Arbeit für eine im eigentlichen Sinn historische Belegstelle reserviert bleiben sollte.

¹⁵⁸ Mit dem Begriff des Segments wird im Folgenden die Prätextstelle in ihrer originären Form und in ihrem ursprünglichen Kontext bezeichnet.

¹⁵⁹ Die Auswahl eines Elementes aus einem Prätext wird auch mit dem Terminus Selektion beschrieben. Bei diesem Prozess ist dann gerade auch die Entscheidung des Autors für einen bestimmten Umfang eines Segments zu berücksichtigen, um Folgerungen für die Funktion der einzelnen Referenz beschreiben zu können.

¹⁶⁰ So ist z.B. mindestens eine Umsetzung in die lateinische Sprache erforderlich, da per se Griechisches nicht im lateinischen Gedicht stehen kann. Darüber hinaus ist mit der eigenen und neuen Gestaltung eines Mythos, einer bestimmten Szene etc. in den Gedichten Ovids zudem stets eine weitere Umgestaltung des Segments nötig, um es in den neuen Kontext einzufügen. Im Einzelnen ist dies anhand der Interpretationen zu zeigen.

¹⁶¹ In der Intertextualitätstheorie werden die Termini Referenz oder Einschreibung verwendet, wenn jenes Element bezeichnet werden soll, das aus einem Prätext in einen Text übertragen worden ist. Dabei wird im Rahmen dieser Arbeit der Begriff der Referenz bevorzugt, da Einschreibung begrifflich nur schwer von der Bezeichnung des Prozesses der Integration (vgl. dazu das Folgende) der Referenz in den neuen Text zu unterscheiden ist. Zudem scheint mit Einschreibung auch allzu sehr die Übernahme von Textelementen bezeichnet zu werden, wohingegen inhaltlich motivische und strukturelle Elemente mit dem Terminus Referenz besser erfasst werden. Im Einzelfall wird in der Regel ohnehin jeweils konkret von der jeweils spezifischen Form der Referenz zu reden sein.

¹⁶² Die spezifischen Strategien der Veränderung der Referenz bei dem Vorgang der Einschreibung werden unter dem Begriff Transformation betrachtet.

verweisenden Referenz in den neuen Kontext.¹⁶³ In der Praxis der Beschreibung von Ovids intertextuellem Arbeiten sind gleichwohl beide Teilprozesse aufs engste miteinander verknüpft und bedingen sich in einem so großen Maß gegenseitig, dass eine strikte Trennung im Rahmen der Interpretation oft weder möglich noch sinnvoll sein wird. Vielmehr kann gerade die umfassende Betrachtung des Gesamtprozesses aufzeigen, in welcher Weise es Ovid gelingt, durch die Referenz und die dadurch hergestellte Beziehung zu einem anderen, ursprünglichen Kontext einer euripideischen Tragödie seinem Text eine zusätzliche Sinndimension hinzuzufügen.

Diese von Ovid als Produzent des Textes initiierte Erweiterung des Textsinns um eine oder vielleicht auch mehrere Dimensionen muss schließlich von jedem Rezipienten¹⁶⁴ neu realisiert und aktualisiert werden, um den ovidischen Text in seiner ganzen Sinnhaftigkeit und den verschiedenen Dimensionen seiner Aussagen verstehen zu können. Dies leistet der Rezipient, indem er das transformierte und transponierte Segment als Referenz im neuen Kontext aufgrund seiner intertextuellen Rezeptionskompetenz identifiziert und dann deutet. Dazu dekodiert der Rezipient zunächst den von Ovid gestalteten Text durch Evozierung des ursprünglichen Kontextes des Segments und erkennt durch Herstellung der jeweils möglichen und vom Autor entsprechend intendierten Bezüge die erweiterte Sinndimension des Textes. Der Rezipient vollzieht damit den Dreischritt einer intertextuellen Rezeption: Identifikation einer Referenz, Dekodierung der Referenz durch Herstellung bzw. Evozierung des Segments und des ursprünglichen Kontextes sowie Neu-Interpretation des präsenten Textes.¹⁶⁵ Der Rezipient hat dabei die Möglichkeit, in Abhängigkeit seiner intertextuellen Kompetenz genaue Übernahmen und Abweichungen, Umgewichtung und Perspektivverschiebung oder die Lenkung des Lesevorgangs durch Ovid zu registrieren und für seine Deutung der Funktion einer intertextuellen Verweisung heranzuziehen.

Im Einzelnen kann anhand dieser schematischen Beschreibung der literarischen Kommunikation zwischen Ovid und seinen Rezipienten eine qualitative und quantitative Beschreibung der intertextuellen Euripidesrezeption in den *Heroides* erfolgen. Dabei ist für die interpretatorische Praxis abschließend eine weitere Differenzierung nötig, die präzisere

¹⁶³ Die Frage, wie eine Referenz von einem neuen Text aufgenommen wird, wird im Folgenden mit den Termini Integration oder Inkorporation beschrieben. Zuweilen wird dieser Vorgang auch als Einbettung, Übertragung oder Übernahme bezeichnet werden.

¹⁶⁴ In diesem Fall wird der Terminus Rezipient gegenüber dem Begriff Leser als umfassender bevorzugt, vor dem Hintergrund, dass die hier relevanten Texte, insbesondere die Tragödien, zwar vorrangig, aber eben nicht nur durch Lektüre, sondern auch im Theater rezipiert worden sind. Gleiches gilt in Ansätzen auch für die Werke Ovids, sofern diese öffentlich rezitiert worden sind. Gleichwohl bleibt die primäre Form der Rezeption die Lektüre, so dass auch immer wieder der Begriff Leser Verwendung finden wird.

¹⁶⁵ Ein vergleichbares Modell für die Aktualisierung hat Ben-Porat S.109f. innerhalb der Allusionstheorie vorgestellt: (1) Erkennen einer Markierung, (2) Identifizierung des evozierten Textes; (3) Modifizierung der ursprünglichen Interpretation des Signals; (4) Aktivierung des evozierten Textes als ganzes. Vgl. dazu auch Hebel S.137f.

Aussagen zur Art der jeweiligen Referenz, zu den Prozessen der Transformation und Integration sowie zur Deutung der Funktion einer entsprechenden Verweisung erlaubt.

Für ein solches aktualisiertes Intertextualitätskonzept ist zunächst auf verschiedene Ansätze der Intertextualitätstheorie zurückzugreifen, in denen die definitorische Beschreibung und Unterscheidung von intertextuellen Beziehungen als Einzeltextreferenz oder Systemreferenz entwickelt worden ist.¹⁶⁶ Dabei sind als Einzeltextreferenz zwischentextliche Bezüge zu bezeichnen, die Ovid auf der Grundlage von Worten, Inhalten oder auch Strukturen eines konkreten Textabschnitts einer euripideischen Tragödie gestaltet hat. Unter Systemreferenz werden im Rahmen dieser Untersuchung hingegen intertextuelle Verweisungen verstanden, die sich aus Bezügen auf ein von Euripides vorgegebenes, d.h. initiiertes oder nachdrücklich geprägtes literarisches System ergeben.¹⁶⁷ Darüber hinaus ist als Systemreferenz auch Ovids intertextuelles Arbeiten mit mehreren voneinander unabhängigen oder aber sich aufeinander beziehenden Prätexten zu beschreiben, da der römische Dichter in all diesen Fällen sich nicht auf einen konkreten und abgrenzbaren Einzeltext als Bezugspunkt seiner Verweisung bezieht, sondern auf einen umfangreicheren Komplex, in diesem Sinn also auf ein in den literarischen Prätexten vorliegendes bzw. aus diesen gebildetes System.¹⁶⁸

Anknüpfend an diese prinzipielle Unterscheidung von Einzeltext- und Systemreferenz ist bei einer qualitativen Beschreibung von Intertextualität zunächst die Strukturalität einer

¹⁶⁶ Eine theoretische Beschreibung und Definition von Einzeltextreferenz gibt Broich, M.: Bezugfelder der Intertextualität. Zur Einzeltextreferenz, in: Broich, U. / Pfister, M. (Hg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, Tübingen 1985, S.48-52. Als komplementäres Konzept wurde die Systemreferenz von Pfister, M.: Bezugfelder von Intertextualität. Zur Systemreferenz, in Broich, U. / Pfister, M. (Hg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, Tübingen 1985, S.52-58 entwickelt und beschrieben. Eine vergleichbare Problematisierung und Eingrenzung des ursprünglichen Intertextualitätskonzeptes leistet auch Heinemann, W.: Zur Eingrenzung des Intertextualitätsbegriffs aus textlinguistischer Sicht, in: J. Klein/Ulla Fix (Hg.), Textbeziehungen. Linguistische und literaturwissenschaftliche Beiträge zur Intertextualität, Tübingen 1997, S.21-37, hier insb. S.32f.

¹⁶⁷ Als literarisches System können dabei einerseits spezifische Elemente einer einzelnen Tragödie des Euripides in einem umfassenderen Sinn verstanden werden, andererseits Elemente des tragischen Systems als Ganzes, die in besonderer Weise als typisch für Euripides und damit als euripideisch betrachtet werden können. Als spezifische Elemente einer einzelnen Tragödie des Euripides wäre etwa die Handlungsstruktur dieses Werkes als Ganzes zu sehen. Unter allgemeinen euripideisch-tragischen Elementen, die zum Gegenstand eines intertextuellen Bezuges Ovids werden können, sind in diesem Zusammenhang etwa der tragische Monolog von Frauen in krisenhaften Situationen oder überhaupt die Hinwendung zu den weiblichen Rollen im Mythos zu verstehen. Letztlich ist im weitesten Sinn dann auch eine allgemeine Bezugnahme Ovids auf die Gattung der Tragödie insgesamt in diesem Kontext zu betrachten. Zu Intertextualität als Gattungsbezug auch die allgemeine Untersuchung von Suerbaum, U.: Intertextualität und Gattung. Beispielreihen und Hypothesen, in: Broich, U. / Pfister, M. (Hg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, Tübingen 1985, S.58-77.

¹⁶⁸ Im Einzelfall ist es jedoch oft schwierig, zwischen Einzeltext- und Systemreferenz zu unterscheiden, gerade dann, wenn – wie so häufig bei der Euripidesrezeption Ovids – in einem Text Bezüge zu einem allgemein bekannten und oft gestalteten Mythos hergestellt werden, so dass nur schwer zu entscheiden ist, ob der Bezug auf eine bestimmte textliche Ausformung gerichtet ist, d.h. auf einen konkreten Prätext aus einer Tragödie des Euripides, oder ob der Bezug auf die mythische Struktur als Ganzes erfolgt, die dann freilich wieder in entscheidender Weise von Euripides geprägt sein kann. Oft gehen daher wohl Einzeltextreferenz und Systemreferenz ineinander über, liegen nahezu gleichzeitig vor. Prinzipiell muss es aber möglich sein, beide Formen von einander zu trennen und ihre konkreten Auswirkungen für das Funktionieren des Rezeptionsprozesses entsprechend definitorisch zu beschreiben. In vergleichbarer Weise ist diese Problematik im Kontext der Allusionstheorie auch von Hinds (1998) beschrieben worden, der S.34-47 ausführt, dass es im Einzelfall oftmals schwer zu entscheiden sei, ob eine konkrete Allusion oder ein Topos vorliege.

entsprechenden Verweisung zu untersuchen, d.h. es muss in einem ersten Schritt die Form des einzelnen Segments als Bezugspunkt einer intertextuellen Sinnkonstituierung innerhalb eines Textes spezifiziert werden.¹⁶⁹ Mit der Frage nach der Strukturalität unmittelbar verbunden ist die Untersuchung der Selektivität eines intertextuellen Bezuges, die zu einer Beschreibung und Erfassung der unterschiedlichen Grade der Prägnanz der jeweiligen intertextuellen Verweisung dient.¹⁷⁰

Neben diesen beiden Kategorien sind in der Intertextualitätstheorie zwei weitere Bereiche beschrieben worden, die für die Untersuchung der Euripidesrezeption Ovids von großer Bedeutung sein werden: die Referentialität und die Dialogizität einer Referenz. Mit Hilfe dieser beiden Kategorien ist der Frage nachzugehen, inwieweit der Prätext durch den Text kommentiert oder sogar umgedeutet wird. Es lässt sich damit aufzeigen, inwieweit ein

¹⁶⁹ Pfister (Konzepte) begreift S.28 die Untersuchung von Strukturalität als Beschreibung des Maßes der „syntagmatischen Integration der Prätexte in den Text“. Die Kategorie der Strukturalität wird also zunächst vorrangig zu einer Differenzierung der Formen von Intertextualität dienen. Dabei sind zur Beschreibung der Strukturalität einer konkreten Referenz prinzipiell drei Grundformen denkbar. So kann Ovid zur Gestaltung einer Referenz erstens konkret auf einzelne Textelemente aus einer euripideischen Tragödie Bezug nehmen, wobei diese Form einer sprachlichen Reminiszenz im vorliegenden Fall stets mit einer Transformation des griechischen Textes in den lateinischen Text verbunden sein muss. Daneben kann sich Ovid zweitens vorrangig auf motivische Elemente, d.h. auf die Inhalte einer Erzählung konzentrieren, um auf der Grundlage einer von Euripides in seinem Drama geprägten Version des Mythos eine motivische Reminiszenz zu gestalten. Dabei ist durchaus an die Nutzung ganzer Szenen oder sogar Szenenfolgen ebenso zu denken wie an herausragende Einzelmotive wie etwa die Figur der Medea als Rächerin, die in dem einleitend betrachteten *Medeae Medea forem* entscheidend gewesen ist für die Sinnkonstituierung des ovidischen Textes. Neben Text und Motiven können drittens auch Strukturen zur Gestaltung eines intertextuellen Bezuges dienen. In diesem Zusammenhang besteht für Ovid etwa die Möglichkeit, konkrete grammatische Strukturen einer charakteristischen Formulierung des Euripides aufzugreifen und mit einer entsprechenden Transformierung nachzugestalten oder auch die Argumentationsstrukturen einzelner Reden und vergleichbarer Elemente der Tragödien des griechischen Dichters aufzugreifen und durch die entsprechende Gestaltung intertextueller Bezüge für die Sinnkonstituierung seines Textes zu nutzen. Diese dreifache Kategorisierung wird vergleichbar schon von Stabryla, S.: *Latin Tragedy in Virgil's Poetry*, Warschau u.a. 1970 zur Beschreibung der Übernahmen Vergils aus den römischen Tragödien verwendet, dort unterschieden in (1) verbal, (2) verbal+material, (3) verbal+structural. Dazu auch Currie S.2706.

¹⁷⁰ Mit der Kategorie der Selektivität ist nach Pfister (Konzepte) S.28f. zu untersuchen, wie pointiert bestimmte Elemente als Bezugsfolie ausgewählt sind. Dabei ist einerseits zu untersuchen, welche Bedeutung Ovids Auswahl des Segments per se zukommt. Andererseits ist nach der ursprünglichen Positionierung des ausgewählten Textes im euripideischen Kontext zu fragen. So ist sicherlich ein Unterschied zu konstatieren zwischen einer Referenz, bei der der römische Dichter einen Bezug auf eine der bekanntesten Tragödien des Euripides herstellt, und einer Referenz, bei der sich Ovid auf ein eher entlegenes Stück bezieht. Dies gilt in gleicher Weise dann aber auch für Reminiszenzen aus ein und derselben Tragödie. Auch hier wird danach zu fragen sein, ob Ovid einen intertextuellen Bezug auf eine überaus prominente Textpassage, wie etwa den Prolog oder das erste Stasimon, gestaltet oder ob er auf einen eher entlegeneren Teil einer Tragödie zurückgreift. Gerade in diesem Zusammenhang ist dann zu untersuchen, in welcher Weise Ovid in solchen Fällen vielleicht sogar eine unterschiedliche Rezeptionskompetenz seiner Leser bewusst einkalkuliert hat, um verschiedene Gruppen seiner Leser je unterschiedliche Sinndimensionen seines Textes entdecken zu lassen. In diesem Zusammenhang ist stets auch danach zu fragen, ob der römische Dichter einen intertextuellen Bezug innerhalb des gleichen thematischen Kontextes hergestellt hat oder ob er zusätzlich eine Übertragung in einen anderen mythologischen Kontext vorgenommen hat. Einige, zunächst hypothetische Beispiele müssen an dieser Stelle für eine erste Verdeutlichung genügen: Mögliche Zusammenhänge zur *Medea* des Euripides sind recht offensichtlich, wenn Ovid selbst Medeas Geschichte in Korinth erzählt und das entsprechende Personal in seinem Gedicht verwendet. Ein Erkennen der Referenz wird erschwert, bleibt aber durchaus eindeutig, wenn Ovid eine andere Episode aus dem Leben Medeas behandelt. Noch komplexer wird das Verfahren jedoch, wenn der römische Dichter eine Referenz gestaltet in einem anderen thematischen bzw. mythologischen Kontext. Für die rächende Mutter, die ihre Kinder ermordet, wäre hier etwa an Procne in den *Metamorphosen* zu denken.

Rezipient ein allgemein anerkanntes und damit gleichsam ursprüngliches Verständnis eines Textes und ebenso des Prätextes bestätigt findet oder aber dazu aufgefordert wird, seine Interpretation in unterschiedlichen Graden zu modifizieren.¹⁷¹ Mit dem Herstellen intertextueller Bezüge kann Ovid in dieser Art und Weise verschiedene Möglichkeiten nutzen, in vermeintlich altbekannten Texten Neues zu entdecken.¹⁷²

Eine auf diese Weise angestrebte qualitative Untersuchung der intertextuellen Verweisungen in den Texten Ovids ist zu ergänzen durch eine entsprechende quantitative Beschreibung.¹⁷³ Dazu muss eine konkrete Textstelle in einem umfangreicheren Kontext betrachtet werden, um sowohl die Dichte und Häufigkeit intertextueller Bezüge beschreiben, als auch eine möglicherweise größere Zahl und Streubreite der verwendeten Prätexte für die Interpretation einer einzelnen Referenz berücksichtigen zu können.¹⁷⁴ So ist es dann möglich, die

¹⁷¹ Zu den hier verwendeten Kategorien der Referentialität und Dialogizität vgl. Pfister (Konzepte) S.26f. bzw. 29f. Bei den einzelnen Bearbeitungen der griechischen Tragödien durch Ovid ist unter Berücksichtigung dieser beiden Kategorien zu fragen, welche Rückschlüsse der ovidische Leser aus Ovids Gestaltung einer bestimmten Referenz auf das ihm bekannte euripideische Original ziehen kann und soll. Inwieweit also Ovid die aus Euripides bekannten Sachverhalte und Personen variiert und auf diese Weise der Text den Prätext neu interpretiert und damit kommentiert. So ist zu unterscheiden, ob sich die Funktion der Referenz als affirmativ oder kritisch beschreiben lässt, d.h. ob durch das intertextuelle Arbeiten Ovids an dieser Stelle eine Sinnstützung, Sinnerweiterung, Sinnmodifikation, Sinnkontrastierung oder gar eine Sinnumkehrung erreicht wird. Dabei kann sich die den Sinn modifizierende Intention der intertextuellen Verweisung gleichermaßen auf die Form des Prätextes, auf dessen Inhalt oder auch auf beide Bereiche zugleich richten. Diese Differenzierungen nach Weise S.40. Weise weist S.41 zudem darauf hin, dass dieser Ansatz von Intertextualität mit der Einbeziehung des Wirkungsaspekts zu einer Aufwertung der Intertextualität gegenüber den anderen Textualitätskriterien als Instrument der Verfahrenskontrolle führt. Ein weit größeres Gewicht würde die Betrachtung der Kategorien Referentialität und Dialogizität freilich dann bekommen, wenn im Rahmen dieser Arbeit Ovids Rezeption der Werke Vergils etwa in den *Metamorphosen* zu untersuchen wäre. Während seine Auseinandersetzung mit Euripides doch im weitesten Sinne literarisch und damit unideologisch zu verlaufen scheint, wird man dies mit Bezug auf Vergil kaum sagen können. Mit der Problematik von Ovid als anti- oder unaugusteischem Dichter wäre gerade die Frage nach der Referentialität und Dialogizität der einzelnen intertextuellen Einschreibungen von entscheidender Bedeutung.

¹⁷² Zu Ovids Prinzip des *idem aliter referre* vgl. dann insb. Kapitel A.II.5. In all diesen Fällen bleibt es das Ziel, die Funktion einer intertextuellen Verweisung zu beschreiben. Insbesondere wenn eine Sinnmodifizierung, Sinnkontrastierung oder auch Sinnumkehrung festzustellen ist, kann eine solche intertextuelle Verweisung als Parodie oder auch als Ironie aufgefasst werden. In diesem Zusammenhang ist Parodie jedoch nicht per se als abwertend zu verstehen (egal ob im Bezug auf den parodierten Text oder den dahinterstehenden und damit gleichzeitig betroffenen, wenn auch nicht unbedingt getroffenen Autor), wohl aber doch in jedem Fall als umwertend. Zu unterscheiden ist nämlich das unterschiedliche Verständnis von Parodie in Antike und Moderne. Die antike Definition von Parodie ist, so Morgan S.27f. mit Bezug auf Cicero De or. 2,54/257 und Quint. 6,3,96f., sehr eng gefasst, so dass etwa nicht einmal Ovids *Amores* in ihrer Auseinandersetzung mit Properz unter den antiken Begriff fallen. Die heutige Definition ist hingegen viel weiter gefasst. Der Kern der antiken Parodie liegt vielmehr in dem Konflikt zwischen einer ersten Leserassoziation und dem neuen Kontext. Dies ist – wie bereits erwähnt – im gesamten Werk Ovids immer wieder zu beobachten. Daher ist Parodie als Nachahmung einer literarischen Vorlage zu betrachten, derart modifiziert, dass komischer, komisch-kritischer oder kritischer Kontrast gegenüber der Vorlage oder einem anderen Ziel entsteht. Dazu Ax, W.: Die pseudovergilische ‚Mücke‘ – Ein Beispiel römischer Literaturparodie: Philologus 128, 1984, 230-249.

¹⁷³ Diese Kriterien einer quantitativen Beschreibung von Intertextualität nach Pfister (Konzepte) S.30.

¹⁷⁴ Also die Frage, ob es sich um einen oder mehrere Prätexte handelt. Falls auf mehrere Prätexte Bezug genommen wird, wäre weiter zu unterscheiden, in welcher Beziehung diese zueinander stehen, d.h. schon an dieser Stelle geht die quantitative Beschreibung in eine qualitative Beschreibung über, wenn eine Bestimmung der Verweisung als Einzeltext- oder Systemreferenz erfolgt. Wenn in diesem Zusammenhang festzustellen ist, dass von Ovid verschiedene Prätexte als Bezugspunkt herangezogen worden sind, ist es auch von Interesse zu fragen, ob diese unterschiedlichen Gattungen zuzuweisen sind und welche Implikationen sich daraus für die Interpretation des Textes ergeben.

Beschreibung einer einzelnen Verweisung in den größeren Kontext eines Gedichtes als Ganzes einzubinden und die Funktion von Intertextualität auch innerhalb einer umfangreicheren Werkpassage zu beschreiben.

Nach der theoretischen Darlegung der im Rahmen dieser Arbeit anzuwendenden Methoden für eine qualitative und quantitative Untersuchung der einzelnen Referenzen sowie für eine Beschreibung von deren Funktion, bleibt abschließend zu erörtern, in welcher Weise der Prozess der Identifizierung der intertextuellen Verweisungen und die Lenkung dieses Prozesses durch entsprechende Markierungen des Textes theoretisch beschrieben werden kann.¹⁷⁵ Denn um den vom Rezipienten zu leistenden Prozess der Identifizierung und Deutung einer Referenz zu erleichtern, besitzt ein Autor die Möglichkeit, seinem Leser entsprechende Hinweise auf die Existenz eines intertextuellen Bezuges zu geben und ihn darüber hinaus auch mit zusätzlichen Informationen zur Intention bzw. Funktion dieser Referenz bei der Interpretation des Textes zu unterstützen. Dazu können in den Text entsprechende Markierungen eingefügt werden, die einem Rezipienten helfen, den vom Autor gelegten Spuren zu einem fremden Referenztext zu folgen und eine Deutung der dadurch erzeugten zusätzlichen Sinndimension des Textes zu leisten.¹⁷⁶

Als Markierung sind dabei allgemein alle Textelemente zu definieren, die einen erfolgreichen intertextuellen Kommunikationsprozess auf der Grundlage eines literarischen Textes initiieren und gewährleisten.¹⁷⁷ Somit ist die Funktion einer Markierung konkret in ihrem Wirken als deiktischer Hinweis zu sehen, wodurch die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf eine intertextuelle Verweisung gelenkt werden soll, d.h. mit Hilfe einer Markierung wird in einem Text eine Referenz angezeigt und damit die Verbindung zu einem Segment hergestellt, das einen Prätext in einem engeren oder weiteren Kontext zu evozieren vermag, der dann wiederum auf den präsenten Text wirkt und auf diese Weise dem Rezipienten eine intertextuelle, möglicherweise neue, zusätzliche und damit vertiefte Interpretation des Textes

¹⁷⁵ Dieser Bereich wird bei Pfister (Konzepte) S.27f. im Rahmen einer Untersuchung der Autoreflexivität einer intertextuellen Verweisung als Teil der qualitativen Beschreibung von Intertextualität behandelt. Mit Hilfe dieser Kategorie ist dabei zu beschreiben, in welcher Weise und in welchem Ausmaß Ovid an einer konkreten Stelle die Bezogenheit seines Textes auf einen euripideischen Prätext unmittelbar und explizit thematisiert, um damit entweder als Markierung oder aber auch ergänzend zu anderen Formen der Markierung in seinem Text eine Referenz deutlich hervorzuheben und damit die Intertextualität des eigenen Textes zu betonen.

¹⁷⁶ Als Markierung sind allgemein die spezifischen Signalen innerhalb eines Textes zu bezeichnen, die den Rezipienten darin unterstützen eine Referenz zu erkennen, einen entsprechenden Prätext bzw. das konkrete Segment eines Prätextes zu identifizieren oder auch die Funktion der intertextuellen Verweisung zu deuten. Schon Morgan führt S.3 Markierung als ein Kriterium zur Identifizierung von intertextuellen Verweisungen an, bezeichnet sie gleichwohl eher unkonkret als sonstige Hinweise, die eine eindeutige Verbindung zu dem Werk eines früheren Autors herstellen. Diese offene Formulierung und Definition ist ungenügend und kann mit den Mitteln der Markierungstheorie konkretisiert werden. Vgl. dazu die allgemeinen Ausführungen zu Markierung von Broich, U.: Formen der Markierung von Intertextualität, in: Broich, U. / Pfister, M. (Hg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, Tübingen 1985, S.31-47 und vor allem Helbig (mit Forschungsbericht zum Problem der Markierung von Intertextualität S.17-57).

¹⁷⁷ So Helbig S.14f.

ermöglicht.¹⁷⁸ Dabei sind in den bisherigen theoretischen Ansätzen drei bzw. vier verschiedene Formen von Markierung unterschieden werden: unmarkierte, implizit markierte, explizit markierte und thematisierende Intertextualität.¹⁷⁹ Im Rahmen der folgenden Einzeluntersuchungen zur Euripidesrezeption Ovids können diese verschiedenen Formen intertextueller Markierung als Grundlage für die Beschreibung des intertextuellen Verfahrens dienen, das von dem römischen Dichter in seinen Texten angewendet worden ist. Dabei dürfte jedoch vor allem auf die Verwendung unmarkierter und implizit markierter Intertextualität zu achten sein.

Auf der Grundlage der aus den verschiedenen Ausformungen der Intertextualitätstheorie gewonnenen Kriterien kann in den Einzelinterpretationen zur Euripidesrezeption Ovids eine intensive Untersuchung der Form und Funktion der einzelnen Elemente des intertextuellen Dialogs, also etwa des Segments, der Selektion, der Transformierung, der Referenz an sich sowie ihrer Integration in den neuen Text und der Gestaltung des Kontextes als Ganzes geleistet werden. Auf diese Weise wird auf der Grundlage der Intertextualitätstheorie sowie der bisherigen Praxis in der Klassischen Philologie anhand konkreter Beispiele eine theoretische Erörterung der einzelnen Arten intertextueller Verweisungen in den Gedichten Ovids zu leisten sein. Mit den Einzelinterpretationen fortschreitend werden so Kategorien entwickelt, mit denen zu beschreiben ist, wie Ovid in seinen Werken mittels intertextueller Verweisungen zusätzliche Sinndimensionen schafft. Im Prozess der einzelnen Interpretationen wird es dabei immer wieder nötig sein, die in vielen Teilen hier zunächst auf der Basis

¹⁷⁸ Dieses Funktionsmodell zur Wirkung von Markierung nach Helbig S.73. Und weiter S.161f.: Die natürliche Funktion von Markierung sei es, als „kommunikatives Bindeglied“ zwischen Autor und Rezipient zu dienen.

¹⁷⁹ Eine unmarkierte intertextuelle Verweisung liegt dann vor, wenn zusätzlich zu dem bewussten Verzicht auf linguistische oder graphemische Signale das Segment aufgrund der vorgenommenen Transformation so nahtlos in den neuen Kontext integriert ist, dass damit eine sprachliche und stilistische Kongruenz von Referenz und Text erreicht wurde (vgl. Helbig S.87-90). Als Methoden impliziter Markierung dienen vor allem die Hervorhebung der Referenz durch eine besondere Emphase, durch einen sprachlichen Codewechsel, der innerhalb des Textes zu einer Interferenz führt, oder auch durch hinzutretende Informationsvorgaben bzw. Verfremdungssignale, die den intertextuellen Gehalt einer Verweisung für den Rezipienten deutlich werden lassen. Die primäre Aufgabe von impliziter Markierung ist es also, einen Leser mit entsprechender Rezeptionskompetenz gleichsam diskret auf das Vorhandensein einer intertextuellen Verweisung aufmerksam zu machen (Helbig S.91-110). Im Unterschied zu implizit markierter Intertextualität sind Formen expliziter Markierung in der Theorie bislang vor allem dadurch definiert worden, dass in solchen Fällen alle Zweifel für die tatsächliche Existenz einer intertextuellen Verweisung ausgeräumt sein müssen. Dies kann im wesentlichen durch drei Markierungsverfahren gewährleistet werden: durch eine onomastische Markierung, indem etwa aus einem Prätext bekannte Figuren erneut verwendet werden, durch einen linguistischen Codewechsel, wobei allerdings Interferenzen zum Teil nur dem sprachlich geübtem Leser auffällig sind, oder durch graphemische Interferenzen (Helbig S. 111-131). Auch die letzte und expliziteste Form der Markierung von Intertextualität, die Thematisierung einer intertextuellen literarischen Produktion und die damit verbundene Forderung nach einer entsprechenden Rezeption (dazu allgemein Helbig S. 131-138) findet sich durchaus schon in der Antike im Allgemeinen und bei Ovid im Speziellen. Vgl. etwa Hinds (1998) S.3-7 zu reflexiven Annotation in Ov. fast. 3,471-6, am. 2,6 und met. 3,499-501. Hinds verweist in diesem Zusammenhang S.8 zudem auf zahlreiche Beispiele für Selbstimitationen bei Ovid, dem *nimum amator ingenii sui* (Quint. 10,1,88). In diesem Zusammenhang hat auch Wills S.30f. auf die Verwendung einer entsprechenden, formelhaften Sprache wie *fama est* u.ä.m. aufmerksam gemacht, die als externe Markierung Teil einer „grammar of allusion“ seien und dem Rezipienten das Verstehen des Textes ermöglichen.

früherer Untersuchungen formulierten hypothetischen Ansätze der Theorie zu verifizieren, gegebenenfalls zu modifizieren und somit schließlich für den zu untersuchenden Fall zu konkretisieren. Ganz bewusst soll mit der hier vorgestellten Theorie kein enges Raster für eine schematische Interpretation der Gedichte Ovids vorgegeben werden. Denn schon bei den beispielhaft vorgelegten, ersten Versuchen einer theoretischen Beschreibung der Funktionsweise des intertextuellen, literarischen Kommunikationsprozesses dürfte deutlich geworden sein, dass die hier vorgenommene Untergliederungen und Beschreibungen als idealtypisch zu verstehen sind. Tatsächlich verbinden sich doch stets die einzelnen Ebenen der Generierung, Vermittlung und Aktualisierung des Textsinns in der Realität des Verstehens eines Textes und ebenso bei einer deskriptiven Analyse des Rezeptionsvorgangs zu einem Gesamtprozess, dessen einzelne Bestandteile sich unmittelbar durchdringen und bedingen, so dass schon in der theoretischen Erörterung des literarischen Dialogs, erst recht aber in den Einzelinterpretationen der Euripidesrezeptionen Ovids der Prozess des Textverstehens stets als Ganzes betrachtet werden muss.¹⁸⁰

Eine Theorie der Interpretation in diesem Sinn ist nicht um ihrer selbst willen zu betreiben, sondern dient vielmehr funktional der zentrale Aufgabe der klassisch philologischen Interpretation, die in der Beschreibung und Vergegenwärtigung der *ars* der antiken Autoren zu sehen ist. Gerade die herausragende kreative Schöpfungskraft des Dichters Ovid, mit der er seine Werke stets neu und variabel eben auch in dem Spannungsfeld intertextueller Beziehungen entstehen ließ, verlangt nach einer fundierten, vor allem aber offenen, der Kunstfertigkeit des Dichters entsprechenden Theorie der Interpretation.

¹⁸⁰ Dabei ist vor allem zu betonen, dass die für den Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit bereits entwickelte und noch weiter zu entwickelnde Theorie der Interpretation weder in ihrer Gesamtheit, noch in ihren einzelnen Teilen als Kriterium für eine positivistische Messung von Intertextualität benutzt wird. Vielmehr dienen die hier vorgestellten theoretischen Ansätze ausschließlich zur typologische Differenzierung und qualitativen Beschreibung von Intertextualität. Ganz ausdrücklich sei an dieser Stelle betont, dass hier nicht angestrebt wird, ein objektives Instrumentarium für eine Skalierung von Intertextualität zu entwickeln, dass dies letztlich auch überhaupt nicht möglich ist. Im Rahmen dieser Arbeit wird vielmehr ganz bewusst auf eine den einzelnen Interpretationen vorausseilende Konstruktion einer umfassenden und komplexen Theorie für die praktische Interpretation der Gedichte Ovids verzichtet, da dies in einer für diesen römischen Dichter notwendigen Weise nicht zu leisten ist. Zu Recht formuliert etwa auch Tegtmeier (S.79), dass auf der Grundlage bestimmter Kategorien Intertextualität zwar beschrieben und Einzelfälle von einander unterschieden werden können, doch sei ein solches System nie intersubjektiv.

II. Der historische Kontext: Euripides und seine Werke in augusteischer Zeit – Ovid als intertextueller Dichter – Ovids Leser als intertextuelle Rezipienten

Das Ziel einer historischen Interpretation antiker Texte innerhalb ihrer ursprünglichen literarischen Kommunikationssituation ist es, die Prozesse der Generierung, Vermittlung und Aktualisierung des Textsinns in den Phasen der Produktion und der Rezeption zu beschreiben. Um bei einer solchen Interpretation zusätzliche, durch intertextuelle Verweisungen geschaffene Sinndimensionen zu erkennen, muss jeder Rezipient, das zeitgenössische Publikum ebenso wie der heutige Leser, dazu in der Lage sein, die vom Produzenten des Textes hergestellten Bezüge zu den Werken fremder Autoren zu identifizieren und zu deuten. Die dazu nötige Rezeptionskompetenz beruht im Wesentlichen auf Kenntnissen in zwei Bereichen. Zunächst müssen die Leser über eine wenigstens implizite Interpretationstheorie verfügen, die es ihnen erlaubt, zusätzliche Sinndimensionen eines Textes, die aufgrund intertextueller Bezüge entstehen, zu berücksichtigen. Diese theoretische Kompetenz müssen die Rezipienten dann bei einer intertextuellen Lektüre konkret anwenden, wobei sie auf eine zweite grundlegende Kompetenz angewiesen sind, auf die praktische Kenntnis der verwendeten Prätexte.

Für eine historische Interpretation der Euripidesrezeption Ovids ist daher einerseits zu betrachten, welche praktische Rezeptionskompetenz Ovid und seine Rezipienten im Hinblick auf die Dramen des griechischen Dichters besaßen, d.h. wie vertraut sowohl Ovid als Produzent wie auch seine zeitgenössischen Leser als Rezipienten mit den Tragödien des Euripides waren. Andererseits ist zu fragen, welche intertextuelle Interpretationstheorie Ovid und seinen Zeitgenossen zur Verfügung stand, um zum einen als Autor in den eigenen Texten intertextuelle Verweisungen zu gestalten und zum anderen als Rezipient diese zu deuten. Im Hinblick sowohl auf diese praktischen wie auch theoretischen Kompetenzen ist es darüber hinaus vor allem von Interesse, die Erwartungen zu beschreiben, die Produzent und Rezipient wechselseitig an den Prozess ihrer literarischen Kommunikation herangetragen haben. Dieser Ansatz lässt sich zum einen in der Frage konkretisieren, wie die Werke des griechischen Tragikers von anderen Autoren vor Ovid für die Textgestaltung und die Herstellung von intertextuellen Bezügen benutzt worden sind, zum anderen in der Frage, wie Ovid selbst die Möglichkeit zu einer intertextuellen Sinnerweiterung allgemein nutzte und wie seine zeitgenössischen Rezipienten durch ihre Lektüre ovidischer Gedichte prinzipiell darauf vorbereitet waren, intertextuelle Bezüge in den Texten dieses Autors wahrzunehmen und zu deuten.¹⁸¹ Vor der Interpretation der Texte aus den *Heroides* ist daher im Folgenden der historische Kontext der ursprünglichen literarischen Kommunikationssituation zu untersuchen.

Bei einer solchen Betrachtung der Funktionsbedingungen einer konkreten antiken Kommunikationssituation sind gleichwohl gewisse Schwierigkeiten gegeben. Denn die

¹⁸¹ Da die Euripidesrezeption Ovids im eigentlichen Sinn vorrangig in den *Heroides* zu untersuchen ist, ist an dieser Stelle konkret zu fragen, in welcher Weise Ovids Leser etwa durch eine mögliche Lektüre der *Amores* von dem römischen Dichter intertextuelles Arbeiten gewohnt waren und womöglich erwarteten.

Einbettung des Textes in seinen historischen Kontext ist selbst ein Akt der Interpretation verschiedener textimmanenter und vor allem textexterner Faktoren. Dabei ergibt sich ein erstes, historisches Problem in der letztlich unzureichenden Überlieferung der unmittelbaren antiken Zeugnisse zu Ovid und der Form der in seiner Zeit betriebenen Euripidesrezeption. Aus diesem Grund wird es nötig sein, auch andere römische Autoren in ihrem intertextuellen Arbeiten zu betrachten und zu allgemeinen Fragen darüber hinaus sowohl frühere wie auch spätere Quellen ergänzend heranzuziehen.¹⁸² Darüber hinaus ist ein weiteres methodisches Problem darin zu sehen, dass die Verwendung von Informationen aus den zeitgenössischen Texten und erst recht aus den Werken Ovids stets die Gefahr in sich trägt, Prämissen und Ergebnisse in einer unzulässigen Schlussfolgerung gegeneinander auszutauschen und sich auf diese Weise argumentativ im Kreis zu bewegen. Auch diesem Problem ist zu begegnen, indem die historische Untersuchung zu den Rezeptionsbedingungen für die Tragödien des Euripides und zum intertextuellen Dichten in der Zeit Ovids möglichst umfassend angelegt wird.

1. *Graecia capta ferum victorem cepit et artis intulit agresti Latio*¹⁸³ –

Allgemeine Grundlagen für eine Rezeption der euripideischen Dramen in Rom

Von Beginn seiner Existenz an war Rom von der Kultur der griechischen Welt beeinflusst worden.¹⁸⁴ Die Begegnung mit der als überlegen anerkannten griechisch-hellenistischen Kultur und die in verschiedenen Kriegen errungene Hegemonie über griechische Gebiete insbesondere in Süditalien führte bei den Römern zu einem Gefühl kultureller Unterlegenheit.¹⁸⁵ In der Folge eigneten sich die Römer mit großer Offenheit die griechische

¹⁸² Wobei im Einzelfall deren Aussagewert für die im Rahmen dieser Untersuchung eigentlich relevante Zeit des frühen Prinzipats nachzuweisen ist. Es sei als Beispiel für diese Problematik hier nur angeführt, dass zu einer Bewertung der Bedeutung der Tragödien des Euripides in augusteischer Zeit etwa auch auf Quintilian zurückgegriffen werden muss. Dies ist jedoch durchaus gerechtfertigt, da der römische Kultur- und Literaturbetrieb in jenen Jahren weitgehend konservativ geprägt war und keine entscheidenden Veränderungen in den Werten und Urteilen erfahren hat. So auch Fantham (1998) S.22.

¹⁸³ Hor. epist. 2,1,156f.

¹⁸⁴ Schon bei der Gründung Roms sollen Griechen eine nicht unerhebliche Rolle gespielt haben, was einerseits durch die Sagentradition überliefert wird, andererseits aber auch durch archäologische Funde Bestätigung findet. Kontakte bestanden dann unmittelbar zu Städten im griechischen Kernland, im westlichen Mittelmeer und vor allem zu den griechischen Städten Unteritaliens. Darüber hinaus wurden Elemente der griechischen Kultur auch über die Etrusker nach Rom vermittelt. Die kulturelle Entwicklung Roms und vor allem auch Handelskontakte lassen jedenfalls für das fünfte Jahrhundert darauf schließen, dass sich in Rom wenigstens temporär eine gewisse Anzahl von Griechen, in erster Linie wohl Händler, aufgehalten hat, die als Minderheit die Römer vielleicht nicht mit der griechischen Kultur, wenigstens aber doch mit der griechischen Sprache, der internationalen Handelssprache jener Zeit, vertraut machten. Vgl. dazu Kaimio, J.: *The Romans and the Greek language*, Helsinki 1979, hier S.21-42. Zur Frühphase und zu dem mittelbaren Einfluss über die Etrusker auch Weis, R.: *Zur Kenntnis des Griechischen im Rom der republikanischen Zeit*, in: C.W. Müller u.a. (Hg.), *Zum Umgang mit fremden Sprachen in der griechisch-römischen Antike*, Stuttgart 1992. S.137-142, hier S. 137f. Einen Überblick zu Roms Kontakten mit der griechischen Welt gibt auch Blänsdorf, J.: *Voraussetzung und Entstehung der römischen Komödie*, in: E. Lefèvre (Hrsg.), *Das römische Drama*, Darmstadt 1978, S.91-134, hier S.100-102.

¹⁸⁵ Vgl. Kaimio S.43.

Kultur an. Dabei wurden deren große Leistungen als Vorbild anerkannt und dienten als Gegenstand der Nachahmung, wenngleich die Römer durchaus bemüht waren, ihre Eigenständigkeit zu bewahren und nicht in eine reine, unproduktive Umsetzung des griechischen Kulturgutes zu verfallen. Nachahmung wurde so für die Römer zum Prinzip der Aneignung von Kultur.¹⁸⁶ Aus einer solchen Lernbereitschaft einerseits und dem römischen Traditionalismus andererseits, der in dem steten Bezug auf die *mores maiorum* seinen Ausdruck fand, ergab sich eine aktiv aneignende und auf eigene Zwecke bedachte Grundhaltung in Rom, die schon von den Zeitgenossen als eine der Stärken der römischen Gesellschaft und Kultur begriffen worden ist.¹⁸⁷

Nach einer langen Phase der Annäherung an die griechische Kultur gelangten im Zuge der weiteren Expansion Roms und der Eroberung des griechischen Kernlandes zahlreiche, oft sehr gebildete griechische Sklaven und Geiseln nach Rom, die in großem Ausmaß zu einer Hellenisierung der römischen Gesellschaft im Allgemeinen und der römischen Oberschicht im Besonderen beitrugen.¹⁸⁸ Zugleich leistete aber auch die umgekehrte Bewegung, die vermehrt Römer als Beamte und Soldaten, als Steuerpächter oder Händler und nicht zuletzt auch zunehmend als Bildungsreisende in die neuen Provinzen des Ostens führte, einen entscheidenden Beitrag zur Aneignung der griechischen Kultur.¹⁸⁹ Eine wichtige Rolle in diesem Prozess spielte neben den Begegnungen auf persönlicher Ebene der sich parallel dazu vollziehende materielle Kulturtransfer, bei dem die Römer zahllose Kunstschatze, Luxusgüter, Bibliotheken und ähnliches mehr von Griechenland nach Rom brachten.¹⁹⁰ Die Übernahme und Aneignung der griechischen Kultur ergab sich somit nahezu zwangsläufig,¹⁹¹

¹⁸⁶ Sogar darin konnten die Griechen den Römern Vorbild sein, denn auch in der griechischen Philosophie, in der Rhetorik und der Literatur war Nachahmung bereits als ontologisches, anthropologisches und schließlich produktives Prinzip erkannt und thematisiert worden. Dazu Fuhrmann S.19-22 und 82-89.

¹⁸⁷ Vgl. etwa Polyb. 6,25,11. Dazu Vogt-Spira, G.: Die Kulturbegegnung Roms mit den Griechen, in: M. Schuster (Hg.), Die Begegnung mit dem Fremden. Wertungen und Wirkungen in Hochkulturen vom Altertum bis zur Gegenwart, Stuttgart/Leipzig 1996, S.11-33, hier S.21f.

¹⁸⁸ Dieser Prozess der Inkulturation darf zum einen als ein gesamtgesellschaftliches Phänomen betrachtet werden, stützt sich aber zum anderen zumeist auf den konkreten Kontakt bestimmter römischer Persönlichkeiten zu einzelnen Griechen. Dies kann z.B. in besonderer Weise an der Beziehung zwischen Polybios und den Mitgliedern des Scipionen-Kreises beobachtet werden. Vgl. dazu Kaimio S.45-47 und Fantham S.35-37.

¹⁸⁹ Schon durch die Expansion in Süditalien und dann vor allem mit der Provinzialherrschaft über Sizilien hatten sich über Jahre römische Soldaten und Beamte in griechischen Gebieten aufgehalten (vgl. dazu Bowersock, G.W.: Augustus and the greek world, Oxford 1965, hier S.14-29 und 73-84) und dort die griechische Kultur kennen und schätzen gelernt. Griechische Kunst und Kultur erreichte seit dieser Zeit den Alltag all jener Römer, die für gewisse Zeit ihren Dienst in den neuen Gebieten leisteten. Die große Anzahl der römischen Bürger, die sich dann später vor allem auch in den östlichen Provinzen aufhielten, und damit ihre Bedeutung für den Kulturtransfer kann aus der großen Anzahl der Opfer ersehen werden, die Mithridates von Pontos im Jahre 88 v.Chr. in ganz Kleinasien ermorden ließ. Dies ist durchaus unabhängig von der in den Quellen variierenden absoluten Zahl zu konstatieren (vgl. Val. Max. 9,1,3: 80000 Opfer; App. Mithr. 28: 20000 Opfer, Plut. Sulla 24,7 sogar 150000 Opfer). Dazu Kaimio S.35-40.

¹⁹⁰ Vgl. allgemein Galsterer, H.: Kunstraub und Kunsthandel im republikanischen Rom, in: Salies, Gisela (Hrsg.) Das Wrack, Der antike Schiffsfund von Mahdia, Köln 1994, S.857-866 und Hölscher, T.: Hellenistische Kunst und römische Aristokratie, in: Salies, Gisela (Hrsg.) Das Wrack, Der antike Schiffsfund von Mahdia, Köln 1994, S.875-888.

¹⁹¹ Bemerkenswert ist dabei durchaus, dass der militärische Sieg über Griechenland statt zu einer Übernahme auch zu einer Auslöschung der griechisch-hellenistischen Kultur hätte führen können. Nach dem Sieg über

wenn auch nicht ohne jeden Widerstand, sei es von einzelnen exponierten Gegnern und expliziten Verächtern der griechischen Kultur, sei es durch allgemeine Ressentiments.¹⁹² Die Entwicklung an sich wurde jedoch nicht mehr aufgehalten. Spätestens ab dem 1. Jhdt. v.Chr. ist die römische Gesellschaft von griechischem Gedanken- und Kulturgut durchdrungen.¹⁹³

Die Hellenisierung Roms oder vielmehr der Römer dürfte in einem ersten Schritt durch die griechische Sprache und ihren Einfluss als Weltsprache jener Zeit erfolgt sein.¹⁹⁴ Es kann davon ausgegangen werden, dass im zweiten Jahrhundert v.Chr. große Teile der römischen Bevölkerung aller sozialen Schichten mit der griechischen Sprache bis zu einem gewissen Grad vertraut waren.¹⁹⁵ Für die römische Oberschicht lässt sich der Gebrauch des Griechischen durch römische Senatoren und Magistrate etwa in den Kreisen der Diplomaten und Gesandten nachweisen,¹⁹⁶ wengleich die Römer prinzipiell durchaus darauf bedacht

Karthago hatte Rom nicht gezögert, die punische Kultur mitsamt der Stadt zu vernichten. Diese Option hebt Vogt-Spira (1996) S.12 hervor. Doch war die griechische Kultur nicht wie die karthagisch-punische aufs engste mit einer Stadt verknüpft. Die Zerstörung Korinths etwa bedeutete nicht das Ende einer griechischen Kultur, die sich im Laufe der Jahre oder vielmehr Jahrhunderte als anerkannte Leitkultur im gesamten Mittelmeerraum ausgebreitet hatte.

¹⁹² Gerade in der Person des älteren Cato glaubte man lange die treibende Kraft bei der Abwehr der griechischen Einflüsse in Rom zu sehen. Doch ist bezeugt, dass Cato trotz seiner Ablehnung insbesondere der griechischen Philosophie die griechische Sprache sehr wohl beherrschte und von ihr und dem durch sie vermittelten Wissen bei seinen eigenen Werken durchaus profitierte. Vgl. Weis S.138-140 und Vogt-Spira (1996) S.19-21. Durchaus hat es in Rom aber auch Kreise gegeben, die die griechische Kultur gerade nicht als überlegen, sondern aufgrund der militärischen und politischen Niederlagen als unterlegen betrachteten und aus diesem Grund eine Beschäftigung mit ihren Inhalten grundsätzlich ablehnten. Insbesondere Marius scheint die griechische Kultur aus diesen Gründen abgelehnt zu haben. Vgl. Plut. Mar. 2,2 und Sall. Jug. 63,3. Dazu Kaimio S.47. Ressentiments gegen die griechische Kultur blieben durchaus noch lange bestehen. Man unterschied zwischen einer als positiv verstandenen großen griechischen Vergangenheit und einer weitgehend degenerierten Gegenwart. Vgl. zu diesem klassizistischen Ansatz auch Kapitel A.II.2.

¹⁹³ Vgl. Vogt-Spira (1996) S.15 und umfassend auch Galinsky, K.: *Augustan culture. An interpretive introduction*, Princeton 1996.

¹⁹⁴ Im Zusammenhang mit der weiteren Expansion in das östliche Mittelmeergebiet war es für die Römer unerlässlich, sich genaue Kenntnisse der griechischen Sprache anzueignen. So Weis S.141, der in diesem Zusammenhang auf Cic. Arch. 23 verweist: *Graeca leguntur in omnibus fere gentibus, Latina suis finibus exiguis sane continentur.*

¹⁹⁵ Dies folgert Blänsdorf (1978) S.105-107 aus dem selbstverständlichen Gebrauch griechischer Namen, Begriffe und Wendungen in den Komödien des Plautus.

¹⁹⁶ So benutzten römische Feldherren und Politiker während ihrer Tätigkeit im östlichen Mittelmeerraum häufig die griechische Sprache. Schon 282 v.Chr. übermittelte z.B. L. Postumius Megellus die römischen Forderungen in Tarent auf Griechisch (vgl. App. Samn. 7,4 und Dion. Hal. 19,5). Eine griechische Rede des Ti. Sempronius Gracchus, die 165 v.Chr. in Rhodos gehalten worden war, wurde noch in der Zeit Ciceros anerkannt (vgl. Cic. Brut. 79). L. Aemilius Paullus sprach in griechischer Sprache mit dem gefangenen makedonischen König Perseus, verkündete hingegen die Dekrete für Makedonien auf Latein, um auf diese Weise die römische Herrschaft deutlich hervorzuheben (vgl. Liv. 45,8,5f. und auch Polyb. 29,20,1). Die Simultanübersetzung übernahm gleichwohl der römische Praetor Cn. Octavius (vgl. Liv. 45,29,3). Dazu Kaimio S.96-100, auch Fehrlé, R.: *Das Bibliothekswesen im alten Rom. Voraussetzungen, Bedingungen, Anfänge*, Freiburg 1986, hier S.5. Umgekehrt trugen griechische Gesandte, die im römischen Senat vorsprachen, ihre Anliegen in griechischer Sprache vor, wobei sich jeweils ein römischer Senator als Dolmetscher betätigte. Dies wird explizit für die Reden der Mitglieder der sogenannten Philosophengesandtschaft aus dem Jahr 155 v.Chr. bezeugt. Zur Übersetzung durch einen Senator: Plut. Cato mai. 22,5; Gell. 6,14,9 und Macr. Sat. 1,5,16. Dazu Weis S.140f. und auch Kaimio S.105. Für die Zeit Sullas ist bezeugt, dass erstmals ein griechischer Gesandter im Senat ohne Dolmetscher sprach: Apollonios Molo aus Rhodos, der sich wahrscheinlich 87 und 81 v.Chr. in Rom aufhielt (vgl. Val. Max. 2,2,3). Dazu Kaimio S.105. Daraus ist jedoch nicht zu schließen, dass in früherer Zeit eine

waren, ihre eigene Sprache aus politische Gründen bewusst einzusetzen, um so Macht und Herrschaft Roms zu demonstrieren.¹⁹⁷

Eine fundierte Beherrschung der griechischen Sprache war dabei zugleich Folge und Voraussetzung für das Interesse Roms an der griechischen Kultur.¹⁹⁸ Besonders groß war dieses Interesse in den Kreisen der politisch aktiven und praktisch orientierten römischen Oberschicht vor allem an der griechischen Rhetorik. Denn das Studium der Beredsamkeit war der zentrale Bereich in der Ausbildung und im Leben eines jeden Römers.¹⁹⁹ So waren die Lehren der hellenistischen Schulrhetorik, die von griechischen Lehrern in Rom vermittelt wurden, allgemein verbreitet und leicht zugänglich.²⁰⁰ Dabei war die Ausbildung des angehenden Redners in hellenistischer Tradition auch in Rom ganz von dem Leitgedanken der *imitatio* geprägt.²⁰¹ So wurden die Reden der berühmten griechischen Redner zum Übungsgegenstand für Paraphrasen oder Übersetzungen, um gerade dadurch auch den lateinischen Stil zu schulen.²⁰²

Der eigentliche Rhetorikunterricht bildete dabei jedoch nur die letzte Stufe eines jahrelangen Lernprozesses der griechischen Sprache, Bildung und Kultur, der für die jungen Angehörigen der römischen Oberschicht schon früh begann.²⁰³ Vermittelnde Instanz des Prozesses war dabei in erster Linie die Schule.²⁰⁴ Noch in der ersten Hälfte des dritten Jahrhunderts hatte in

griechische Rede von den Senatoren oder doch wenigstens von einer breiten Mehrheit des Senats nicht verstanden worden wäre.

¹⁹⁷ Während bei anderssprachigen Gesandten regelhaft ein Dolmetscher hinzugezogen wurde, traf der Senat diese Entscheidung im Bezug auf die griechische Sprache stets neu von Fall zu Fall. Dabei hielt es wenigstens einer der Senatoren offenbar stets für gerechtfertigt, die Debatte auf Latein zu führen und einen Dolmetscher heranzuziehen (vgl. Cic. de. div. 2,131 und de fin. 5,89). Dazu Kaimio S.105f.

¹⁹⁸ Die Erfolge, die griechische Philosophen und Redner in Rom feiern konnten, erscheinen ohne eine relativ gute Kenntnis der griechischen Sprache und ohne ein reges Interesse an der Sache unter ihren römischen Zuhörern kaum denkbar. Dies gilt insbesondere für die Reden im Rahmen der sogenannten Philosophengesandtschaft 155 v.Chr. Vgl. Weis S.140. Da der Bereich der Philosophie im Zusammenhang mit der Frage nach der Rezeption griechischer Literatur im allgemeinen und des Euripides im besonderen von nachrangiger Bedeutung ist, wird dieser Bereich des Kulturtransfers hier nicht weiter verfolgt.

¹⁹⁹ Die Römer waren sich bewusst, dass sie auch in diesem Bereich nur auf rudimentäre eigene Wurzeln zurückblicken konnten. Zugleich erkannten sie Griechenland und insbesondere Athen als *omnium doctrinarum inventrices* an und ließen sich von den griechischen Rednern, ihren Schriften und Lehren begeistern. Cicero beschreibt die grundsätzliche Bedeutung der *eloquentia*, die rudimentären Anfänge und die Begeisterung der Römer für die griechische Rhetorik sowie die führende Rolle Athens in de or. 1,13f.

²⁰⁰ Auch dies wird aus einleitenden Bemerkungen Ciceros in *De oratore* deutlich, vgl. de or. 1,23.

²⁰¹ Dabei ging es zum einen um den Vorgang des Lernens bei einem bestimmten Redelehrer oder erfahrenen Redner, bei dem der Lernende durch Nachahmen seinen eigenen Stil finden und verbessern wollte. Cicero beschreibt einen solchen Fall und ein Gegenbeispiel durch die Ausführungen des Antonius in de or. 2,87-91. Zum anderen aber war *imitatio* das leitende Motiv in den Übungen, die der Lernende zur Verbesserung seiner Fähigkeiten absolvierte.

²⁰² Vgl. etwa Cicero in den Ausführungen des Crassus in de or. 1,155. Zur Verbesserung der Ausdrucksfähigkeit in der lateinischen Sprache und zugleich im Interesse der für einen römischen Redner nötigen und von ihm auch erwarteten Allgemeinbildung wurde zudem ein umfangreiches Lektürepensum verlangt und somit die Auseinandersetzung mit der griechischen Literatur insgesamt befördert.

²⁰³ So ist in den meisten Fällen davon auszugehen, dass sie mit einer griechischen Amme aufwuchsen und schon von ihr die ersten griechischen Wörter vernahmen. Vgl. Tac. Dial. 29,1.

²⁰⁴ Zu allen Fragen des antiken Schulwesens vgl. die beiden alten, aber noch immer gültigen Arbeiten von Marrou, H.J.: Geschichte der Erziehung im klassischen Altertum, München 1977 (franz. Orig. Paris 1948).

Rom auch das griechische Schulsystem Einzug gehalten und sich spätestens ab der zweiten Hälfte des zweiten Jahrhunderts allgemein durchgesetzt.²⁰⁵ Die Ausrichtung der römischen Bildung war ganz auf die beiden Sprachen Griechisch und Latein zugeschnitten.²⁰⁶ Das Ziel des Unterrichts war dabei echte Zweisprachigkeit, wie es etwa von Quintilian formuliert wird:

ita fiet ut, cum aequali cura linguam utramque tueri coeperimus, neutra alteri officiat (Quint. 1,1,14).²⁰⁷

Der primäre Autor für die griechische Lektüre in der Schule war Homer.²⁰⁸ Daneben wurden aber durchaus auch andere griechische Dichter gelesen, wobei in Rom wie schon in hellenistischer Zeit Euripides und Menander nach Homer die bevorzugten Schulautoren waren.²⁰⁹ Der Lektüreunterricht konzentrierte sich in den ersten Jahren nur auf Poesie, mit Prosa wurde der Schüler erst in der dritten Stufe seiner Ausbildung, dem eigentlichen Rhetorikunterricht, vertraut gemacht.²¹⁰ Gerade in diesem Bereich war dann das Griechische eine unentbehrliche Grundlage, da der Unterricht in Rhetorik vollständig auf der griechischen Sprache basierte.²¹¹ Dabei erlangte die Lektüre dramatischer Werke im Rahmen der Rhetorik dadurch Gewicht, dass der Redner gerade bei diesen Texten die Psychagogie als das eigentliche Ziel einer jeden Rede besonders gut studieren konnte.²¹² Insbesondere in diesem

Übersetzung nach 3. Aufl. 1955 mit Ergänzungen der 7. Aufl. 1976) und Bonner, S.F.: Education in ancient Rome. From the elder Cato to the younger Pliny, Berkeley/Los Angeles 1977.

²⁰⁵ Dazu Kaimio 195f. Vgl. z.B. Polyb. 31,24,7 als Beleg für die Anwesenheit griechischer Lehrer in Rom.

²⁰⁶ Dabei blieb die ursprüngliche, römische, an den *mores maiorum* orientierte Erziehung, die ganz auf die Ausbildung des Charakters und weniger auf die Bildung der Intellektualität orientiert gewesen war, insofern erhalten, als bestimmte Inhalte der griechischen παιδεία in Rom aus dem Bildungsprogramm herausgenommen wurden: Tanz, Musik, Gymnastik und auch die fortgeschrittene Mathematik wurden in Rom nicht unterrichtet. Vgl. Eyre, J.J.: Roman education in the late Republic and early Empire: G&R 10, 1963, 47-59, hier S.47f. und Fantham (1998) S.21-24. Diese weist aber zu Recht darauf hin, dass das Bildungssystem in der Antike nicht homogen war, dass Unterschiede zwischen der Hauptstadt und der Provinz, zwischen reichen und armen Schülern bestanden.

²⁰⁷ Quintilians Schrift über den Rhetorikunterricht ist die umfassendste Quelle für jegliche Fragen zur antiken römischen Bildung. Aufgrund der traditionellen Ausrichtung des römischen Bildungswesens, das das hellenistische Schulsystem mit wenigen Einschränkungen unverändert übernommen hatte, ist die Schrift Quintilians auch für das erste Jahrhundert v.Chr. und für die Zeit Ovids als Quelle heranzuziehen. Vgl. zu dieser Quellenproblematik auch Eyre S.51 und Fantham (1998) S.22.

²⁰⁸ Vgl. dazu ausführlich Bonner S.212f. Auch z.B. Horaz hat als Schüler die Ilias gelesen: *Romae nutrir mihi contigit, atque doceri/ iratus Grais quantum nocuisset Achilles* (epist 2,2,41f.)

²⁰⁹ Vgl. Bonner S.214-216 und Marrou S.460-463. Zu Euripides im römischen Unterricht dann Kapitel A.II.3.

²¹⁰ Wie die Übersetzung der griechischen Redner galt auch die Lektüre der Dichter als stilbildende Übung. Vgl. Cic. de or. 3,39 und Quint. 10,1,27. Dazu Cizek S.41f. Darüber hinaus sollte gerade die Auseinandersetzung mit poetischen Werken den Redner einerseits dazu befähigen, im Rahmen einer Rede durch ein Dichterzitat das Publikum zu erfreuen oder sich durch die Berufung auf die Autorität eines anerkannten Dichters ein beweiskräftiges Argument zu verschaffen. Vgl. zur argumentativen Verwendung von Zitaten Quint 1,8,11f. Dazu North, Helen: The use of poetry in the training of the ancient orator: Traditio 8, 1952, 1-33, hier S.8-10.

²¹¹ Zwar wurden durchaus auch lateinische Deklamationsübungen gemacht, doch wurde das Griechische allgemein vorgezogen, wie Cicero selbst berichtet, da es durch seinen Reichtum in der Lage war, die lateinischen Fähigkeiten zu befördern, und als stilbildend angesehen wurde. Zur grundsätzlichen Bedeutung des Griechischen für die Rhetorik vgl. nur Cic. de or. 1,14, zu den Deklamationen Cic. Brut. 310 und auch Suet. Gram. 25,3-5. Die stilbildenden Qualitäten des Griechischen, insbesondere durch Übersetzungsübungen sind hervorgehoben von Quint. 10,5,2f. und auch von Plin. ep. 7,9. Vgl. dazu Marrou S.468.

²¹² Zur Bedeutung der Psychagogie in der Rede etwa Cic. de or. 1,17.

Bereich wurden die Tragödien, vor allem aber die Werke des Euripides, geschätzt.²¹³ Eine umfangreiche Kenntnis der griechischen und römischen Literatur war zudem ein bedeutender Teil jener von Cicero für den *orator perfectus* postulierten Allgemeinbildung.²¹⁴ Nicht selten und spätestens in ciceronischer Zeit fast schon obligatorisch war zum Abschluss der Ausbildung eines jungen Römers eine Bildungsreise nach Griechenland.²¹⁵ Die griechische Sprache war zu der in Rom anerkannten Modell- und Kultursprache geworden.

2. Grundlagen einer Theorie der intertextuellen Interpretation in der Zeit des frühen Prinzipats

Die umfassende Aneignung der griechischen Kultur war von den Römern durch das Prinzip der *imitatio* vollzogen worden. Für diese offene Übernahme der großen Leistungen einer zumindest ursprünglich fremden Kultur hatten die Römer gute Gründe. Denn zum einen konnte die Qualität der eigenen Werke durch die Orientierung an den vollendeten Meisterwerken der griechischen Rhetorik, Literatur oder Kunst gesteigert werden, zum anderen erlangte der nachahmende Produzent durch den Bezug zu allgemein anerkannten Vorbildern die Möglichkeit zur Schaffung einer quasi künstlerischen Genealogie, d.h. einer größeren kulturellen Tiefe seines Werkes und seiner Persönlichkeit.²¹⁶ Um den formalen und ästhetischen sowie inhaltlichen und intellektuellen Gehalt der in dieser Form neu geschaffenen Texte erkennen und würdigen zu können, musste der antike Rezipient über eine *ars interpretandi*, also eine intertextuelle Interpretationskompetenz verfügen, die es ihm ermöglichte, Verbindungen zwischen Texten und potentiellen Prätexten herzustellen und dadurch zu einem vertieften Verständnis eines neuen Textes zu gelangen.²¹⁷

²¹³ Zur Einschätzung des Euripides im Rahmen der antiken Rhetorikusbildung vgl. Kapitel A.II.3 und 4.

²¹⁴ Zu dieser gehörten neben Literatur auch Philosophie, Geschichte, Rechtswissenschaft und Psychologie. Vgl. Cic. de or. 1,20 zu seiner allgemeinen Vorstellung. Zu den einzelnen Bereichen de or. 1,158f., hier u.a. die Vorgabe: *legendi etiam poetae, cognoscendae historiae, omnium bonarum artium doctores atque scriptores eligendi et pervolutandi*. Während mit Geschichte und Rechtswissenschaft speziell römische Bereiche berührt waren, konnte und musste der römische Redner bei der Literatur als Quelle der Psychologie und vor allem bei der Philosophie auf griechische Lehren zurückgreifen. Diese enge Verzahnung von Rhetorik und Literatur hatte dabei zur Folge, dass zunehmend eine Literarisierung der Rhetorik und umgekehrt eine Rhetorisierung der Literatur beobachtet werden kann. Dazu Fuhrmann S.185.

²¹⁵ Diese führte meist in die Zentren der Redekunst, zu jener Zeit vor allem nach Rhodos und Athen. Dazu Marrou S.455 und Daly, L.W.: Roman study abroad: AJPh 71, 1950, 40-58 sowie Gross, W.H.: Bildungsreisen in der römischen Kaiserzeit, in: E. Olshausen (Hg.), Der Mensch in seiner Umwelt, Stuttgart 1983, S.47-84.

²¹⁶ Die qualitative Verbesserung der eigenen Produktion durch Nachahmung entsprach einerseits ganz den üblichen Denkmustern der griechischen, in Rom verbreiteten Rhetorikschulen. Vgl. etwa Cic. de or. 2,90 oder Auct. ad Her. 1,3. Dazu Zintzen (1986) S.24f. Andererseits konnte das Anknüpfen an die griechische Kultur und an deren exponierteste Vertreter auch ganz konkret zu einer Aufwertung der eigenen Person dienen, wenn etwa Ennius sich in eine bewusste Nachfolge zu Homer stellt, nicht zuletzt auch, um sich auf diese Weise von seinen römischen Vorgängern und zeitgenössischen Konkurrenten abzusetzen. Dazu Vogt-Spira (1996) S.23f. und 26.

²¹⁷ Intertextualität an sich ist eben keineswegs ein theoretisches Phänomen der Neuzeit. Intertextuelle Theorien sind vielmehr überall dort zu finden, wo ein Diskurs über Texte stattfindet. Die griechische und römische Antike

Eine solche Fähigkeit zur intertextuellen Rezeption ergab sich auch in der Zeit Ovids zum einen unmittelbar aus der Praxis der Lektüre und Interpretation von Texten, deren Deutung stets auf der Basis des Wissens des Rezipienten über andere Texte erfolgte. Die Grundlage dafür ist im 3. Jhdt. v.Chr. durch die Arbeit der hellenistischen Philologen in der Bibliothek von Alexandria und in den anderen kulturellen Zentren dieser Zeit durch Sammlung und Sicherung der älteren Literatur sowie durch deren Kommentierung gelegt worden. Damit war die Basis für eine umfassende Produktion nach dem Prinzip der μίμησις in allen literarischen Gattungen geschaffen worden.²¹⁸ Vor allem hellenistische Dichter wie Kallimachos, Apollonios Rhodios oder Theokrit schufen Texte, deren sprachlicher und inhaltlicher Gehalt von den zeitgenössischen und ebenso von den späteren römischen Rezipienten vor allem mittels einer intertextuellen Interpretation zu entdecken war.²¹⁹ In der Nachfolge dieser hellenistischen Dichter sind dann auch in Rom von den Neoterikern und anderen Dichtern in gleicher Weise Texte geschaffen worden, deren Komplexität die römischen Rezipienten vor die praktische Herausforderung einer intertextuellen Interpretation stellte,²²⁰ so dass gebildete Leser Ovids ohne Zweifel über die praktische Kompetenz und damit auch mindestens implizit über eine entsprechende Theorie der intertextuellen Textinterpretation verfügten.

Zugleich ist das Phänomen der literarischen Mimesis aber auch schon früh explizit theoretisch beschrieben worden. So lässt sich eine systematische Betrachtung von Nachahmung spätestens im 4. Jhdt. v.Chr. nachweisen, als zunächst in der Rhetorik die μίμησις, d.h. konkret die Nachahmung berühmter Vorgänger, als zentrales Grundprinzip der Ausbildung auch theoretisch festgeschrieben wurde.²²¹ Von der Rhetorik wurde dieses Prinzip allgemein auf die Produktion literarischer Werke übertragen.²²² Die interpretatorische Praxis zu den hochartifizellen poetischen Texten hellenistischer Zeit wurde somit ergänzt durch eine systematische Erfassung und poetologische Beschreibung der Funktionsprinzipien intertextueller Dichtung in den Kategorien von μίμησις, *imitatio* und *aemulatio*.²²³ Doch sind

bildet hier als erste Hochphase einer auf Texten basierenden Kultur keine Ausnahme. Dazu Worton/Still S.1-7. Die intertextuelle Dimension als Prinzip zeigt sich dabei auch an der Genese der griechischen Parodie als Gattung. Dabei wird deutlich, „dass seit frühester Zeit ein ausgesprochen intertextuelles Verständnis von Literatur vorliegt.“ Dazu auch Gleis (1992) S.45.

²¹⁸ Vgl. dazu etwa die kurze Zusammenfassung bei Dihle, A.: Griechische Literaturgeschichte. Von Homer bis zum Hellenismus, München 1998, S.291f. Zur Tätigkeit der alexandrinischen Philologen insb. im Hinblick auf Euripides auch Kapitel A.II.3.

²¹⁹ Zur hellenistischen Dichtung vgl. Hutchinson, G.O.: Hellenistic Poetry, Oxford 1988 und auch Fantuzzi, M. / Hunter, R.: Tradition and Innovation in Hellenistic Poetry, Cambridge 2004.

²²⁰ Zu den Neoterikern in der Nachfolge der hellenistischen Dichter vgl. Fantuzzi / Hunter S.463-467.

²²¹ So etwa schon Isok. Paneg. 10. Dazu Buchner, E.: Der Panegyrikos des Isokrates. Eine historisch-philologische Untersuchung, Wiesbaden 1958, hier S.20f. Die Orientierung an einem konkreten Vorbild, ursprünglich etwa dem eigenen Rhetoriklehrer, wurde in hellenistischer Zeit dann durch die im Museion von Alexandria und andernorts betriebene Bereitstellung einer Reihe ausgewählter Autoren erweitert zur μίμησις τῶν ἀρχαίων. Dazu Russell S.2.

²²² Dazu Cizek S.13; North S.9; Hidber, T.: Das klassizistische Manifest des Dionys von Halikarnass. Die Praefatio zu De oratoribus veteribus. Einleitung, Übersetzung, Kommentar, Stuttgart/Leipzig 1996, hier S.58-60.

²²³ Die spezifisch römische Ausprägung der praktischen Nachahmung wurde mit den Begriffen *imitatio* und *aemulatio* bezeichnet. So beschreibt Cicero seine Leistung in den philosophischen Schriften als *imitatio* und

von frühen theoretischen Abhandlungen keine oder nur fragmentarische Zeugnisse in geringem Umfang überliefert, etwa aus den poetologischen Schriften Philodems.²²⁴ Daher stellen die über Dichtung reflektierenden Teile des horazischen Werkes, zumal seine *Ars poetica*, die heute entscheidenden Zeugnisse für die oder besser eine antike Theorie der Poetik dar. Damit kann jedoch wenigstens ansatzweise der Umfang einer theoretischen Betrachtung von Dichtung in der Zeit des frühen Prinzipats beschrieben werden.²²⁵

Zu einer allgemeinen Betrachtung der Dichtung und ihrer Theorie gelangte Horaz in seinen späteren Briefen an Florus, Augustus und die Pisonen.²²⁶ Insbesondere in dem Brief an die Pisonen, der sogenannten *Ars poetica*, wird deutlich, dass Horaz bei seiner Ausführung über Dichtung auf ein breites theoretisches, poetologisches Fundament aufbaut und damit in der Form eines Briefes eine bedeutende dichtungstheoretische Schrift vorgelegt hat.²²⁷ Auf welche Theorien sich Horaz dabei im Einzelnen bezieht, kann aufgrund des Verlustes der früheren Texte nicht mehr eindeutig beschrieben werden, doch finden sich in der *Ars* Spuren von den Sophisten, von Platon, von Aristoteles und von hellenistischen Literaten.²²⁸ Es ist zu

verstehen darunter eine freie Umsetzung der Inhalte seiner Vorlagen in eine von ihm in der lateinischen Sprache geprägte Form. Vgl. etwa Cic. de fin. 6. Die Anlehnung an die Vorlage erfolgt dabei unter Beachtung der inhaltlichen Grundkonstanten bei gleichzeitiger Bewahrung einer grundsätzlichen inhaltlichen (*iudicium*), wie formalen (*scribendi ordo*) Selbständigkeit. Vgl. Reiff S.22-35. Einen Schritt weiter ging die Form der Nachahmung in den staatsphilosophischen Schriften Ciceros. Hier betont Cicero die völlige, inhaltliche Unabhängigkeit von seiner Vorlage, den platonischen Schriften. Diese stoffliche Selbständigkeit wird im Allgemeinen mit dem Begriff der *aemulatio* beschrieben, auch wenn Cicero diese Vokabel nicht verwendet (*aemulari* findet sich erstmals bei Hor. carm. 4,2). Dazu Reiff S.35-38.

²²⁴ Zu Philodem Fantuzzi/Hunter S.449-461 und auch Fuhrmann S.153-155. Überliefert ist allein die *Poetik* des Aristoteles, die allerdings nur einen ersten Anfang bildete für eine umfangreiche theoretische Durchdringung poetologischer Fragen in der Zeit des Hellenismus.

²²⁵ Die Reflexionen des Horaz über Dichtung sind ihrerseits Dichtung. Dadurch sind seine Äußerungen zunächst als subjektiv zu begreifen. Doch zugleich war Horaz in seinem Streben nach Anerkennung bei Zeitgenossen und Nachwelt immer auch um Objektivität bemüht. Zudem entwickelte Horaz seine theoretischen Überlegungen auch nicht als völlig neue Konzeption, sondern konnte eben auf jene lange, hellenistische Tradition zurückgreifen, so dass seine Ergebnisse durchaus als repräsentativ für die augusteische Zeit angesehen werden können. Zu dieser Folgerung gelangt zu Recht Fuhrmann S.111f.

²²⁶ Hor. epist. 2,1 und 2,2, sowie *Ars poetica*. In dem an Augustus gerichteten Brief epist. 2,1 werden etwa allgemeine poetologische Betrachtungen von Horaz ausgeführt im Zusammenhang mit der Frage der Bewertung der älteren und jüngeren lateinischen Literatur. Für Horaz gelten in diesem Kontext die klassischen griechischen Autoren als allgemein anerkannter Bezugspunkt für die poetologischen Betrachtungen und werden immer wieder als Vorbild oder Kontrast herangezogen. Dazu Fuhrmann S.122-125. Frühere Gedanken des Horaz über Dichtung, wie sie sich in den Satiren zur Verteidigung der gewählten Gattung und zur Abgrenzung gegen den Archegeten und Vorgänger Lucilius finden, erscheinen hingegen noch ganz für die subjektiven Zwecke instrumentalisiert, die der junge, um Etablierung bemühte Dichter an dieser Stelle verfolgte. Vgl. Hor. sat. 1,10 und 2,1. Dazu ausführlich Fuhrmann S.111-116.

²²⁷ Die *Ars poetica* „begnügt sich damit, das Gültige zu kodifizieren; sie bietet eine Synthese dar, so sehr sie auch eklektisch mit ihrem Stoff verfährt; sie zieht die Summe ihrer Epoche, der augusteischen Klassik, die ihrerseits in ihren theoretischen Auffassungen stark in der Schuld des Hellenismus steht.“ (Fuhrmann S.125) Dabei behandelt Horaz sein Anliegen mit so großer Distanz, dass er in der *Ars poetica* von allen seinen Werken einer dichtungstheoretischen Schrift am nächsten kommt. Zum Charakter der Schrift Fuhrmann S.125-129.

²²⁸ Ob Horaz die *Poetik* des Aristoteles, die wohl wichtigste Voraussetzung seiner Theorie, unmittelbar gekannt hat, ist nicht zu entscheiden. Ganz sicher sind ihm die Lehren des griechischen Philosophen aber mindestens mittelbar bekannt. Fuhrmann zeigt sich einerseits relativ sicher: „Nun ist es so gut wie sicher, dass Horaz die offenkundig wichtigste Voraussetzung seiner Theorie, die *Poetik* des Aristoteles nicht gekannt hat.“ (S.145) An anderer Stelle formuliert er hingegen vorsichtiger: „Horaz hat demnach mindestens mittelbar Kenntnis von der Auffassung des Aristoteles gehabt.“ (S.124). Für eine Kenntnis der aristotelischen Theorie bei Horaz

vermuten, dass die poetologischen Begriffe, Lehrsätze und Prinzipien weitgehend aus verschiedenen von Horaz rezipierten hellenistischen Theorien stammen, während Form, Auswahl und Art der Darbietung mit großer Sicherheit unmittelbar von Horaz gestaltet wurden.²²⁹

Aufgrund der Verluste der früheren theoretischen Texte findet sich nun erstmals bei Horaz Mimesis bzw. *imitatio* als Terminus innerhalb der Dichtungstheorie verwendet.²³⁰ In der Poetik des Horaz wird dabei Mimesis als schöpferisches Prinzip und als produktive Technik zur Gestaltung eigener poetischer Werke mittels Nachahmung literarischer Muster verstanden.²³¹ In diesem Kontext wendet sich Horaz am Beispiel der dramatischen Dichtung der Frage nach der richtigen Stoffwahl zu und nennt die *Ilias* als literarisches Muster, auf dessen Grundlage durch Nachahmung neue Werke geschaffen werden können. Horaz kennt die damit verbundenen Schwierigkeiten sehr genau und fordert:

*publica materies privati iuris erit, si
non circa vilem patulumque moraberis orbem,
nec verbo verbum curabis reddere fidus
interpres, nec desilies imitator in artum,
unde pedem proferre pudor vetet aut operis lex.* (Hor. ars 131-135)

Auf diese Weise warnt er bei der Nachahmung vor einer zu eng begrenzten Nachfolge in der Wortgenauigkeit, die den *imitator* zu einem bloßen *interpres*, zu einem reinen Übersetzer machen würde, und vor einem zu engen Festhalten an der inneren Gesetzmäßigkeit des Vorbildes, das eine eigene Disposition des Stoffes, ein freies Schalten mit den Elementen des Mythos verhindern würde. Nur wer sich im Bereich der *verba* und des *ordo* die eigene

argumentiert Koplatađe, Gvanza: Griechisch-römische Traktate über die Dichtkunst. Zu den Poetiken des Aristoteles und Horaz, in: E.G. Schmidt u.a. (Hg.), Griechenland und Rom, Tbilissi 1996, S.466-475. Die Frage, ob die Kenntnis mittelbar oder unmittelbar war, ist im Rahmen dieser Untersuchung jedoch letztlich von nachrangiger Bedeutung und soll daher nicht weiter verfolgt werden.

²²⁹ Aufgrund des Verlustes der verschiedenen vermittelnden Schriften ist nur schwer zu entscheiden, wo sich Horaz auf welche Theorie oder Tradition beruft, wo er abweicht, welche Elemente er eigenständig hinzugefügt hat. Da das hellenistisch-römische Lehrgedicht keine stoffliche Originalität beanspruchte, sondern in ansprechender Form den Wissensstand einer Fachwissenschaft darstellen wollte, wird man diese Anlage grundsätzlich auch für die *Ars* vermuten dürfen. Gleichwohl dürfte Horaz als erfahrener, erfolgreicher und anerkannter Dichter in einer Schrift über die Dichtung durchaus auch einen eigenen fachwissenschaftlichen Beitrag geleistet haben, der in seinen Ausmaßen aufgrund der mangelnden Überlieferung möglicher Vorlagen aber nicht zu beschreiben ist. In jedem Fall ist die *Ars poetica* inhaltlich stark von hellenistischen Konventionen und Theorien beeinflusst. Zum Verhältnis des Horaz zu hellenistischen Theorien vgl. Fuhrmann S.145. Nur eine, dafür aber vielleicht die entscheidende hellenistische Quelle für Horaz, die dichtungstheoretische Position des Neoptolemos von Parion, wird aufgrund eines Glücksfalls der Überlieferung durch einen in Herculaneum gefundenen Papyrus wenigstens in Ansätzen erhellt. Dazu ausführlich Fuhrmann S.146-153.

²³⁰ Neben der im Folgenden ausführlich behandelten Stelle aus der *Ars* sei hier noch auf sat. 1,10,16f. verwiesen: *Illi scripta quibus comedia prisca viris est/ hoc stabant, hoc sunt imitandi*. Diese Verse stehen im Zusammenhang der Auseinandersetzung mit Lucilius, wobei die Alte Komödie als Vorbild für die Satire angeführt wird. Dazu Fuhrmann S.114.

²³¹ An anderer Stelle findet sich noch ein zweites, konkreteres Konzept von Mimesis: So zeigt etwa die Anweisung *respicere exemplar vitae morumque iubebo / doctum imitatorem et vivas hinc ducere voces*. (Hor. ars 317f.) *imitatio* als Nachahmung von Lebenswirklichkeit in einer ursprünglichen, vor allem von Platon und Aristoteles diskutierten Form.

Freiheit bewahrt, dem wird es gelingen, dass ein allgemeiner Stoff wirklich sein Besitz wird, dass also aus einer behandelten und bekannten Geschichte durch seine Bearbeitung ein eigenständiges Kunstwerk entsteht.²³² Als Vorbild für die Stoffe, wie auch für die künstlerische Gestaltung verweist Horaz in seiner *Ars poetica* auf die großen Werke der Griechen und bringt dies in einer Aufforderung prägnant zum Ausdruck:

*vos exemplaria Graeca
nocturna versate manu, versate diurna.* (Hor. ars 268f.)

Anhand dieser Auszüge aus dem Werk des Horaz zeigt sich, dass schon in der Antike ein intensiver theoretischer Diskurs über Texte und Intertextualität stattgefunden hat. Um die Aussagen des Horaz zu konkretisieren, kann aufgrund des nahezu vollständigen Verlustes anderer poetologischer Schriften auf entsprechende theoretische Ansätze der Rhetorik zurückgegriffen werden. Dies scheint unter anderem schon deshalb geboten zu sein, da Ovid und mehr noch sicherlich ein Großteil seiner Rezipienten eine explizite theoretische Kompetenz zur intertextuellen Rezeption gerade im Rahmen ihrer rhetorischen Ausbildung erworben haben werden.

Wann es in Rom über zunächst wohl eher vereinzelte theoretische Äußerungen und allgemeine Implikationen von Nachahmung hinaus zur Ausgestaltung einer geschlossenen Theorie der rhetorischen *imitatio* kam, ist nicht mit letzter Sicherheit zu beschreiben.²³³ Für die Zeit Ovids ist jedenfalls bedeutsam, dass etwa zur Mitte des ersten Jahrhunderts v.Chr. von einer Gruppe von römischen Rednern, die als *Attici* bezeichnet wurden, der sogenannte Attizismus begründet worden ist. Das Ziel derer, die sich zu dieser Gruppe zählten oder zu ihr hinzugezählt werden wollten, war die Ausrichtung des eigenen Redestils an den griechischen Rednern des 4. Jhdt. v.Chr., d.h. an den großen Rednern Athens. Der Attizismus erwies sich in der Folgezeit nicht nur als ein lediglich rhetorisches Konzept, sondern wirkte sich vielmehr auf die römische Bildungskonzeption der späten Republik insgesamt aus.²³⁴

²³² Ganz ähnlich, wenn auch auf die spezielle Situation angewendet, schon Hor. epist. 1,19,21-34: Horaz will seinem Vorbild Archilochos, wie schon Sappho vor ihm, in *numeri* und *animi* folgen, jedoch nicht in *res*, *verba* und *ordo*. Vgl. insb. auch 1,19,29: *sed rebus et ordine dispar*. Dazu Reiff S.64-67.

²³³ Da auch im Bereich der Rhetorik die hellenistischen Vorläufer verloren sind, wird eine solche Theorie der Nachahmung erst im Zeitalter der ausgehenden römischen Republik fassbar. Dazu Cizek S.14, Hidber S.58-60.

²³⁴ Dazu Gelzer, T.: Klassizismus, Attizismus und Asianismus, in: H. Flashar (Hg.), *Le classicisme a Rome aux Iers siècles avant et après J.C.*, Genf 1979 (=Entretiens sur L'antiquité classique 25), S.1-55, hier S.14-16 und 25f. Der Attizismus war ein vor allem auf Rom beschränktes Phänomen. Woher die Ursprünge dieses Konzepts stammen oder wer es entwickelt hat, ist im Einzelnen nicht nachvollziehbar. Zur Geschichte des Attizismus Gelzer S.14, Bowersock (1979) vor allem S.62 und Hidber S.30-32. Führende Persönlichkeit war C. Licinius Calvus; dazu ausführlich Bowersock (1979) S.60-63. Es darf freilich als sicher gelten, dass sich der Attizismus aus der Tradition der griechischen Rhetorikschule heraus entwickelt hat und zwar möglicherweise gerade für die speziellen Bedürfnisse der Römer, um dieser Gruppe einen möglichst direkten Zugang zu den klassischen griechischen Vorbildern zu ermöglichen; so Gelzer S.18-21. Hidber vermutet S.32f. auch einen Einfluss der stoischen Sprachphilosophie und griechischer analogetischer Sprachtheorie unter möglicher Beteiligung des im 1. Jhdt. v.Chr. in Rom anwesenden Philoxenos. Vgl. dazu auch Dihle, A.: Der Beginn des Attizismus: A&A 23, 1977, 162-177, hier S.167-173.

Daran anknüpfend haben dann in augusteischer Zeit griechische Gelehrte in Rom eine Systematisierung der erkannten Phänomene vorgenommen und die Entwicklung einer klassizistischen Theorie der rhetorischen bzw. allgemein der literarischen Mimesis geleistet. Dionys von Halikarnass und andere griechische Rhetoren,²³⁵ die in jenen frühen Jahren des Prinzipats in Rom tätig waren, führten den römischen Attizismus und die hellenistische Bildungstradition zusammen und betrieben auf diese Weise eine kulturpolitische Neuausrichtung der rhetorischen und in Folge dessen auch der literarischen Produktion in Rom. Von Bedeutung war nun die Teilhabe an der hellenischen Bildung, aus der der einzelne Redner oder Autor Anerkennung innerhalb der neu geschaffenen bzw. zu schaffenden griechisch-römischen Kulturgemeinschaft im Machtbereich des Imperium Romanum gewinnen konnte, unabhängig von seiner eigentlichen Herkunft aus Griechenland, Kleinasien oder eben nun auch aus Rom.²³⁶

Auf dieser Grundlage hat nun Dionys von Halikarnass eine konkrete, normative Lehre der rhetorischen Mimesis entwickelt.²³⁷ Die eigentliche Ausformung seiner Lehre dürfte in der

²³⁵ Dionys von Halikarnass war die herausragende Persönlichkeit unter diesen griechischen Rhetoren und Theoretikern, die in der frühen Kaiserzeit in Rom tätig waren. In seinem Werk *De oratoribus veteribus* hat er zum ersten Mal die Rhetorik der klassischen und seiner eigenen Zeit dezidiert einem klassizistischen Modell unterworfen. Mögliche konkrete theoretische Vorgänger sind verloren. Die Praefatio zu dem Werk des Dionys ist jedenfalls ganz zu Recht als klassizistisches Manifest verstanden worden. So schon der Titel des hier maßgeblichen Werkes von Hidber. Dabei blieb Dionys in seiner Betrachtung zwar in erster Linie auf die Rhetorik ausgerichtet, doch waren auch die Bereiche der Literatur, Historiographie, Philosophie und Dichtung dadurch ebenfalls betroffen. In der verlorenen Schrift *De imitatione* behandelte Dionys alle vier Bereiche, wie aus der Inhaltsangabe in seinem Brief an Pompeius Geminus zu entnehmen ist: *περὶ τοῦ τίνας ἀνδράς μιμῆσθαι δεῖ ποιητὰς τε καὶ φιλοσόφους, ἱστοριογράφους <τε> καὶ ῥήτορας* (Dion. ad. Pomp. 3,1). Denn das Prinzip, sich bei dem eigenen rhetorischen bzw. literarischen Schaffen an Vorbilder aus früheren Zeiten anzulehnen, war auch schon vor Dionys Allgemeingut der rhetorischen Ausbildung. Die klassizistische Sichtweise und die Ausgestaltung zu einer festen Theorie aber waren neu. So Hidber S.23f. Neben Dionys wäre etwa auf Caecilius von Kale Akte zu verweisen, dessen Theorien heute jedoch nicht mehr fassbar sind.

²³⁶ Wer die griechische *παιδεία* besaß, war in der Lage, Attisches zu schaffen, und gelangte so zu Anerkennung. Dazu Hidber S.27f. Der dezidiert klassizistische Attizismus des Dionys war dabei von einer ganz anderen Qualität als jene Kontroverse, die wenige Jahrzehnte zuvor zwischen Cicero und Calvus ausgetragen worden war (s.o.). Eine direkte Abhängigkeit von diesem Streit scheint unwahrscheinlich. Ein Bezug auf das breitere, nun offenbar in Rom allgemein anerkannte Konzept des Attizismus scheint aber durchaus gegeben, auch wenn unklar bleibt, wie Dionys im einzelnen mit dieser Vorstellung in Kontakt kam. Die Doktrinen des Calvus und die Antworten Ciceros, soweit dies aus den Quellen zu erkennen ist, waren in augusteischer Zeit jedenfalls nicht mehr aktuell. Durchaus ist mit einer personalen Verbindung zu rechnen. Bowersock (1979) S.65-70 verweist auf Aelius Tubero, den Patron des Dionys, als mögliches Bindeglied. Diese These Bowersocks erscheint durchaus nicht abwegig, auch wenn die Einzelheiten letztlich nicht nachzuweisen sind. Immerhin ist in Betracht zu ziehen, dass neben einer direkten personalen Vermittlung der Problematik, die so oder doch sicherlich ganz ähnlich stattgefunden haben dürfte, das breitere Konzept des Attizismus, wie es z.B. von Cicero vertreten worden war, sich in Rom allgemein durchgesetzt hatte. So konnte der Gegensatz Attizismus-Asianismus auch von Octavian in der Propaganda gegen Antonius instrumentalisiert werden. Dazu Hidber S.42. Dionys folgte letztlich jenem Bildungskonzept, das von Isokrates geprägt worden ist. Dessen Ideal der *φιλόσοφος ῥητορικὴ* befähigte zu εὖ λέγειν und εὖ πράττειν. Mit der Ausrichtung an dem Bildungsbegriff des Isokrates bewegte sich Dionys in den Bahnen, die bereits die hellenistische Rhetorikschule genutzt hatte und die in ganz ähnlicher Weise auch schon von Cicero vertreten worden waren. Dazu Hidber S.44-56.

²³⁷ Flashar, H.: Die klassizistische Theorie der Mimesis, in: ders. (Hg.), *Le classicisme a Rome aux Iers siècles avant et après J.C.*, Genf 1979 (=Entretiens sur L'antiquité classique 25), S.79-111 zweifelt S.96f., ob von Dionys ebenso wie von ‚Longin‘ „Produkte der Postulate einer klassizistischen Mimesistheorie überhaupt konkret erwartet wurden“ oder ob ihre Theorien nur phänomenerschließend angelegt waren. Dies trifft aber in

verlorenen Schrift *De imitatione* geleistet worden sein.²³⁸ Aus den wenigen überlieferten Fragmenten dieser Schrift und verschiedenen Hinweisen in anderen Werken wird deutlich, wie sich Dionys die richtige Mimesis dachte, nämlich als ein eklektisches Verfahren, das die Qualitäten der verschiedenen Autoren verbindet und zugleich deren Fehler vermeidet.²³⁹ Ein solches eklektische Nachahmen soll die Möglichkeit eröffnen, mit den Vorlagen in Konkurrenz zu treten und diese zu übertreffen.²⁴⁰ Dabei hat Dionys offenbar zunächst mehrere Stufen der Nachahmung postuliert: zum einen ein Beobachten und Herausgreifen bestimmter, gelungener Wendungen und Motive, die dann nachgeahmt, d.h. für die eigene Produktion nutzbar gemacht werden konnten, zum anderen aber ein tieferes Eindringen in den Geist und die Haltung des Autors, der als nachahmenswert empfunden wurde.²⁴¹ Mit seinem überaus umfangreichen Programm ging Dionys somit weit über das in der Rhetorik übliche Zurückgreifen auf einzelne Vorbilder hinaus.²⁴² Die von ihm postulierte Lektüreliste nachahmenswerter Autoren war vielmehr als ein weit ausgreifendes Bildungsprogramm zu verstehen.²⁴³

Für die Beschreibung der literaturtheoretischen und bildungspolitischen Strömungen in der Zeit des frühen Prinzipats bilden die Schriften und Fragmente des Dionys aufgrund der Überlieferungslage die einzige direkte Quelle. Zusätzlich können aber auch noch die bedeutenden theoretischen Abhandlungen aus nachaugusteischer Zeit, etwa die Werke ‚Longins‘ oder Quintilians herangezogen werden, um zu zeigen, in welcher Weise eine Konkretisierung der Gedanken des Dionys und die Ausgestaltung einer Theorie der literarischen Mimesis wohl schon in der Zeit des frühen Prinzipats erfolgt sein dürften.²⁴⁴

So hat auch der Autor der Schrift Περὶ ὕψους in den allgemeineren Ausführungen seines Werkes in ähnlicher Weise einen klassizistischen Ansatz verfolgt wie Dionys und sich mit dem Phänomen der Mimesis auseinandergesetzt.²⁴⁵ Auf der Basis der Ausführungen

beiden Fällen sicher nicht zu. Für Dionys verweist Hidber S.74f. darauf, dass dieser sich in seinem Geschichtswerk durchaus an seinen literaturtheoretischen Maßstäben messen lassen will.

²³⁸ Eine Inhaltsangabe zu dem ursprünglich auf drei Bücher angelegten Werk *De imitatione* ist durch einen Brief des Dionys an Pompeius Geminus überliefert; vgl. Dion. Hal. ad Pomp. 3,1. Dazu Fuhrmann S.193.

²³⁹ Vgl. etwa auch Dion. Hal. De Thuc. 1. Ein solcher Eklektizismus ist als Prinzip auch schon von Cicero beschrieben worden, doch wird eine umfassende Systematisierung erstmals mit Dionys greifbar.

²⁴⁰ Dazu Hidber S.70f, auch Cizek S.30-32.

²⁴¹ Diese Folgerung bei Fuhrmann S.193f.

²⁴² Dies betont Fuhrmann S.194.

²⁴³ Die wichtige und interessante Frage nach der Art und Weise des konkreten Vorgehens bei der Nachahmung bleibt unbeantwortet, da aus dem dritten Buch der Schrift *De imitatione* keine Fragmente überliefert sind, sofern es denn überhaupt vollendet worden ist. Einen gewissen Ersatz stellen zu diesem Thema die Ausführungen Quintilians dar. Dazu das Folgende.

²⁴⁴ Zur Problematik der Quellensituation bereits prinzipiell die vorangegangenen Ausführungen. Auch in diesem Fall scheint es unumgänglich, durchaus aber eben auch gerechtfertigt, die Schriften Longins und Quintilians ergänzend heranzuziehen, um Einzelheiten der von Dionys begründeten Systematisierung auszuführen und auf diese Weise eine Rekonstruktion der theoretischen Durchdringung intertextueller Phänomene auch für die frühe Prinzipatszeit zu leisten.

²⁴⁵ Der Autor wird aufgrund der Tradition der Überlieferung im Allgemeinen als Pseudo-Longin oder ‚Longin‘ bezeichnet. Das Werk dürfte dem Ende des ersten Jahrhundert n.Chr. zuzurechnen sein. Es steht gleichwohl durch den ausdrücklichen Bezug auf Caecilius und möglicherweise auch durch persönliche Bindungen des

„Longins“ lassen sich letztlich fünf Prinzipien der Mimesis beschreiben. So muss zunächst das als Vorbild ausgewählte Werk der Nachahmung wert sein. Im Prozess der Nachahmung ist eher der Geist dieser Vorlage als der Buchstabe nachzuahmen. Ferner muss der Vorgang der Nachahmung deutlich sein, so dass ein Leser diesen erkennen und billigen kann. Zugleich aber ist es unabdingbar, dass die Übernahme durch intensive Bearbeitung und Einfügung an den neuen Platz und Zweck zum Eigengut des nachahmenden Autors wird. Schließlich muss der Nachahmende sich als wetteifernder Konkurrent sehen, auch wenn er eigentlich in diesem Wettstreit nicht gewinnen kann.²⁴⁶

Eine praktische Lehre der Nachahmung wird zudem auch von Quintilian in seinem Werk *Institutio oratoria* vorgelegt. Im Zusammenhang mit der Ausbildung des Redners erklärt Quintilian die intensive Lektüre anerkannter Vorbilder als Fundament und Anleitung für ein gelungenes Nachahmen zu einem wichtigen Bestandteil bei der Ausbildung des Redners.²⁴⁷ Ebenso wie Dionys von Halikarnass beschränkt sich der römische Redelehrer dabei nicht darauf, nur Reden für die Lektüre zu empfehlen, sondern auch für ihn sind Dichtung, Historiographie und Philosophie von entscheidender Bedeutung. Eine entsprechende Lektüre und die daraus gewonnenen Erkenntnisse über Wortschatz, Wortfiguren, Satzfügung und Psychagogie befähigen nach Quintilian den Redner, diese Elemente in seinen eigenen Reden zu nutzen, indem er sie sich durch *imitatio* aneignet.²⁴⁸

Der von Dionys geprägte Klassizismus als theoretische und praktische Grunddisposition im kulturpolitischen Diskurs der Zeit des frühen Prinzipats erweist sich somit als eine konsequente Fortführung und theoretisch vertiefte Weiterbildung der üblichen Methoden zu Auswahl, Kritik und Aneignung der als mustergültig empfundenen Autoren sowie einer präziseren Beschreibung der möglichen Wege einer produktiven Neuschöpfung.²⁴⁹

Autors an die Familie Tuberos in enger Verbindung zu den Theorien und Gedanken der frühen Prinzipatszeit. Zur Diskussion über den anonymen Autor und die Datierung des Werkes vgl. Fuhrmann S.162-164 und zu den personalen Verbindungen Bowersock (1979) S.70-72. „Longins“ Schrift kann aufgrund der dargelegten engen Verbindungen durchaus ergänzend herangezogen werden, wenn Ansätze literarischer Theorien aus der Zeit Ovids zu beschreiben sind.

²⁴⁶ So Russell S.16.

²⁴⁷ Die Lektüre gewährleistet nach Quintilian eine unabhängige Beurteilung der verhandelten Sache, vor allem aber auch der sprachlichen Ausgestaltung der einzelnen Rede. Daher postuliert Quintilian eine intensive und wiederholte Lektüre. Vgl. Quint. inst. 10,1,2/8/16f. und 19f.

²⁴⁸ Da bei einer reinen Beschränkung auf die *imitatio* jedoch kein Fortschritt möglich wäre, sei es absolut notwendig, dass der *imitator* darum bemüht ist, sein Vorbild zu übertreffen. Vgl. Quint. inst. 10,2,10. Dazu Vogt-Spira, G.: Literarische *imitatio* und kulturelle Identität. Die Rezeption der griechischen Muster in der Selbstwahrnehmung römischer Literatur, in: ders./ Bettina Rommel (Hg.), *Rezeption und Identität. Die kulturelle Auseinandersetzung Roms mit Griechenland als europäisches Paradigma*, Stuttgart 1999, S.22-37, hier S.27f. Auch Quintilian postuliert bei der Ausbildung der Redner durch Nachahmung ein eklektisches Vorgehen. Für Quintilian darf sich Nachahmung zudem nicht auf Worte beschränken, sondern muss in gleicher Weise auch auf Themen, Charaktere, Gliederung, Elemente des ästhetischen Genusses, Inhalte der Einleitung, Formen der Erzählung, Beweisführung und Widerlegung, Einfühlungsvermögen und schließlich Erregen von Leidenschaften gerichtet sein. Vgl. Quint. inst. 10,2,27f.

²⁴⁹ In diesem Sinn hat die erstmals bei Dionys zu findende klassizistische Theorie der Mimesis den gesamten Bereich der Schulrhetorik erfasst und durchdrungen. Die nachfolgenden, überlieferten theoretischen Abhandlungen etwa „Longins“ oder Quintilians zeigen sich dann als Erben dieses Ansatzes.

Mimesis war somit als theoretisches Phänomen zur Beschreibung der Nachahmung literarischer Muster und als Prinzip der schöpferischen Produktion zunächst vor allem eine Disziplin der Rhetorik. Doch blieben die Anwendung dieses Prinzips und eine theoretische Durchdringung des Phänomens keineswegs auf die Rhetorik beschränkt.²⁵⁰ In welchem Maß konkrete Verbindungen zwischen der theoretischen Formulierung eines Konzepts der Mimesis im Bereich der Rhetorik, wie es von Dionys von Halikarnass vorgelegt wurde, und den etwa zeitgleich entwickelten theoretischen Ausführungen des Horaz über Nachahmung im Bereich der Dichtung konstatiert werden können, ist eine nur schwer zu beantwortende Frage.²⁵¹ Die Übereinstimmungen im Allgemeinen und im Detail, die sich zwischen Horaz auf der einen Seite und den Rhetoren um Dionys auf der anderen Seite zeigen, können wohl vor allem auf eine allgemein verbreitete geistige Grundhaltung jener Zeit zurückgeführt werden.²⁵²

In den bisherigen Ausführungen konnte somit gezeigt werden, dass römische Autoren und Rezipienten in der Zeit des frühen Prinzipats sowohl über fundierte theoretische wie auch über entsprechende praktische Kompetenzen verfügten, eine intertextuelle Lektüre zu betreiben und dabei lateinische Texte unter Herstellung entsprechender Bezüge zu griechischen Prätexten zu rezipieren. Im Folgenden sind die bislang allgemein beschriebenen Grundlagen im Hinblick auf Euripides, Ovid und die Rezipienten des römischen Dichters zu konkretisieren, um auf diese Weise die zeitgenössische literarische Kommunikationssituation zwischen Ovid und seinen Lesern als Grundlage für die Interpretation der ovidischen Werke eingehend zu beschreiben.

3. Die Tragödien des Euripides in hellenistischer Zeit und ihre Bedeutung in Rom

Obwohl es Euripides zu seinen Lebzeiten nicht gelungen war, dauerhaft große Erfolge zu erlangen, und er in seiner Heimatstadt Athen stets umstritten blieb,²⁵³ genoss der Dichter in

²⁵⁰ Neben der bereits betrachteten Dichtung wird man etwa auch die von den römischen Historikern betriebene Nachahmung in enger Anlehnung an die rhetorische Praxis begreifen dürfen, wenn z.B. Aelius Tubero oder auch Sallust ihre Werke im Stil des Thukydides verfassen wollten. Dazu etwa Bowersock S.63-65.

²⁵¹ Schon aus chronologischen Gründen darf man eine Beziehung derart, dass der Kreis um Dionys und Caecilius den Ausführungen des Horaz als direkte Grundlage gedient hat, ausschließen. Dazu etwa Wiegmann, H.: Geschichte der Poetik. Ein Abriss, Stuttgart 1977, hier S.14-16. Es ist aber anzunehmen, dass sowohl Horaz, wie auch die griechischen Rhetoren der augusteischen Zeit, auch wenn sie wohl jeweils als erste eine Systematisierung der Nachahmungstheorie in ihren Gebieten leisteten, auf gemeinsame Vorläufer in den Reihen der attizistischen Redner und Redelehrer in Rom zurückgreifen konnten. Horaz wird sich bei der Abfassung seiner dichtungstheoretischen Ausführungen zur Mimesis aber insgesamt wohl primär an hellenistischen poetologischen Theorien orientiert haben.

²⁵² Zu diesem Schluß gelangt Görler (1979) S. 175-177, der die damit verbundenen Probleme weiter ausführt und nachweist, dass sich Vergil und Tibull bei der Verwendung von *verba communia* und in anderen Bereichen auf die Lehren der griechischen Theoretiker berufen können (S.177-198).

²⁵³ Dies wird nicht zuletzt durch seine häufige Gegenwart auf der Bühne der zeitgenössischen Komödie belegt. Dazu etwa Rau, P.: Paratragodia. Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes, München 1967 oder auch Lesky, A.: Die tragische Dichtung der Hellenen, Göttingen ³1972, hier insb. S.278.

späterer Zeit trotzdem oder vielmehr gerade deswegen große Popularität. Denn während die Werke des Aischylos und des Sophokles noch ganz im Geist der Polis verfasst waren, hat sich Euripides zunehmend von der Beschränkung auf die Welt des Stadtstaates gelöst. Der große Erfolg des Euripides bzw. seiner Tragödien begann daher im Zuge der Entwicklung der griechischen Kultur in hellenistischer Zeit. Da die einzelnen Werke nun losgelöst aus ihrem ursprünglichen religiösen und politischen Kontext rezipiert wurden, suchte das Publikum verstärkt nach allgemeingültigen und in diesem Sinn modernen Stücken, deren Aussagekraft auch in der neuen Zeit ihre Wirkung entfalten konnte.²⁵⁴ Für die Rezipienten der hellenistischen Welt waren die Dramen des Euripides der zeitlose, unmittelbare und daher vorrangige Zugang zur Welt des Mythos und der Tragödie.

Die große Popularität der Dramen des Euripides in der Zeit des Hellenismus kann einerseits mit Hilfe archäologischer Zeugnisse, andererseits auf der Grundlage literaturgeschichtlicher Betrachtungen aufgezeigt werden. So lässt sich der allgemeine Bekanntheitsgrad und die Beliebtheit der euripideischen Dramen bis zu einem gewissen Grad schon an den zahlreichen bildlichen Darstellungen euripideischer Szenen auf Vasen dieser Epoche ablesen,²⁵⁵ zudem kann die Bedeutung dieses Dichters und seiner Werke anhand der in Ägypten gefundenen Papyrusfragmente, wenngleich mit einigen Einschränkungen, auch statistisch nachgewiesen werden.²⁵⁶ Dass Euripides nach Homer in hellenistischer Zeit offenbar der meistgelesene Dichter war, zeigen zusätzlich zu dem beschriebenen archäologisch-historischen Befund schließlich vor allem die zahlreichen intertextuellen Bezüge zu Werken des Euripides, wie sie bei vielen Autoren in den verschiedensten Gattungen der hellenistischen Literatur,²⁵⁷

²⁵⁴ Hierin ist die Ursache dafür zu sehen, dass Euripides einerseits in den tragischen Agonen seiner Heimatstadt nicht so erfolgreich war wie etwa Sophokles, dass er aber andererseits in der Folgezeit noch vor Aischylos und Sophokles zu dem tragischen Dichter schlechthin wurde. Dazu Lesky (1972) S.281f. und allgemein zu Euripides in der Zeit des Hellenismus auch Lucas S.39-57.

²⁵⁵ Vgl. Funke S.234.

²⁵⁶ Bei einer Betrachtung der literarischen Tradition anhand der Papyrusfunde ist zwar stets zu berücksichtigen, dass die aufgrund dieses Materials getroffenen Aussagen in starkem Maße von der Zufälligkeit der Überlieferung abhängen und konkretere Folgerungen eigentlich nur für ihren Fundort oder allenfalls für Ägypten als ptolemäisches Königreich und später als besondere römische Provinz gelten können. Vgl. dazu die grundlegenden Überlegungen bei Krüger, J.: Oxyrhynchus in der Kaiserzeit. Studien zur Topographie und Literaturrezeption, Frankfurt u.a. 1990, hier S.145f. Dennoch kann die herausgehobene Stellung des Euripides unter den alten Dichtern nach Homer als allgemeine Tendenz durchaus anhand der Papyrusfunde festgestellt und somit bestätigt werden. Der beste Einblick, auch in die Literaturgeschichte, ist aufgrund der kontrollierten Grabungen und der vorbildlichen Publikation durch die Funde aus Oxyrhynchus zu gewinnen. Unter den bislang edierten datierbaren, literarischen Papyri wird zunächst die Sonderstellung, die Homer als Autor in der Antike einnahm, deutlich: von 1594 Fragmenten entfallen 236 auf Homer. Deutlich weniger Funde entfallen auf Hesiod (76), Kallimachos (51), Platon (50), Euripides (47), Menander (43) und Demosthenes (38). Im Vergleich zu Euripides ist Sophokles mit 21 Fragmenten deutlich weniger vertreten. Vgl. Krüger S.214f. So wird deutlich, dass von den drei klassischen Tragikern Euripides über die Jahrhunderte hinweg am stärksten rezipiert worden ist. Dieses Ergebnis wird zudem auch aus Untersuchungen zu den Fragmenten aus Hermopolis und zu den Papyrusfunden in ihrer Gesamtheit bestätigt. Dazu Minnen, P. van / Worp, K.A.: The Greek and Latin literary texts from Hermopolis: GRBS 34, 1993, 151-168 und Willis, W.H.: A census of the literary papyri from Egypt: GRBS 9, 1968, 205-241. Als „Bücherbarometer“ versteht die Papyrusfunde auch Kleberg, T.: Buchhandel und Verlagswesen in der Antike, Darmstadt 1967, S.14.

²⁵⁷ Stoffe aus euripideischen Tragödien sind z.B. in den griechischen Liebesromanen jener Zeit oder auch bei Theokrit nachzuweisen. Vgl. dazu Rohde, E.: Der griechische Roman und seine Vorläufer, Leipzig ³1914, insb.

insbesondere aber für die Neue Komödie und Menander nachgewiesen werden können.²⁵⁸ Da solche Bezugnahmen stets eine intensive Rezeption der entsprechenden euripideischen Texte sowohl durch die produzierenden Autoren wie auch durch das Publikum voraussetzen, zeigt sich auch in diesem Bereich die große Verbreitung und Beliebtheit des Euripides. Dabei wurden entsprechend fundierte Kenntnisse zu den Tragödien des Euripides den Rezipienten in hellenistischer Zeit im Wesentlichen auf drei Ebenen vermittelt. So gab es zu dieser Zeit sicherlich zahllose Möglichkeiten, die Dramen des Euripides im Theater unmittelbar zu erleben.²⁵⁹ Dennoch bildete wohl schon im 4. Jahrhundert eine selbstständige Lektüre den eigentlichen Schwerpunkt der Rezeption.²⁶⁰ Aus der Beliebtheit und der anerkannten Bedeutung des Euripides ergab sich zudem, dass seine Werke offenbar recht bald Einzug in die hellenistischen Schulen gehalten haben und der Tragiker neben Homer und Menander bevorzugter Schulautor geworden ist.²⁶¹ Dies bildete fortan das Fundament für eine sich stets wiederholende intensive Rezeption der Tragödien des Euripides durch Lektüre, so dass Euripides wohl in der Tat als ein zentraler Autor, wenn nicht gar als der zentrale Autor der hellenistischen Zeit betrachtet werden darf.

Die Popularität der Tragödien des Euripides mit ihrer breiten Wirkung auf ein allgemeines Publikum wurde zudem ergänzt und gefördert durch eine intensive wissenschaftliche Beschäftigung mit den Texten des Dichters, die vor allem im Museion, der Bibliothek von Alexandria, betrieben wurde. Hatten die Gelehrten dort zunächst an Homer eine philologische Methode der Textkritik entwickelt und begonnen die Texte in Kommentaren zu erklären,²⁶² wurde diese Arbeit in der Folgezeit auf andere Autoren ausgedehnt. Aristophanes von Byzanz war die zentrale Persönlichkeit bei der philologischen Bearbeitung der Werke des Euripides in Alexandria.²⁶³ In diesem Zusammenhang verfasste Aristophanes auch Hypotheseis zu den

S.28-37 und Theocritus edited with a translation and a commentary by A.S.F. Gow, Vol. 2, Cambridge 1965, hier S.476 zu Id. 26.

²⁵⁸ Dazu schon Quint. inst. 10,1,69: *hunc (sc. Euripiden) et admiratus maxime est, ut saepe testatur, et secutus, quamquam in opere diverso, Menander*. Vgl. Funke S.239-241. Auch Webster, T.B.L.: *Studies in Menander*, Manchester 1960, insb. S.153-194. Menander benutzt vor allem die dramatischen Methoden von Sophokles und Euripides, direkte Imitationen sind selten.

²⁵⁹ Zu den konkreten Hinweisen auf Inszenierungen im Theater vgl. Karanasiou hier S.111, der Aufführungen aus den Tragödien des Euripides noch für das 1. Jhdt. n.Chr. etwa in Alexandria oder Ephesus nachweisen kann.

²⁶⁰ Schon Aristophanes lässt in den *Fröschen* 52f. Dionysos in der *Andromeda* des Euripides lesen. Die zahlreichen Anspielungen und Parodien auf die Tragödien des Euripides in der Alten Komödie scheinen ohne eine genaue Kenntnis der Stücke durch Lektüre ohnehin nur schwer vorstellbar. So Pöhlmann S.24. Für Aristoteles scheint die Tragödie jedenfalls schon wie selbstverständlich ein Lesestück zu sein. Vgl. dazu die Ausführungen von Karanasiou S.74.

²⁶¹ Dazu Funke S.237. Sowohl Euripides wie auch Menander wurden schon früh im Unterricht mit moralischen Sentenzen eingeführt. Dazu Bonner S.173. Von Menander ist eine solche Sammlung von Sentenzen erhalten. Vgl. Jäckel, S.: *Menandri Sententiae*, Leipzig 1964. Zu Euripides ausführlich das Folgende.

²⁶² Dazu Reynolds, L.D. / Wilson, N.G.: *Scribes and Scholars. A guide to the Transmission of Greek and Latin Literature*, Oxford ³1991, S.5-16.

²⁶³ Zur Geschichte der Überlieferung der euripideischen Texte vgl. Erbse, H.: *Überlieferungsgeschichte der griechischen klassischen und hellenistischen Literatur*, in: H. Hunger u.a. (Hg.), *Geschichte der Textüberlieferung der antiken und mittelalterlichen Literatur*. Bd. 1, Zürich 1961, S.207-283; Pfeiffer, R.: *Geschichte der klassischen Philologie. Von den Anfängen bis zum Ende des Hellenismus*, Reinbek 1970 und Page, D.L.: *Actor's interpolation in Greek tragedy*, Oxford 1934. Nachdem sich schon Alexander von Aitolien

Tragödien, die insbesondere Informationen über die Aufführungszeit und die Gestalt der jeweiligen Tetralogie enthielten.²⁶⁴ Mit seiner intensiven Bearbeitung der Texte der drei großen Tragiker war Aristophanes auch an der endgültigen Herausbildung eines Kanons klassischer Autoren entscheidend beteiligt und hat dabei im Bereich der Tragödie die spätestens seit dem 4. Jahrhundert zu beobachtende Fixierung auf Aischylos, Sophokles und Euripides aufgenommen und bestätigt.²⁶⁵ Die umfassende Sammlung der alten Literatur in Alexandria dürfte dann auch in der weiteren Konsequenz zur Kanonisierung der Schriften der einzelnen ausgewählten Autoren geführt haben. So entstanden in hellenistischer Zeit für Aischylos und Sophokles entsprechende Sammlungen mit jeweils sieben Tragödien, für Euripides im Umfang von zehn Werken,²⁶⁶ deren Existenz bereits zu ptolemäischer Zeit anhand der Papyrusfunde nachgewiesen werden kann.²⁶⁷

bemüht hatte, eine Edition der alten Tragiker vorzunehmen (dazu Erbse S.223), wurden die entscheidenden Arbeiten dann von Aristophanes geleistet. Dazu wurde unter Ptolemaios III. das sogenannte Staatsexemplar, die verbindlichen Texte der Tragödien von Aischylos, Sophokles und Euripides, aus Athen ausgeliehen. Schon in der Frühphase der Rezeption der Tragödien des Euripides und der beiden anderen großen Tragiker scheint vor allem im Zusammenhang mit Neuinszenierungen eine gewisse Verwilderung der Texte durch Interpolationen von Schauspielern eingetreten zu sein. Dazu Pfeiffer S.237. Zur Wahrung des originalen Textbestandes wurde daher von Lykurg um 330 v.Chr. in Athen ein verbindliches Staatsexemplar für alle Tragiker angefertigt. Inwieweit es damals gelungen ist, die originale Textform wieder herzustellen, ist nicht zu entscheiden. Doch darf davon ausgegangen werden, dass mit Hilfe der Originale der Stücke im Archiv von Athen die bestmögliche Form erarbeitet worden ist. So Erbse S.217f. Mit dieser unschätzbaren Vorlage konnte Aristophanes die grundlegende Textrezension für die Texte der Tragiker besorgen und leistete eine im Wesentlichen wohl konservative und an der Tradition orientierte Kritik der Texte. So Pfeiffer S.213-216. Der alexandrinische Philologe hat in diesem Zusammenhang wohl auch die Chorpharten der Dramen bearbeitet und deren metrische Gliederung vorgenommen. Ob die heutige Gliederung bereits auf Aristophanes zurückgeht, ist jedoch unklar. Dazu Pfeiffer 233f.

²⁶⁴ Überreste dieser Inhaltsangaben sind zusammen mit einigen Tragödien überliefert. Dazu Pfeiffer S.238-242. Als schließlich Aristarch die Nachfolge des Aristophanes im Amt des Vorstehers des Museions antrat, konnte er an dessen Vorarbeiten anknüpfen und sich vor allem auf die Ausarbeitung von wissenschaftlichen Kommentaren konzentrieren. Aristarch dürfte dabei die Grundlagen für die heute überlieferten Scholien zu Euripides gelegt haben. Dies ist sehr wahrscheinlich, nicht aber mit letzter Sicherheit zu entscheiden. So Pfeiffer S.273f.

²⁶⁵ In seiner Hypothese zur *Medea* des Euripides schreibt Aristophanes: παρ' οὐδετέρῳ κείται μυθοποιία, womit wohl nur Aischylos und Sophokles gemeint sein können. So Pfeiffer S.251f. Der Einfluss des Aristophanes auf die Bildung eines Kanons klassischer Autoren ist auch zu erkennen bei Quint. Inst. 10,1,54 und Cic. ad Att. 16,11,2.

²⁶⁶ Erbse vermutet S.238 als Auswahlkriterium den Publikumsgeschmack in hellenistischer Zeit. Marrou hingegen vertritt S.309-315 die These, die Auswahl sei unter Einfluss des Schulbetriebs entstanden. Beide Instanzen werden letztlich bei der Bildung der Auswahlmengen eine Rolle gespielt haben, eine Entscheidung ist im Rahmen dieser Arbeit nicht zu treffen. Die Existenz dieser Auswahlmengen hat die Überlieferungsgeschichte für Euripides, aber auch für Aischylos und Sophokles nachhaltig bestimmt. Dazu Snell, B.: Zwei Töpfe mit Euripides-Papyri: Hermes 70, 1935, 119f. Inwieweit sich diese Konzentration auf zehn Stücke für die Rezeption in der Antike und insbesondere bei Ovid ausgewirkt hat, wird im Verlauf dieser Arbeit weiter zu untersuchen sein. Wenigstens in den Schulen der antiken Welt dürften diese zehn Stücke, die zudem alle mit Scholien überliefert worden sind (mit Ausnahme der *Bakchen*, bei denen die Scholien verloren gegangen sind), sicherlich eine besondere Rolle gespielt haben.

²⁶⁷ Vgl. Roberts, C.: Literature and society in the papyri: MH 10, 1953, 264-279: Von insgesamt 67 datierbaren Papyri des Euripides (aus dem Zeitraum 3. Jahrhundert v.Chr. bis 7. Jahrhundert n.Chr.) enthalten 50 Fragmente Teile aus den 19 bekannten Dramen. Davon entstammen wiederum 47 Fragmente aus den 10 ausgewählten Stücken und nur drei aus der zusätzlichen Überlieferung. Für den im Rahmen dieser Untersuchung besonders interessanten Zeitraum vom 3. Jahrhundert v.Chr. bis zum 1. Jahrhundert n.Chr., der Zeit in der Ovid Euripides rezipierte, ergibt sich folgende Verteilung der Fragmente auf bekannte und verlorene Stücke: 3. Jhd.v.Chr. 5-5, 2. Jhd.v.Chr. 7-4; 1. Jhd.v.Chr. 9-0, 1. Jhd.n.Chr. 14-2. Zum gleichen Ergebnis gelangt auch Willis S.215.

Aufgrund der hier nachgezeichneten historischen Entwicklung der Euripidesrezeption zeigt sich also, dass etwa zu Beginn des 2. Jahrhunderts v.Chr. die besondere Wertschätzung des Aristoteles von Euripides als τραγικώτατός γε τῶν ποιητῶν²⁶⁸ durchaus allgemeine Geltung erlangt hatte und in besonderem Maße die Literatur der hellenistischen Zeit beeinflusst hat, dass die Texte sämtlicher Tragödien des Euripides in gesicherten Ausgaben vorlagen und dass die Werke des Euripides populär waren. Dabei darf insbesondere mit einer Bekanntheit der zehn Tragödien der Auswahlammlung gerechnet werden.

Somit waren also die besten Voraussetzungen für eine intensive Auseinandersetzung mit Euripides gerade in dem Augenblick geschaffen, da Rom begann, in einem umfassenderen Sinn die griechisch-hellenistische Kultur zu entdecken und für sich zu gewinnen. Dabei wurde dieser Prozess der Aneignung der griechischen Kultur in Rom nicht mit Hilfe eigener ästhetischer Kategorien betrieben, sondern man folgte der bewunderten griechischen Kulturnation auch in der Beurteilung von Kunst und Literatur.²⁶⁹ Daher galt Euripides auch bei den Römern von Beginn an als einer der großen Dichter, nach Homer und vor den anderen Tragikern.²⁷⁰ Dadurch erlangte Euripides in den folgenden Jahrhunderten auch in Rom große Popularität. Diese lässt sich in der Zeit der ausgehenden Republik und des frühen Prinzipats vor allem anhand des häufigen Gebrauchs euripideischer Sentenzen beschreiben, wie er für verschiedene Persönlichkeiten überliefert ist. So soll z.B. Caesar einen Vers aus den *Phoenissen* des Euripides zu seiner Maxime gemacht und immer wieder zitiert haben:

εἴπερ γὰρ ἀδικεῖν χροῖ, τυραννίδος πέρι

κάλλιστον ἀδικεῖν, τᾶλλα δ' εὐσεβεῖν χρεών. (Eur. Phoen. 524f.)²⁷¹

²⁶⁸ Vgl. Aristot. Poetik 1453a30. Aristoteles hat sich in seiner *Poetik* immer wieder insbesondere mit diesem Tragiker auseinandergesetzt und gelangt trotz der zahlreichen Fehler, die er im Einzelnen an den Stücken des Euripides nachweist, zu diesem beeindruckenden Urteil.

²⁶⁹ Noch Quintilian bewertet allein die lateinischen Autoren aus eigenem Urteil und beruft sich bei der Betrachtung griechischer Autoren auf andere Autoritäten. Dazu Mayer S.295f.

²⁷⁰ Vgl. etwa Gentili, B.: *Il teatro Ellenistico e il teatro Romano arcaico*: GB 8, 1979, 119-139, der S.123 Euripides schon für die frühe Phase der Aneignung der griechischen Literatur in Rom als Favoriten innerhalb der klassischen Trias der attischen Tragödiendichter beschreibt. Dies allgemein auch schon nachgewiesen von Karanasiou S.75 (zu weiterer Literatur vgl. dort Anm.7). Die Position des Euripides im Rahmen der literarischen Kritik und Vorlieben der Römer insbesondere hinsichtlich der Zeit Ovids ist im Folgenden zu untersuchen. Für dieses Ziel wird aufgrund der Quellenlage der Zeitraum des ersten vor- und des ersten nachchristlichen Jahrhunderts in die Untersuchung mit einbezogen, was aufgrund der prinzipiell traditionellen Einstellung der Römer gerechtfertigt erscheint. Zu dieser Problematik bereits die vorangegangenen Ausführungen.

²⁷¹ Dafür wird er bereits von Cicero de off. 3,82 kritisiert: *ipse autem socer in ore semper Graecos versus de Phoenissis habebat ... capitalis Eteocles vel potius Euripides, qui id unum quod omnium sceleratissimum fuerit exceperit!* Vgl. ebenso Suet. Iul. 30,5. Auch Brutus soll angeblich unmittelbar vor seinem Tod einen Vers aus der *Medea* des Euripides zitiert haben, um auf diese Weise die Rache des Himmels auf seine Gegner zu lenken: Ζεῦ, μὴ λάθοι σε τῶνδ' ὅς αἴτιος κακῶν. (Eur. Med. 332). Vgl. Plut. Brut. 57 und App. b.c. 4,130. Ebenso wie sein Adoptivvater fand schließlich auch Augustus in den *Phoenissen* einen passenden Vers, als er zum Ausdruck bringen wollte, dass Überstürzung und Unbesonnenheit einem Feldherrn nichts nützen: ἀσφαλῆς γὰρ ἐστ' ἀμείνων ἢ θρασύς στρατηλάτης. (Eur. Phoen. 599). Vgl. Suet. Aug. 25,4.

Im Gegensatz zu einem solchen ganz bewussten Gebrauch euripideischer Sentenzen, lässt sich in den Briefen Ciceros eine eher zwanglose Verwendung von geeigneten Zitaten aus Stücken des Euripides beobachten. So rät Cicero etwa seinem Sekretär Tiro in einem Brief,²⁷² aufgrund der angeschlagenen Gesundheit die Reise nach Italien zunächst nicht fortzusetzen, denn wie es schließlich schon bei Euripides laute:

ψῦχος δὲ λεπτῶ χρωτὶ πολεμιώτατον. (Frg. 906)

In dem gleichen Brief bezeugt Cicero auch ganz allgemein seine hohe Wertschätzung für die Verse des Euripides, wenn er unmittelbar im Anschluss an die oben zitierte Lebensweisheit fortfährt:

Cui (sc. Euripidi) tu quantum credas nescio; ego certe singulos eius versus singula testimonia puto. (Cic. ad. Fam. 16,8,2)

Cicero hat darüber hinaus nicht nur in seinen Briefen Gebrauch von Sentenzen aus euripideischen Dramen gemacht, sondern wahrscheinlich auch ganze Tragödien des Euripides übersetzt und teilweise in seine philosophische Werke integriert.²⁷³

Doch nicht nur die bekannten Persönlichkeiten jener Zeit zitierten gerne und oft aus den Werken des Euripides. Es gab vielmehr eigens angelegte Anthologien mit Versen aus Euripides, in denen unter einem entsprechenden Stichwort, wie z.B. περὶ γάμου, passende Verse aus verschiedenen Stücken verzeichnet waren. So darf ganz allgemein davon ausgegangen werden, dass sich viele Menschen bei den verschiedensten Anlässen geeignete Verse aus den Dramen des griechischen Dichters suchten und als Zitat für ihre eigenen Zwecke verwendeten.²⁷⁴

²⁷² Cic. ad fam. 16,8.

²⁷³ Dazu Funke S. 243. In Ciceros philosophischen Schriften finden sich entsprechend übersetzte Zitate sogar weit häufiger als in den Briefen oder gar in den Reden. Direkte griechische Zitate treten ohnehin nur in den Briefen auf, da es die Konvention in den philosophischen Schriften erforderte, Zitate in lateinischer Sprache anzufügen. Dabei führt Cicero Zitate der griechischen Dichter zumeist in einem Kontext an, der vermuten lässt, dass Cicero diese Verse an Stellen verwendet, an denen er die entsprechenden Originale schon in seinen philosophischen Quellen vorgefunden hatte. Beispiele für die Umsetzung von Zitaten aus Euripides-Dramen, die Cicero bereits in seinen Quellen vorgefunden hat, ist neben Tusc. 3,59, und de nat. deor. 2,65 auch Tusc. 4,63: *itaque non sine causa, cum Orestem fabulam doceret Euripides, primos tris versus revocasse dicitur Socrates: ...* (zu Eur. Or.1-3). Dazu Spahlinger, L.: Tulliana simplicitas. Zu Form und Funktion des Zitats in den philosophischen Dialogen Ciceros, Göttingen 2005 und Jocelyn, H.D.: Greek poetry in Cicero's prose writing: YCIS 23, 1973, 61-111, hier S.65 und 77f. Möglicherweise hat Cicero sogar Zitate aus lateinischen Dramen, zum Beispiel aus der *Medea* des Ennius, an solchen Stellen verwendet, an denen er in seinen Quellen ein entsprechendes griechisches Zitat vorgefunden hatte. Dazu Jocelyn (1973) S.72-76 mit dem Verweis auf Cic. de fat. 34 als Beispiel.

²⁷⁴ Die hier postulierte, allgemeine Verbreitung und Benutzung von Zitaten aus den Werken des Euripides lässt sich anhand der in Papyri überlieferten Überreste von Anthologien nachweisen. Wenn auch erst aus dem zweiten Jahrhundert n.Chr. stammend, zeigt der Papyrus P.Oxy. 3214 jenen Typ von Verssammlungen, die sicherlich in vergleichbarer Form auch schon für die Zeit der ausgehenden Republik und des frühen Prinzipats vermutet werden dürfen. Unter der hier beispielhaft genannten Überschrift περὶ γάμου finden sich in diesem Fragment zusammen mit dem Titel des jeweiligen euripideischen Dramas (z.B. ἐκ Ἀντιόπης) jeweils ein oder mehrere Verse, die in diesem Fall das Thema Hochzeit zum Inhalt haben. Diese Verse stammen aus den verschiedensten Stücken, neben der *Antiope* hier auch aus der euripideischen *Antigone*, der *Medea* und dem *Protesilaos*. Dazu Luppe, W.: Die Euripides-Anthologie P.Oxy. 3214: ZPE 29, 1978, 33-35. Dass solche Zitate schon in der Zeit der ausgehenden Republik allgemein üblich waren und von vielen Menschen verwendet wurden, kann

Über den Gebrauch von Zitaten hinaus findet sich eine intensive Auseinandersetzung mit Euripides schließlich auch bei verschiedenen fachwissenschaftlichen Schriftstellern jener Zeit. So bemerkt etwa Seneca, dass die alten Tragiker Aischylos, Sophokles und Euripides zu Unrecht die Schneeschmelze in den Bergen Äthiopiens als Ursache für das Nilhochwasser betrachtet hätten.²⁷⁵ Bei Vitruv wird Euripides, der vermeintliche Schüler des Anaxagoras, sogar als philosophische Autorität zitiert, wenn der Autor seiner Abhandlung zum Thema Wasser einige philosophische Aussagen über dieses Element voranstellt.²⁷⁶ Auch Strabo und in späterer Zeit noch Galen zitieren Euripides und führen den griechischen Tragiker in ihrer Argumentation an.²⁷⁷

Auf den verschiedensten Gebieten zeigt sich somit eine intensive Rezeption des Euripides und seiner Werke in römischer Zeit, die einerseits von den Autoren sehr gute Kenntnisse der euripideischen Tragödien verlangte, die andererseits aber auch bei den Rezipienten ein entsprechendes Wissen oder zumindest ein entsprechendes Interesse an Euripides und seinen Werken voraussetzte.

Diese Voraussetzung war in Rom mit der Übernahme des hellenistischen Bildungskanons und der Praxis der hellenistischen Rhetorikausbildung gegeben. Denn damit darf Euripides neben Homer und Menander als der Schulautor der griechischen ebenso wie der römischen Antike schlechthin betrachtet werden. Auf diese Weise haben die römischen Schüler wahrscheinlich schon recht früh erste Bekanntschaft mit Euripides und seinen Tragödien gemacht, etwa bei Schreibübungen, für die man mit besonderer Vorliebe moralische Sentenzen verwendete, die die Texte des Euripides reichlich zur Verfügung stellten.²⁷⁸ Bei der sich an den Anfangsunterricht anschließenden Einführung in die Literatur hat vor allem eine intensive Beschäftigung mit Homer stattgefunden. Doch darf daneben wohl auch mit der Lektüre einiger Dramen des Euripides gerechnet werden.²⁷⁹ Dabei wurden die Schüler offensichtlich

wenigstens ansatzweise ein Brief Ciceros zeigen, in dem dieser sich bei Caesar für einen jungen Schützling verwendet und mitteilt, dass schon der Vater des jungen Mannes jenen Vers des Euripides geschätzt habe, den auch er nun zitiere: *confero me ad vera praecepta* Εὐριπίδου: ‚μισῶ σοφιστήν, ὅστις οὐχ αὐτῷ σοφός‘. *quem versum senex Precilius laudat egregie et ait posse eundem et* ‚ἄμια πρόσω καὶ ὀπίσω‘ (Cic. ad. fam. 13,15,2; darin zitiert Eur. frg. 905).

²⁷⁵ Sen. nat. 4,2,17: *in eadem opinione omnis vetustas fuit: hoc Aeschylus, Sophocles, Euripides tradunt. Sed falsum esse argumentis pluribus putet*. Kritik auch bei Plin. nat. hist. 37,31f: *Euripides rursus et Apollonius in Hadriatico litore confluere Rhodanum et Padum, faciliorem veniam facit ignorati sucini tanta ignorantia orbis*.

²⁷⁶ Vitruv. 8 praef. 1.

²⁷⁷ Dazu Funke S.247.

²⁷⁸ So hebt etwa die Hypothese (b) zu den *Phoenissen* hervor, dass das Stück reich an Sentenzen sei: γνωμῶν μεστὸν πολλῶν τε καὶ καλῶν. Letztlich kann in den von Caesar und Octavian benutzten Sentenzen aus dieser Tragödie (vgl. dazu bereits die vorangegangenen Ausführungen) gerade eine Folge dieser bereits in der Schule eingeleiteten Entwicklung erblickt werden.

²⁷⁹ Zwar fehlen in den Quellen direkte Hinweise für eine intensive Euripidesrezeption in dieser Phase der schulischen Ausbildung, doch ist die Folgerung überaus wahrscheinlich. Denn wenn die Dramen des griechischen Tragikers schon im ersten und im dritten Abschnitt der schulischen Ausbildung (vgl. dazu das Folgende) nachweislich eine prominente Rolle gespielt haben, ist wohl kaum zu vermuten, dass Euripides dann in dieser mittleren Phase ohne größere Bedeutung gewesen sein sollte, zumal der inhaltliche Wert der euripideischen Dramen sicherlich auch schon auf dieser Stufe erkannt werden konnte und Euripides von den attischen Tragikern wohl für die Schüler am leichtesten zu verstehen war. Vgl. dazu auch Bonner S.214.

nicht nur mit den Werken des Euripides vertraut gemacht, sondern auch mit der Person des Autors.²⁸⁰ Welche Informationen dabei im Einzelnen vermittelt wurden, ist heute wenigstens teilweise aus den Inhalten der antiken Viten oder auch aus dem entsprechenden Artikel der *Suda* zu rekonstruieren.²⁸¹ Einige dort überlieferte Anekdoten lassen sich dann auch bei verschiedenen Autoren der ausgehenden Republik und des beginnenden Prinzipats nachweisen, so dass deren allgemeine Bekanntheit als sicher gelten darf.²⁸²

Schließlich besaßen die Werke des Euripides dann vor allem für die letzte, im eigentlichen Sinn rhetorische Ausbildung große Bedeutung, so dass gerade in dieser Phase nochmals eine umfangreiche und intensive Auseinandersetzung mit seinen Tragödien stattgefunden hat.²⁸³ Denn die im Bereich der Rhetorik verlangte Ausrichtung der eigenen Redekunst an anerkannten Musterautoren, wie sie nicht zuletzt in dem klassizistischen Ansatz des Dionys von Halikarnass in der Frühzeit des Prinzipats propagiert worden ist,²⁸⁴ hat Euripides schließlich zu einem vorrangigen Autor für die Ausbildung der jungen römischen Redner werden lassen.

²⁸⁰ Denn bevor in der Schule mit der Lektüre begonnen wurde, war es die Aufgabe des Lehrers, seinen Schüler entsprechende Informationen zu dem jeweiligen Autor, seinem Leben und seinem Umfeld geben, um auf diese Weise eine fundierte Grundlage für die spätere Textinterpretation zu schaffen.

²⁸¹ Auch wenn diese Quellen aus byzantinischer Zeit stammen, so spiegeln sie doch sicherlich Kenntnisse wider, die bereits in früheren Jahrhunderten bekannt waren und tradiert wurden. Die überlieferte Vita und der Artikel der *Suda* bieten neben Daten zu Leben und Werk, Informationen zu Aufführungen und Siegen, Einschätzungen zu seinen Stücken auch allerlei Anekdoten rund um den Dichter: aufgrund des philosophischen Gehalts seiner Dramen wird eine Schülerschaft bei Anaxagoras, Prodikos, Protagoras und auch Sokrates beschrieben; Euripides sei von geringer Abstammung, seine Mutter sogar nur eine kleine Gemüsehändlerin gewesen; sein Ende habe Euripides durch die Hunde des Königs Archelaos in Makedonien gefunden; und ähnliches mehr. Die Schülerschaft bei den verschiedenen Philosophen scheint schon aufgrund der Lebensdaten nur bedingt möglich und eher unwahrscheinlich. Die Anekdoten aus dem Leben des Dichters, die sich neben Abstammung und Tod auch auf seine Jugend und das Verhältnis zu Frauen erstrecken, dürften vollkommen aus der alten zeitgenössischen Polemik gegen Euripides stammen, wie sie etwa noch in den Komödien des Aristophanes zu erkennen ist. Eine gute Zusammenstellung dieser Quellen zu Euripides findet sich in der zweisprachigen Edition der euripideischen Tragödien von Ebener (Euripides: Tragödien, herausgegeben und kommentiert von D. Ebener, Bd.1 Medea, Berlin 1972), hier S.47-52.

²⁸² Sowohl Cicero wie auch Vitruv nutzen für ihre Argumentation den Verweis darauf, dass Euripides Schüler des Anaxagoras gewesen sei. Vgl. Cic. Tusc. 3,30 und Vitruv 8, praef.1. Valerius Maximus benutzt Euripides als Beispiel für einen Mann bescheidener Herkunft und erwähnt die ungewöhnlichen Umstände seines Todes (vgl. zur Abstammung Val. Max. 3,4,ext.2 und zum Tod Val. Max. 9,12) Auch der ältere Plinius lässt in nat. hist. 22,40 einfließen, dass Euripides Sohn einer Gemüsehändlerin gewesen sei (und beruft sich dabei auf Aristoph. Ach. 475-8). Schließlich findet sich bei Gellius in den *Noctes Atticae* 15,20 sogar die gesamte Vita in einer verkürzten Fassung. Zu Ovids Kenntnis und Verwendung der Vita vgl. Kapitel A.II.5.

²⁸³ Dies ist vorrangig aus den Zeugnissen der theoretischen Schriften Quintilians oder auch Dios zu erschließen und kann nur in Einzelfällen in der angewandten Praxis der Rede nachgewiesen werden. So zitiert etwa Cicero de or. 3,214 eine Passage aus einer Rede des C. Gracchus: *Quo me miser conferam? Quo vertam? In Capitoliumne? At fratris sanguine madet. An domum? Matremne ut miseram lamentantem videam et abiectam?* Die eindringliche Folge von kurzen Fragen ist u.a. von Funke S.242 – sicher zu Recht – mit der bekannten Passage aus der *Medea* des Euripides (Eur. Med. 502-504) in Verbindung gebracht worden. Derartige Auswirkungen auf die Rede dürften sich aufgrund der großen Bedeutung der euripideischen Dramen im Rhetorikunterricht also fast zwangsläufig ergeben haben. Sie spielen im Rahmen dieser Untersuchung weiter keine Rolle, da bei solchen Anspielungen wohl nur in Einzelfällen damit zu rechnen ist, dass der betreffende Redner bei seinem Publikum einen Wiedererkennungseffekt im Bezug auf das euripideische Drama erreichen wollte. Er nutzt vielmehr vorbildliche Elemente der Rhetorik.

²⁸⁴ Dazu ausführlich Kapitel A.II.2.

So behandelt Quintilian im zehnten Buch seiner *Institutio oratoria* die seiner Ansicht nach für die Ausbildung eines Redners wichtigsten griechischen und lateinischen Autoren.²⁸⁵ Von den drei bedeutenden griechischen Tragikern habe Aischylos zwar der Gattung am meisten Ansehen verschafft, doch stehe er im Bezug auf die Kunst hinter Sophokles und Euripides.²⁸⁶ Die Frage, wer nun von den beiden letzteren der bessere Dichter sei, lässt Quintilian offen. Für den von ihm erörterten Zweck, nämlich die Ausbildung des Redners, aber ist sein Urteil eindeutig:

Illud quidem nemo non fateatur necesse est, his, qui se ad agendum comparant, utiliorem longe fore Euripiden. (Quint. 10,1,67)

Denn Euripides komme in seiner Sprache dem Stil des Redners nahe, seine Sentenzen seien gehaltvoll, vor allem aber sei er bei der Darstellung von Gefühlen und insbesondere dann, wenn Mitleid hervorgerufen werden solle, das beste Vorbild.²⁸⁷

Zu dem gleichen Urteil gelangt auch Dion von Prusa, der etwa zeitgleich mit Quintilian in seiner 18. Rede *περὶ λόγου ἀσκήσεως* spricht. Im Zusammenhang seiner Ausführungen, welche Autoren für den angehenden politischen Redner wichtig seien, nennt er Euripides

²⁸⁵ Dazu gibt Quintilian eine ausführliche Liste der Autoren, die er insbesondere für geeignet hält und beschreibt dabei kurz die Vorzüge des jeweiligen Autors. Er behandelt zunächst die griechischen, dann die lateinischen Dichter, Historiker, Redner und Philosophen. Vgl. Quint. 10,1,46-131. Gerade die Dichter hält Quintilian für besonders wertvoll und beruft sich dabei auf Theophrast. Vgl. Quint. 10,1,27: *ab his (sc. poetis) in rebus spiritus et in verbis sublimitas et adfectibus motus omnīs et in personis decor petitur*. Gerade die besten Autoren seien sogar wiederholt zu lesen. Vgl. Quint. 10,1,20.

²⁸⁶ Quintilians Urteil zu Aischylos: *sublimis et gravis et grandilocus saepe usque ad vitium, sed rudis et in plerisque incompositus* (10,1,66)

²⁸⁷ Vgl. Quint. 10,1,68: *namque is et sermone (quod ipsum reprehendunt quibus gravitas et coturnus et sonus Sophocli videtur esse sublimior) magis accedit oratorio generi, et sententiis densus, et in iis quae a sapientibus tradita sunt paene ipsis par, et in dicendo ac respondendo cuilibet eorum qui fuerunt in foro disertis comparandus, in adfectibus vero cum omnibus mirus, tum in iis qui miseratione constant facile praecipuus*. Ausdrücklich weil Menander Euripides bewundernd nachgeahmt habe, darf auch dieser als Musterautor gelten und reicht schon fast aus für die Ausbildung zum Redner. Vgl. Quint. 10,1,69: *Menander, qui vel unus meo quidem iudicio diligenter lectus ad cuncta quae praecipimus, effingenda sufficiat*. Dazu auch Vogt-Spira, G.: Euripides und Menander, in: Zimmermann, B. (Hg.): *Rezeption des antiken Dramas auf der Bühne und in der Literatur*, Stuttgart 2001, S.197-222. Die enge Verbindung von Euripides und Menander, die schon in hellenistischer Zeit konstatiert wurde, findet sich auch in Rom immer wieder. Nicht zuletzt jenes Wandgemälde in der Casa del Menandro in Pompeii, auf dem zwei Dichter abgebildet sind, wovon der eine durch eine Beischrift eindeutig als Menander identifizierbar ist, in dem anderen aber Euripides vermutet wird, kann auf eine enge Zusammengehörigkeit hinweisen. Dazu Blanck S.183. Aus der Beurteilung Quintilians und aus der Anordnung als Schlusspunkt bei der Auflistung der Dichter wird deutlich, dass Euripides und Menander für den römischen Rhetoriklehrer von größter Bedeutung waren. Denn bei der Abhandlung über die griechischen Dichter steht Homer an erster Stelle. Nach Homer werden weitere epische und lyrische Dichter behandelt, bevor Quintilian nach der Alten Komödie abschließend auf die Tragödie und Menander zu sprechen kommt. Vgl. zu Homer Quint. 10,1,46-51, zu den übrigen Dichtern 10,1,52-66. Euripides war als Musterautor also vor allem im Bereich der Stilbildung relevant. Gleichwohl konnten Verse des Euripides auch für anderes als Lerngegenstand herangezogen werden. Dies zeigt Quintilian etwa, wenn er im Zusammenhang mit der Verwendung des Bedeutungsgehaltes von Namen in der Gerichtsrede zur Verunglimpfung des Gegners auf Euripides verweist: Der Dichter habe in den *Phoenissen* Eteokles auf den Namen seines Bruders Polyneikes (= der Haderreiche) Bezug nehmen lassen. Vgl. Quint. 5,10,31 und Eur. Phoen. 636f.

zusammen mit Menander sogar noch vor Homer²⁸⁸ und lobt den griechischen Tragiker vor allem aufgrund der Fülle von Charakteren und Schicksalen sowie der vielen nützlichen Sinnsprüche für alle Gelegenheiten, die sich seinen Werken entnehmen lassen. Daher sei Euripides, auch wenn er mit seiner gefälligen und plausiblen Art nicht ganz an die Größe und Würde seiner Vorgänger heranreiche, doch für einen Mann des öffentlichen Lebens sehr gewinnbringend.²⁸⁹ Beide Rhetoren zeigen damit eine weitgehende Übereinstimmung in der Bewertung des Euripides im Hinblick auf seinen Nutzen als Musterautor im Rahmen der Ausbildung zum Redner. Diese Einschätzung scheint sich zudem weitgehend mit dem Urteil des Dionysios von Halikarnass zu decken.²⁹⁰ Die Qualität der Werke des Euripides wird schließlich auch in der Schrift *Περὶ ὕψους* besonders betont.²⁹¹

Die Werke des Euripides erweisen sich somit als überaus bedeutende Texte, die in der schulischen und vor allem in der rhetorischen Ausbildung der jungen Mitglieder der römischen Oberschicht intensiv rezipiert worden sind. Es darf also gefolgert werden, dass eine große Mehrheit der gebildeten Römer in der Zeit der ausgehenden Republik und des frühen Prinzipats zumindest mit einigen Tragödien des Euripides bestens vertraut war. Welche Tragödien des Euripides im Rahmen der rhetorischen Ausbildung bevorzugt gelesen wurden, lässt sich auf Grundlage der wenigen konkreten Informationen nicht mit letzter Sicherheit sagen.²⁹² Es kann in diesem Zusammenhang nur vermutet werden, dass die zehn Stücke, die die alexandrinischen Gelehrten zu einer Auswahlammlung zusammengestellt hatten, eine hervorragende Rolle gespielt haben.²⁹³ Doch scheinen daneben stets auch zahlreiche andere Tragödien des Euripides einen so hohen Bekanntheitsgrad besessen zu

²⁸⁸ Auch wenn dieser stets *πρῶτος καὶ μέσος καὶ ὕστατος* sei. Vgl. Dion Chrys. 18,8. Dabei verwahrt sich Dion ausdrücklich gegen Kritik, dass er die Alte Komödie und die älteren Tragiker übergehe, aber Euripides und Menander seien am nützlichsten.

²⁸⁹ Vgl. Dion. Chrys. 18,7: ἢ τε Εὐριπίδου προσήγεια καὶ πιθανότης τοῦ μὲν τραγικοῦ ἀπαθανατισμοῦ καὶ ἀξιώματος τυχόν οὐκ ἂν τελέως ἐφικνοίτο, πολιτικῶ δὲ ἀνδρὶ πάνυ ὠφέλιμος, ἔτι δὲ ἦθη καὶ πάθη δεινὸς πληρῶσαι, καὶ γνώμας πρὸς ἅπαντα ὠφελίμους καταμίγνυσι τοῖς ποιήμασιν, ἅτε φιλοσοφίας οὐκ ἄπειρος ὢν. Menander wird hingegen wegen seiner Charakterzeichnung gelobt.

²⁹⁰ Soweit dies aus den Fragmenten seines Werks *De imitatione* gefolgert werden kann, hebt Dionysios an Euripides bzw. seinen Werken den Reichtum an Sentenzen, aber auch die Darstellung der Charaktere und die Steuerung der Affekte lobend hervor. Dies kann aus der Epitome des zweiten Buches seines Werkes ansatzweise erschlossen werden. Vgl. Dion. Hal. *de imitatione* frg. 6,11. Gewisse Defizite bemerkt Dionysios hingegen im stilistischen Bereich. Russell S.6 verweist darauf, dass Quintilian allgemein bei seinem Urteil im wesentlichen Dionys von Halikarnass folge und nur im Bezug auf die lateinischen Autoren größere Selbständigkeit aufweise. Daher scheint es berechtigt, auch bei den Aussagen zu Euripides davon auszugehen, dass Quintilian in seinem Urteil nicht wesentlich von Dionysios abweichen wird.

²⁹¹ Vgl. beispielhaft ‚Longin‘ 15,3 oder auch 40,3f.

²⁹² Gleiches gilt auch für eine spätere, gleichsam private Fortsetzung der Auseinandersetzung mit den Werken des Euripides durch Lektüre oder Theaterbesuche. Dazu das Folgende.

²⁹³ Diesen Stücken kam aufgrund ihrer allgemeinen Bekanntheit aus dem Alltag der schulischen Praxis in der Folge auch für die Benutzung als Zitat o.ä. besondere Bedeutung zu, da Autoren und Rezipienten in gleicher Weise auf diese Texte sicher rekurrieren konnten.

haben, dass römische Autoren für das intertextuelle Gestalten ihrer Texte eine entsprechende Kenntnis bei den Lesern durchaus ebenfalls voraussetzen konnten.²⁹⁴

Insgesamt waren den Römern zur Zeit des frühen Prinzipats wahrscheinlich 75 Werke des griechischen Tragikers bekannt, wie das Zeugnis des Gellius nahe legt, der sich bei seiner Aussage auf den Gelehrten Varro berufen konnte:²⁹⁵

Euripiden quoque M. Varro ait, cum quinque et septuaginta tragoedias scripserit, in quinque solis vicisse. (Gell. 17,4,3)

Durch die privaten und später auch durch die großen öffentlichen Bibliotheken ist davon auszugehen, dass alle damals bekannten Tragödien des Euripides für interessierte Römer ohne allzu große Probleme zugänglich waren.²⁹⁶

Daher ist zu vermuten, dass sich viele gebildete Römer nach oder auch bereits neben der beschriebenen intensiven Auseinandersetzung mit den euripideischen Tragödien während der rhetorischen Ausbildung eine vertiefte Kenntnis zu den Werken des griechischen Tragikers vor allem durch private Lektüre erworben haben. Denn den Römern diente die Dichterlektüre häufig zur anspruchsvollen Entspannung von den Geschäften des Alltags, und so las man in den Zeiten der Muße auch seinen Euripides oder ließ ihn sich vorlesen.²⁹⁷ Darüber hinaus boten zudem Darbietungen der euripideischen Tragödien im Theater die Möglichkeit, einen relativ leichten, inhaltlichen Zugang zu den Werken dieses griechischen Dichters zu gewinnen. Es ist sicher davon auszugehen, dass Euripides in den Zentren des Ostens, wohl

²⁹⁴ Cicero etwa sprach von der *Iphigenie in Aulis* nur von jenem Gedicht in Anapästien und glaubte offenbar, dass er auch ohne nähere Hinweise direkt verstanden werde. Vgl. Cic. Tusc. 3,57: *nec siletur illud potentissimi regis anapaestum, qui laudat senem et fortunatum esse dicit, quod inglorius sit atque ignobilis ad supremum diem perventurus*. Mit Bezug auf Eur. Iph. Aul. 16-19. Ähnlich tusc. 4,71 über den *Chryssippos* des Euripides und auch zur *Hypsipyle* des Euripides Cic. Tusc. 3,59 mit sechs Versen in lateinische Übersetzung (frg. 757). In ähnlicher Weise setzt Cicero auch in de fin. 2,105 einen Vers aus der *Andromeda* des Euripides als allgemein bekannt voraus: *Vulgo enim dicitur „Iucundi acti labores“, nec male Euripides (concludam, si potero, Latine; Graecum enim hunc versum nostis omnes): Suavis laborum est praeteritorum memoria*. Vgl. zu dieser Problematik Funke S.243. Zu der Frage, ob auch tatsächlich die ganzen Stücke einem größeren Publikum bekannt waren oder nur einzelne Sätze vgl. das Folgende.

²⁹⁵ Sollte Euripides tatsächlich an 22 Agonen in Athen teilgenommen haben, so wäre mit einem Werkumfang von mindestens 66 Tragödien und 22 Satyrspielen zu rechnen. Dazu Luppe, W.: „Euripides führte 22 mal auf“ – wirklich?: MH 54, 1997, 93-96. Von den ursprünglich mindestens 88 Dramen sind heute 19 vollständig überliefert, von etwa 60 weiteren Werken sind Fragmente oder wenigstens der Titel bekannt. Es ist hier nicht zu beurteilen, ob Varro bzw. Gellius, der den Gelehrten zitiert, unter dem verwendeten Begriff *tragoediae* auch Satyrspiele subsumiert und somit die Gesamtzahl der zu diesem Zeitpunkt überlieferten und bekannten Werke des Euripides bezeichnet. Jedenfalls scheint es möglich, dass heute wenigstens noch alle Titel der Stücke bekannt sind, die auch Ovid und seine Zeitgenossen rezipieren konnten.

²⁹⁶ So berichtet etwa Dion von Prusa, er habe an einem Tag die drei Philoktet-Dramen von Aischylos, Sophokles und Euripides gelesen und schildert dies als etwas gleichsam Alltägliches. Vgl. Dion Chrys. 52. Wenn dies für das späte erste Jahrhundert n.Chr. konstatiert werden kann, so ist sicher auch in augusteischer Zeit damit zu rechnen, dass die Dramen des Euripides dem interessierten Leser zugänglich waren. Auch Seeck (1990) S.233 setzt einen großen Bekanntheitsgrad der euripideischen Tragödien voraus.

²⁹⁷ Dazu Fantham (1998) S.34 und 37f. Funke verweist S.245 dazu auf Athenaios (665a), der von entsprechenden Rezitationen bei Symposien berichtet. Cicero soll etwa sogar noch in der letzten Stunde seines Lebens die *Medea* des Euripides gelesen haben, als ihn die von Antonius entsandten Mörder ergriffen. Vgl. Ptolem. Chenn. Hist. Nov. 5,18: *ὁ δὲ Ῥωμαῖος Κικέρων Μήδειαν Εὐριπίδου ἀναγινώσκων ἐν φορείῳ φερόμενος ἀποτμηθεῖν τὴν κεφαλὴν*.

auch in den griechischen Städten des Westens noch in der Zeit Ovids aufgeführt wurde.²⁹⁸ Selbst wenn sich an keiner Stelle der Überlieferung explizite Belege für die Aufführung euripideischer Dramen in Rom selbst finden lassen, dürfte es doch wohl auch dort entsprechende Theaterdarbietungen gegeben haben.²⁹⁹ Vor allem aber werden die jungen römischen Adligen, die im Zuge ihrer Ausbildung in der Regel eine Bildungsreise in den

²⁹⁸ Zu Inszenierungen des Euripides im Osten des römischen Reiches vgl. bereits die vorangegangenen Ausführungen. Zu dem für Rom dann ebenfalls bedeutenden lebendigen Theaterwesen in Süditalien vgl. Blume, H.D.: Einführung in das antike Theaterwesen, Darmstadt 1978, hier S.107-116 und Rawson, Elizabeth: *Theatrical Life in Republican Rome and Italy*: PBR 53, 1985, 97-113, die S.99f. darauf hinweist, dass für ganz Süditalien durch archäologische und epigraphische Zeugnisse seit dem zweiten Jahrhundert v.Chr. Steintheaterbauten nach griechischem Vorbild nachweisbar sind. Dazu auch Beacham, R.C.: *The Roman theatre and its audience*, London 1991, hier S.62f. sowie Blänsdorf (1978) S.102-104 und 112-116.

²⁹⁹ So sind etwa die Anmerkungen, die Horaz in seiner *Ars poetica* zu den Dramen des Euripides und der anderen griechischen Tragiker macht, im Einzelnen aufs Engste mit der Praxis der Bühne verbunden. Daher müssen die Aussagen des Dichters durchaus im Zusammenhang mit Aufführungen gesehen werden. Für eine konkrete Ausrichtung auf die Bühnenwirksamkeit steht etwa der gesamte Abschnitt über die Handlungsstruktur der Tragödie (vgl. Hor. ars 173-250), in dem Horaz die fünf Akte, den *deus ex machina*, die Anzahl der Dialogpartner, die Handlungsrolle des Chores und eben die verschiedenen Handlungstypen behandelt. Selbst wenn diese Hinweise des Horaz auch bezüglich reiner Rezitationsdramen Gültigkeit haben, spricht doch vor allem die Kritik an der gegenwärtigen Bühnenpraxis insbesondere im Hinblick auf die Musik und das Satyrspiel (vgl. Hor. ars 202-250) gegen eine Beschränkung lediglich auf vorgetragene oder gelesene Stücke. Historische Quellen als direkter Nachweis für entsprechende Inszenierungen lassen sich allerdings nur in allgemeiner Form finden. So gab es griechische Darbietungen spätestens seit den Eroberungen im Osten auch in Rom. Schon L. Anicius Gallus und auch L. Mummius sollen im Jahre 168/7 bzw. 145 v.Chr. griechische Aufführungen in Rom dargeboten haben (vgl. Polyb. 30,22,2 bzw. Tac. ann. 14,21,1; dazu Blume S.108 und Koestermann in seinem Kommentar zu den *Annalen* ad loc). Auch wenn zu vermuten ist, dass es in Rom vor allem einen regen Besuch von griechischen Schauspielergruppen aus Süditalien gab, sind doch nur herausragende Ereignisse, wie Besuche berühmter Ensembles aus dem griechischen Osten (vgl. z.B. Liv. 39,22,1 und auch Polyb. 30,22), explizit überliefert. Von vielen bedeutenden Politikern in der Zeit der ausgehenden Republik wird berichtet, dass sie griechische Theatervorführungen finanziert haben (etwa zu Marius Plut. Mar. 2; zu Pompeius Cic. ad fam. 7,1,3; zu Caesar Nic. Dam. FGH no 90, 127.9 bzw. 19; zu Brutus Plut. Brut. 21,5f.; dazu Rawson S.102), ebenso für Augustus (Suet. Aug. 89; dazu Fantham, Elaine: *Roman Experience of Menander in the late Republic and early empire*: TAPA 114, 1984, 299-309 und Fantham (1998) S.73 sowie Jones S.44). Mit dem verstärkten Aufkommen von Mimus und Pantomimus in der Spätphase der Republik und der Tendenz, aus den griechischen Tragödien nur noch herausragende Glanzstücke als Soloarien gefeierter Schauspieler zur Aufführung zu bringen, ist es nicht möglich, sicher auf die Inszenierung vollständiger griechischer Tragödien oder Komödien zu schließen. Dazu Blume S.128-130, Jones S.39f., Kindermann S.139-142 und Rieks, R.: *Mimus und Atellane*, in: E. Lefèvre (Hrsg.), *Das römische Drama*, Darmstadt 1978, S. 348-377, hier insb. S.348-351 und 361-373. Dennoch ist wenigstens zu vermuten, dass es in Rom zur Zeit Ovids auch Tragödienaufführungen in griechischer Sprache gegeben hat. Diese waren allerdings wohl nicht in der Lage, eine größere Massenwirksamkeit zu entfalten. Dies mag daran gelegen haben, dass im Unterschied zu Griechenland im Allgemeinen und zu Athen im Besonderen die dramatischen Aufführungen in Rom nicht wirklich religiös verwurzelt waren. Daraus jedenfalls leitet Waszink, J.: *Die griechische Tragödie im Urteil der Römer und der Christen*: JbAC 7,1964, 139-148 ab, dass die Tragödie in Rom stets ein Fremdkörper geblieben sei. Ähnlich auch Schottländer, R.: *Von der Unnachahmlichkeit der klassischen Dramatik unter frühromischen Verhältnissen*: Klio 53, 1971, 161-167 und Zintzen (1986) S.29. Diese Einschätzung erscheint zwar durchaus korrekt, dennoch ist zu betonen, dass lateinische Dramen griechischer Art in Rom sehr wohl erfolgreich waren, wenn auch nicht über Jahrhunderte als religiöse Feste tief verwurzelt, so doch zum Zweck der Unterhaltung. Daneben könnten vielmehr sprachliche Probleme eine Breitenwirkung der klassischen griechischen Dramen verhindert haben. Zwar ist auch in der Alltagssprache des einfachen römischen Volkes ein großer Anteil an griechischen Ausdrücken nachzuweisen, so dass von einer gewissen Kenntnis der griechischen Sprache ausgegangen werden kann (dazu Blänsdorf (1978) S.106f.), doch dürften diese Kenntnisse vielleicht nicht ausgereicht haben, um etwa eine Tragödie des Aischylos verstehen, genießen und würdigen zu können. Für die Angehörigen der römischen Oberschicht aber werden Aufführungen im Theater sehr wohl ein Weg der Rezeption der euripideischen Tragödien gewesen sein.

griechischen Osten unternahmen, in den dortigen Zentren sehr wohl die Gelegenheit gehabt und genutzt haben, die Tragödien des Euripides unmittelbar auf der Bühne zu erleben.³⁰⁰

Auch wenn aufgrund der dargestellten Bedeutung des Euripides und seiner Tragödien von einer überaus intensiven Auseinandersetzung mit den Werken des griechischen Dichters durch die verschiedenen Möglichkeiten der Rezeption ausgegangen werden darf, so bleibt doch abschließend zu fragen, inwieweit entsprechende Zitate oder Bezüge auf Euripides und seine Dramen im konkreten Einzelfall auf eine umfassendere Auseinandersetzung mit dem entsprechenden Stück als Ganzes schließen lassen, in welchem Umfang also die einzelnen Tragödien sowohl dem Zitierenden wie auch dem Rezipienten im Detail tatsächlich bekannt und präsent waren.

Denn im Zusammenhang dieser Frage zeigt gerade die Existenz von speziellen Sammlungen zitierfähiger Sentenzen aus Euripides, dass bei der Benutzung einzelner Verse des griechischen Dichters durch einen Autor nicht zwangsläufig auch auf eine direkte Kenntnis des entsprechenden gesamten Stückes von Euripides geschlossen werden darf. Die Kenntnis einiger sentenzartiger Verse und deren geschicktes Einflechten in eine Rede oder einen Brief könnten auch auf in der Schule auswendig gelernte Sprüche oder eben entsprechende Sammlungen zurückzuführen sein.³⁰¹ In ähnlicher Weise wäre es sogar denkbar, dass gerade bei einfacheren inhaltlichen Bezügen auf Mythen oder Szenen aus den Werken des Euripides bei vielen Rezipienten, die als Publikum entsprechende intertextuelle Bezüge erkennen und würdigen sollten, und vielleicht sogar bei manchen Autoren, die produktiv die Stücke des Euripides für ihre eigene schriftstellerische Tätigkeit nutzten, ein entsprechendes Wissen und damit die Kompetenz zur Wahrnehmung des intertextuellen Bezuges gar nicht auf der Kenntnis einzelner Dramen als Ganzes beruhte, sondern allein oder doch zumindest vorrangig durch eine Auseinandersetzung mit den überlieferten und allgemein zugänglichen Hypotheseis zu den Werken des Euripides erlangt wurde.³⁰²

Auch wenn eine in dieser Form beschränkte Rezeptionskompetenz im Einzelfall oder vielleicht für bestimmte Leserschichten nicht ausgeschlossen werden kann,³⁰³ so ist doch

³⁰⁰ Dazu Funke S.244 und Kapitel A.II.1.

³⁰¹ Immerhin aber weist allein die Tatsache, dass man sich mit Versen aus Euripides schmückte, daraufhin, dass Euripides in hohem Ansehen gestanden hat und derjenige, der ihn kannte und zitierte, als gebildet und belesen galt bzw. gelten wollte.

³⁰² Bis ins dritte Jahrhundert n.Chr. existierten alphabetisch geordnete Sammlungen der zu den Tragödien des Euripides überlieferten Hypotheseis. Daher ist sicher davon auszugehen, dass derartige Zusammenstellungen auch den literarisch interessierten Römern in augusteischer Zeit zur Verfügung standen. Vgl. dazu Luppe, W.: Zur „Lebensdauer“ der Euripides-Hypotheseis: *Philologus* 140, 1996, 213-224. Diese Zusammenfassungen sind für die vollständig erhaltenen Dramen zusammen mit diesen überliefert, für die heute verlorenen Tragödien haben sich Fragmente einzelner Hypotheseis auf Papyri erhalten. Neben den Hypotheseis existierten dann wohl auch jene gerade im Zusammenhang mit der Suche nach den „Quellen“ Ovids immer wieder bemühten mythologischen Handbücher. Für diese Handbücher dürften vergleichbare Folgerungen gelten, wie diese hier im Zusammenhang mit den Hypotheseis im Folgenden formuliert werden.

³⁰³ Diese Frage steht in einem engem Zusammenhang mit der Überlegung, ob und in welcher Weise dann etwa auch Ovid eine unterschiedliche Rezeptionskompetenz seiner Leser bei der Produktion seiner Texte

aufgrund der zuvor postulierten, umfassenden griechischen Bildung der römischen Oberschicht sicherlich prinzipiell davon auszugehen, dass sowohl die Autoren wie auch ein primär intendierter Kreis von Rezipienten zumindest mit den zentralen Werken des Euripides als Ganzes vertraut war oder sich doch wenigstens im Bedarfsfall vertraut machte.³⁰⁴ Es darf daher für die weitere Untersuchung vorausgesetzt werden, dass wenigstens im Allgemeinen die Rezeptionskompetenz für die Herstellung und für das Erkennen von intertextuellen Bezügen zu den Tragödien des Euripides auf einer intensiven Lektüre der entsprechenden Werke als Ganzes beruhte.³⁰⁵

Dass eine derartige, umfangreiche Rezeption ganzer Dramen jedenfalls sogar von vermeintlich ungebildeten Rezipienten geleistet wurde, mag abschließend eine Anekdote zeigen, die Lukian über den kynischen Philosoph Demetrios, der etwa zur Zeit Neros in Rom lebte und wirkte, berichtet. Dieser soll einem ἀπαίδευτος die *Bakchen* des Euripides aus der Hand genommen, die Buchrolle zerrissen und sein Handeln mit den Worten gerechtfertigt haben:

Ἀμεινόν ἐστι τῷ Πενθεῖ ἅπαξ σπαραχθῆναι ὑπ' ἐμοῦ ἢ ὑπὸ σοῦ πολλάκις.
(Lukian adversus indoctum 19)

Auch wenn die Beweislage mit den wenigen und zudem nicht immer eindeutigen Quellen kaum als erdrückend zu bezeichnen ist, so scheint am Ende dieser Betrachtungen doch gefolgert werden zu können, dass Euripides in Rom sehr bekannt und populär war. Sentenzen aus seinen Stücken waren in aller Munde, man las seine Stücke in der Schule und später auch

möglicherweise durch verschiedene Ebenen intertextueller Verweisungen bewusst beachtet haben könnte. Vgl. dazu im Folgenden Kapitel A.II.5.

³⁰⁴ Dies ist selbst dann noch zu vermuten, wenn Autoren wie z.B. Cicero vielleicht bei der zum Teil doch erheblichen Produktionsgeschwindigkeit ihrer Werke im Einzelnen nicht mehr jedes Zitat nachgeprüft, sondern eventuell auch einfach aus der jeweiligen Quelle übertragen haben sollten. Vgl. zu diesem Fragenkomplex Jocelyn (1973) S.79-86. In den philosophischen Schriften Ciceros finden sich jedenfalls zahlreiche Euripides-Zitate in einer Art und Weise eingeführt, die darauf hinweist, dass die zitierten Stellen, wahrscheinlich aber durchaus auch die Tragödien als ganzes Cicero ebenso wie seinen Lesern bestens bekannt waren. So verzichtet Cicero etwa in de div. 2,12 darauf, Euripides mit Namen zu nennen, und ist offenbar sicher, dass seine Leser eine entsprechende Identifizierung leisten werden: *Vide igitur, ne ulla sit divinatio. Est quidam Graecus vulgaris in hanc sententiam versus: Bene qui coniciet, vatem hunc perhibebo optimum* (frg. 973).

³⁰⁵ Inwieweit man jedoch auch bei eher ausgefallenen Bezügen auf vermeintlich weniger bekannte Tragödien des Euripides in den Kreisen der gebildeten und hellenophilen Personen der Zeit der ausgehenden Republik und des frühen Prinzipats auf eine tatsächliche Lektüre des entsprechenden Dramas des Euripides als Ganzes schließen kann, ist pauschal nicht zu beurteilen. Wenigstens für Ovid als produzierenden Autor wird eine entsprechende Lektüre des originalen Werkes als Ganzschrift im Prozess der Produktion vorausgesetzt werden dürfen. Im Bezug auf die Rezipienten wird anhand des konkreten Einzelfalls im Rahmen der Interpretationen dieser Arbeit letztlich zu beurteilen sein, ob Ovid, wenn er innerhalb seines eigenen Textes einen konkreten Bezug zu einem Drama des Euripides herstellt, diesen so gestaltet, dass sich der intertextuelle Verweis nur aufgrund einer sehr genauen Kenntnis des unmittelbar entsprechenden euripideischen Textes erkennen und verstehen lässt, oder ob es auch ausreichend sein kann, allein mit den Inhalten eines entsprechenden Stückes durch eine frühere Lektüre oder eben auch nur durch die Kenntnis einer Hypothese vertraut zu sein, um eine Anspielung allgemeinerer Art auf Euripides verstehen zu können. Die Hypothese ist in jedem Fall als eine Quelle und als ein relativ leichter Zugang zu den Inhalten der euripideischen Dramen anzusehen und als solche im Rahmen der Interpretation zu berücksichtigen.

in Zeiten des *otiums*, so dass wenigstens in einem engeren Kreis der Bildungselite mit einer sehr genauen Kenntnis seiner Werke gerechnet werden darf. Die euripideischen Dramen waren durch die privaten und öffentlichen Bibliotheken allgemein und ohne großen Aufwand zugänglich.³⁰⁶ Die Dramen waren weitgehend alle bekannt, und auch heute verlorene Stücke wurden offenbar noch reichlich rezipiert. Vor allem als Schulautor aber dürfte Euripides wenigstens mit einigen Werken nicht nur einem kleinen Kreis gebildeter Spezialisten in Rom bekannt gewesen sein, sondern auch bei einem größeren Publikum seine Anhänger gefunden haben. Gerade dadurch waren die Voraussetzungen gegeben, dass römische Autoren auf der Grundlage der Prinzipien von *imitatio* und *aemulatio* Euripides rezipieren und seine Dramen für die intertextuelle Gestaltung ihrer Werke verwenden konnten.

4. Die Rezeption der Tragödien des Euripides vor Ovid

Eine produktive Rezeption der Dramen des Euripides hat bereits lange vor Ovid eingesetzt. Schon in hellenistischer Zeit orientierten sich Autoren wie z.B. Menander³⁰⁷ an den Dramen des großen Tragikers, um ihre eigenen Werke zu bereichern und aufzuwerten. Stets ihren griechischen Vorläufern folgend haben dann später auch römische Schriftsteller die Werke des Euripides rezipiert und dessen Dramen als Prätexte verwendet. Diese vielfältige

³⁰⁶ Im Gegensatz zu den hellenistischen Zentren wie Alexandria und Pergamon gab es in Rom lange Zeit keine große öffentliche Bibliothek, sondern nur private Büchersammlungen (dazu Blanck, H.: Das Buch in der Antike, München 1992, S.152 und Fehrle S.14-28). Die ersten Bibliotheken größeren Umfangs waren als Beutestücke in den Besitz römischer Feldherren gelangt (zu Aemilius Paulus Plut. Aem. Paul. 28,11; zu Lucullus Plut. Luc. 42,1f.; zu Sulla, der 86 v.Chr. in den Besitz der Bibliothek des Aristoteles gelangte, Plut. Sul. 26; dazu Fantham (1998) S.31). Später waren literarisch interessierte Römer um den Aufbau einer privaten Bibliothek bemüht und kauften darum Bücher oder ganze Bibliotheken (so etwa Varro nach Gell. 3,10,17; für Cicero sei auf die umfassende Behandlung bei Meyer, F.L.: Cicero und die Bücher, Zürich 1955, verwiesen sowie auf Blanck S.153-56 mit den Quellen, auf Pöhlmann, E.: Einführung in die Überlieferungsgeschichte und in die Textkritik der antiken Literatur, Bd.1 Altertum, Darmstadt 1994 und Marshall, A.J.: Library resources and creative writing at Rome: Phoenix 30, 1976, 252-264). Es war zudem üblich, eine Privatbibliothek für interessierte Freunde zugänglich zu machen. So benutzte etwa Cicero die Bibliotheken des Lucullus (vgl. Cic. de fin. 3,2,7), des Atticus (vgl. ad. Att. 4,14,1 und 13,31,2) und auch des Faustus Sulla (vgl. ad Att. 4,10,1). Weitere Belege für die Öffnung der privaten Bibliotheken bei Fehrle S.27. Auf diese Weise war die griechische Literatur zunächst wohl vor allem einem kleinen und interessierten Kreis zugänglich. Erst in augusteischer Zeit wurde durch die Errichtung öffentlicher Bibliotheken in Rom allgemein die Möglichkeit eröffnet, die griechische Literatur in größerem, d.h. über die kanonischen Schultexte hinausgehendem Umfang zu rezipieren. Größere Bedeutung erlangte vor allem die Bibliothek, die Augustus 28 v.Chr. im Zusammenhang mit dem Apollo-Tempel auf dem Palatin einrichtete. Hier findet sich zum ersten Mal nachweisbar der für die Folgezeit in Rom verbindliche Typ der Doppelbibliothek mit zwei Lesesälen jeweils für die griechische und die lateinische Literatur (vgl. Suet. Aug. 29,3; dazu Fehrle S.62-65 und Blanck S.161-163 sowie Horsfall, N.: Empty shelves on the Palatine: G&R 40, 1993, 58-67; zur Anlage als Doppelbibliothek Strocka, V.M.: Römische Bibliotheken: Gymnasium 88, 1991, 298-329). Es ist zu vermuten, dass gerade für dieses Prestigeobjekt hervorragende Textausgaben beschafft wurden, wobei sicherlich schon zur Zeit des Augustus alle Kontakte nach Alexandria ausgeschöpft wurden (jedenfalls wird dies für spätere Zeit von Domitian berichtet, der nach Suet. Dom. 20 die Bestände der palatinischen Bibliothek in Alexandria ergänzen ließ).

³⁰⁷ Zur hier nur beispielhaft genannten besonderen Beziehung zwischen Euripides und Menander und deren Bewertung in den antiken literaturtheoretischen Abhandlungen vgl. die vorangegangenen Ausführungen.

Nachwirkung der Dramen des Euripides lässt sich bei zahlreichen Autoren immer wieder an einzelnen Stellen nachweisen. Exemplarisch ist daher im Rahmen dieser Arbeit zu untersuchen, in welcher Weise einzelne römische Dichter vor Ovid die Werke des griechischen Tragikers als Ganzes oder in Teilen bei der Produktion ihrer eigenen Texte verwendet haben,³⁰⁸ um auf der Grundlage einer solchen Beschreibung zeigen zu können, in welcher Weise die zeitgenössischen Leser allgemein darauf vorbereitet waren, euripideische Elemente in lateinischen Werken zu finden und für ein erweitertes Verständnis des Textes zu nutzen.

Eine intensive Rezeption der euripideischen Werke und deren Nutzung zur Gestaltung der eigenen Dichtung haben zunächst und vor allem die römischen Tragödiendichter betrieben, die sich bei der Produktion ihrer Dramen oft recht eng an griechischen Vorbildern orientierten. Die Art und Weise der Adaption griechischer Dramen durch die lateinischen Dichter lässt sich jedoch nur noch bedingt nachvollziehen, da ein unmittelbarer und umfassender Vergleich aufgrund der Überlieferungslage nicht geleistet werden kann.³⁰⁹ Oft weisen nur vereinzelte Indizien auf eine intensive Rezeption der euripideischen Werke hin. So lassen sich etwa von den 20 oder 21 mit Titeln bekannten Tragödien des Ennius³¹⁰ durch ihren Titel zehn, vielleicht auch dreizehn mit Euripides in Verbindung bringen, während Aischylos offenbar nur bei einem Stück, Sophokles überhaupt nicht als Vorlage diente.³¹¹ Soweit es trotz

³⁰⁸ Eine umfassende Untersuchung dieses Themas ist für die Dichter vor Ovid ebenso wie für Ovid selbst bislang noch nicht geleistet worden und kann auch im Rahmen dieser Arbeit nicht geleistet werden. Lediglich die von den römischen Tragikern und die von Vergil betriebene Rezeption der euripideischen Dramen ist eingehender und in einem größeren Zusammenhang, d.h. nicht nur auf einzelne Stellen beschränkt, betrachtet worden.

³⁰⁹ Denn einerseits sind zwar lateinische Komödien von Plautus und Terenz erhalten, doch die zumeist verwendeten hellenistischen Vorlagen, insb. Menander, sind nur in Fragmenten tradiert. Im Bereich der Tragödie, wo die Werke von Aischylos, Sophokles und Euripides vorliegen, sind nur ganz wenige Fragmente aus den Dramen des Naevius, Ennius, Pacuvius oder Accius überliefert. Zudem können diese Fragmente in der Regel keinen wirklichen Eindruck von der ursprünglichen Gestalt der verlorenen Tragödien vermitteln. Daher ist es zunächst nicht möglich, den Umgang der römischen Tragiker mit griechischen Prätexten allgemein zu beschreiben. Durch die Fragmente wird nur sehr vereinzelt und in sehr geringem Umfang die Möglichkeit zu einem unmittelbaren Vergleich gegeben.

³¹⁰ Es sind 21 Stücke, wenn Ennius zwei *Medea*-Dramen geschrieben haben sollte. Dazu Jocelyn, H.D.: *The tragedies of Ennius. The fragments edited with an introduction and commentary*, Cambridge 1967, hier S.342f.: Die Fragmente aus der mit *Medea exsul* betitelten Tragödie beinhalten eindeutig die von Euripides in seiner *Medea*-Tragödie dargestellten Ereignisse. Wenn die Bruchstücke, die die zitierenden Autoren unter dem Titel *Medea* aufführen, aus einer zweiten Tragödie stammen sollten, könnte der *Aigeus* des Euripides als Vorlage gedient haben. Vgl. auch Albrecht, M.v.: *Geschichte der römischen Literatur von Andronicus bis Boethius*, München²1994, S.109. In großer Ausführlichkeit Ribbeck, O.: *Die römische Tragödie im Zeitalter der Republik*, Hildesheim 1968 (unv. ND Leipzig 1975), S.77-205.

³¹¹ Dabei ist jedoch lediglich für drei Stücke, für *Alexander*, *Hecuba* und *Medea*, ausdrücklich durch entsprechend eindeutige Vermerke eine Verbindung zwischen Ennius und Euripides sicher herzustellen. Auf der Grundlage der Fragmente könnten auch *Andromeda*, *Erectheus*, *Iphigenia*, *Melanippe*, *Phoenix*, *Telephus* und *Thyest* auf den entsprechenden euripideischen Stücken beruhen. Die überlieferten Fragmente aus den Stücken *Athamas*, *Acmeo* und *Cresphontes* lassen eine Folgerung auf eine euripideische Vorlage nicht zu. Ausgeschlossen werden kann diese Verbindung aber nicht. Dazu Jocelyn (1967) S. 44f. Im Fall der *Eumenides*, war offenbar Aischylos die Vorlage für Ennius. Vgl. Jocelyn (1967) S.283f. Nach Ansicht von Currie (hier S.2704) waren die Tragödie des Sophokles zu sehr auf die Polis Athen ausgerichtet und kamen schon aus diesem Grund für die römischen Dichter kaum als Prätexte in Betracht.

der fragmentarischen Überlieferung möglich ist, die produktive Rezeption der euripideischen Tragödien durch Ennius anhand von wenigen Einzelfällen präziser zu beschreiben, zeigt sich, dass der römische Tragödiendichter durchaus eine recht enge Anlehnung an seine euripideische Vorlage gesucht hat.³¹² Dagegen scheint schon Pacuvius freier als Ennius mit seinen Vorlagen umgegangen zu sein. Er beschränkte sich dabei zudem nicht mehr vorrangig auf Euripides als Prätext, sondern zog in größerem Umfang auch Aischylos, Sophokles und hellenistische Dramen zur Gestaltung seiner Stücke heran.³¹³ Ähnliches gilt für Accius.³¹⁴ Über diese allgemeinen und letztlich nur bedingt aussagekräftigen Erkenntnisse hinaus lassen sich in Folge der Überlieferungslage bestimmte Prinzipien, denen die römischen Bühnendichter bei der produktiven Rezeption der Tragödien des Euripides und anderer griechischer Autoren gefolgt sind, nur noch indirekt, anhand sekundärer Zeugnisse beschreiben. Dazu können vor allem Aussagen Ciceros herangezogen werden, der sich mehrfach des Vergleichs mit den aus griechischen Originalen entstandenen lateinischen Dramen bedient, um sein eigenes literarisches Gestalten philosophischer Werke nach griechischen Vorlagen zu rechtfertigen.³¹⁵ Dabei grenzt Cicero sein eigenes Verfahren zur Übertragung griechischer Prätexte teilweise strikt von dem Vorgehen der römischen

³¹² Currie sieht S.2707-2709 in Euripides das „chief model“ für Ennius und betont, dass der römische Dichter gerade in der Auseinandersetzung mit Euripides Latein als Literatursprache entwickelt habe. Wie Ennius im Einzelnen bei einer Übertragung euripideischer Verse verfährt, ist im Zusammenhang mit dem Prolog seiner Medea-Tragödie zu erkennen. Vgl. dazu die Interpretation in Kapitel B.I.

³¹³ Nach Euripides hat Pacuvius offenbar seine *Antiopa* gestaltet. In seiner Tragödie *Pentheus* scheint er mit den *Bakchen* des Euripides wetteifern zu wollen und bemüht sich dieses Stück dadurch zu übertreffen, dass bei ihm Pentheus in seinem Wahnsinn sogar die Eumeniden sieht. Dennoch folgt auch dieses Stück den euripideischen *Bakchen* nicht als Hauptvorlage, wengleich Pacuvius sicherlich stets damit gerechnet haben dürfte, dass seine Rezipienten gerade auch die bekannte euripideische Tragödie als Bezugspunkt zum Verständnis und zur Bewertung der neuen Produktion heranziehen werden. Es ist also in wenigstens einem Stück direkt und sicherlich in verschiedenen Szenen anderer Dramen indirekt mit einer Bezugnahme auf Euripides zu rechnen. Vgl. dazu Pacuvius: Die Tragödien des Pacuvius. Ein Kommentar zu den Fragmenten von Petra Schierl, Berlin / New York 2006 (hier insb. S.20-22 zu möglichen Vorlagen und zur Rezeption der Tragödien in augusteischer Zeit S.57f.) und Manuwald, Gesine: Pacuvius summus tragicus poeta. Zum dramatischen Profil seiner Tragödien, München / Leipzig 2003 (hier vor allem S.128-147) sowie auch v.Albrecht (1994) S.121.

³¹⁴ Aus dessen Werk sind noch über 40 Tragödien mit ihrem Titel bekannt. Nach diesen Titeln zu urteilen bezieht sich Accius zwar im Wesentlichen auf Euripides, daneben aber auch auf Sophokles, weniger auf Aischylos, durchaus wohl aber auch auf spätere Tragiker. Soweit griechische Vorlagen erhalten sind und einen Vergleich erlauben, erweist sich Accius als sehr selbständig. Dazu v.Albrecht (1994) S.127f., der sich auf einen Vergleich der Fragmente des Accius mit den *Bakchen* und *Phoinissen* des Euripides, mit der *Antigone* des Sophokles und dem *Prometheus* des Aischylos beruft.

³¹⁵ Er wendet sich in den Proömien von *De Finibus* und *Academica* gegen den Einwand, dass die interessierten Kreise philosophische Erörterungen lieber in der griechischen, originalen Sprache lesen würden als in der lateinischen mit dem Argument, dass schließlich auch die lateinischen Dramen, wengleich ebenfalls Bearbeitungen griechischer Originale, allgemeine Anerkennung fänden. Vgl. insb. Cic. acad. 1,10 und de fin. 1,4-10. Als Cicero sich gezwungen sah, auch seine Übersetzungen griechischer Reden gegen den Vorwurf verteidigen zu müssen, dass interessierte Rezipienten die griechischen Originale vorziehen würden, bezog er sich in einer vergleichbaren Argumentation sogar explizit auf Euripides, vgl. opt. gen. 18: *Huic labori nostro* (sc. den Übersetzungen) *duo genera reprehensionum opponuntur. Unum hoc: „Verum melius Graeci.“ A quo quaeratur ecquid possint ipsi melius latine? Alterum: „Quid istas potius legam quam Graecas?“ Idem Andriam et Synepobos nec minus [Terentium et Caecilium quam Menandrum legunt, nec] Andromacham aut Antiopam aut Epigonos latinos recipiunt[; sed tamen Ennium et Pacuvium et Accium potius quam Euripidem et Sophoclem legunt]. Quod igitur est eorum in orationibus e Graeco conversis fastidium, nullum cum sit in versibus? Vgl. hierzu und auch zu den folgenden Ausführungen vor allem Lennarz.*

Dramendichter ab. Cicero betont die grundsätzliche Eigenständigkeit seiner Schriften, die für ihn mehr sind als Übersetzungen, erkennt jedoch ein vergleichbares Maß an Eigenständigkeit den römischen Dramen nicht pauschal zu.³¹⁶ Vielmehr beschreibt er deren Verhältnis zu ihren griechischen Vorlagen in enger Parallele zu seinen eigenen Übersetzungen griechischer Redner.³¹⁷ In Analogie zu dieser Auffassung des Übersetzens kann somit auch die Tätigkeit der frühen römischen Dichter bei ihrer Übertragung griechischer Dramen in die lateinische Sprache verstanden werden. Es handelte sich also wahrscheinlich um ein inhaltlich getreues Übersetzen unter Beibehaltung der Gedankenfolge und, soweit möglich, der Syntax. Durchaus konnte gerade in diesem Bereich, aber auch im Bereich der Semantik eine Anpassung an die römische Lebenswelt notwendig werden. Für eine inhaltliche Abänderung der Vorlage musste es zwingende Gründe geben, wie sie sich etwa aus der Ökonomie des Stückes oder der römischen Bühnenpraxis ergeben konnten.³¹⁸ Am Beispiel der römischen Komödien von Plautus und Terenz kann gezeigt werden, dass die lateinischen Dichter offensichtlich zumeist Grundstrukturen einer griechischen Vorlage übernommen haben, um diese dann entsprechend ihrer eigenen Intention und in Abhängigkeit von spezifisch römischen Bedingungen durch Übersetzung, Auslassungen, Paraphrasen und Kontamination zu einem neuen Werk auszugestalten.³¹⁹ Trotz der komplizierten Überlieferungslage ist auch für Ennius, Pacuvius oder Accius im Wesentlichen ein ähnliches Verfahren der produktiven Auseinandersetzung mit griechischen Prätexten zu vermuten.³²⁰ Die Tragödien des Euripides dürften dabei zweifelsohne eine wichtige, vielleicht sogar die wichtigste Rolle gespielt haben.³²¹

³¹⁶ So beschreibt Cicero die Tätigkeit der alten römischen Dramatiker zwar einerseits als *non verba, sed vim Graecorum expresserunt poetarum* (Cic. acad. 1,10), spricht jedoch an anderer Stelle von *fabellas Latinas ad verbum e Graecis expressas* (Cic. de fin. 1,4). Nur im Einzelfall scheinen nach Ansicht Ciceros auch die lateinischen Dichter zu einem größeren Maß an Eigenständigkeit gelangt zu sein. So sieht Cicero entsprechend zu seinen philosophischen Arbeiten das Verhältnis zur griechischen Vorlage etwa bei Ennius oder Afranius und der von diesen betriebene Nachahmung Homers bzw. Menander. Vgl. Cic. de fin. 1,7: *locos quidem quosdam transferam ... ut ab Homero Ennius, Afranius a Menandro*. Dazu Lennarz S. 44-53.

³¹⁷ Dabei betont Cicero freilich, dass sein Übersetzen die Tätigkeit eines Redners, nicht eines Übersetzers sei: *Nec converti ut interpres, sed ut orator, sententiis isdem et earum formis tamquam figuris, verbis ad nostram consuetudinem aptis. In quibus non verbum pro verbo necesse habui reddere, sed genus omne verborum vimque servavi.* (Cic. opt. gen. 14)

³¹⁸ So die Zusammenfassung bei Lennarz S.62-67.

³¹⁹ Bei der Untersuchung der Stücke des Plautus und des Terenz, zu denen die Vorlagen in Fragmenten greifbar sind, zeigt sich, dass die römischen Dichter entweder sehr wörtlich übersetzt haben oder aber mit Auslassungen, Paraphrasen und Ersetzungen gearbeitet haben. So werden herausgeschnittene Passagen dort, wo es nicht möglich war, die griechischen Verse beizubehalten, durch Resümees ersetzt, sofern der Zuschauer notwendig über den Fortgang der Handlung informiert werden muss, oder der Dichter greift auf verwandtes Material und ähnliche Szenen aus anderen griechischen Stücken zurück. Dazu Lennarz S.68-72 und 84-88. Dieser Vorgang der Kontamination und die Probleme, die damit durchaus verbunden sein konnten, werden in verschiedenen Prologen römischer Komödien erkennbar. Vgl. nur Ter. Andr. 9-18 oder auch Eun. 7-9, 19f., 30-34.

³²⁰ Da sich Terenz in seinen Prologen zur Rechtfertigung seines produktiven Gestaltens auf der Grundlage griechischer Prätexte ausdrücklich auch auf das analoge Vorgehen von Naevius, Plautus und Ennius berief und letzterer gerade auch als Tragödiendichter bekannt ist, darf vermutet werden, dass der Prozess der Adaption wohl bei beiden Formen des Dramas ähnlich verlief. Diese Folgerung auch bei Jocelyn (1967) S.24. Anhand der *Iphigenie in Aulis* des Ennius kann etwa gezeigt werden, dass der römische Dichter den euripideischen Chor junger Mädchen aus Chalkis zu einem Chor aus Soldaten umgestaltet hat. Das Fragment bei Gell. 19,10,11f. Dazu ausführlich Aretz, Susanne: Die Opferung der Iphigeneia in Aulis. Die Rezeption des Mythos in antiken und modernen Dramen, Stuttgart/Leipzig 1999, S.267-274. Vgl. auch Buechner, K.: Der Soldatenchor in Ennius'

Neben dieser konkreten Rezeption der griechischen Tragödien durch die römischen Dichter zur Ausgestaltung ihrer eigenen Bühnenstücke waren Euripides und andere allgemein anerkannte griechische Dichter stets der Maßstab zur Bewertung der neuen, lateinischen Produktionen. Schon in der frühen Phase des römischen Theaterwesens kann beobachtet werden, dass die Hinwendung zur ausgereiften griechischen Bühnenkultur von den römischen Dichtern als Möglichkeit genutzt wurde, sich von den wohl eher einfachen, einheimischen Theaterproduktionen abzusetzen und mit dem Verweis auf eine anerkannte griechische Vorlage oder vielmehr auf einen bekannten griechischen Autor wie etwa Menander für das eigene Stück zu werben.³²² Auch daraus ist zu folgern, dass die römischen Dichter ebenso wie ihr Publikum mit den griechischen Vorlagen vertraut waren bzw. dass eine prinzipielle Wertschätzung für die entsprechenden griechischen Autoren existierte, so dass Verweise auf die entsprechende Herkunft eines Stückes positiv gewertet wurden.³²³

Auch in der Folgezeit blieben die anerkannten griechischen Meisterwerke der Bezugspunkt zur Beurteilung der lateinischen Dramen. Spätestens mit dem Erreichen einer eigenen klassischen Stufe der Literatur durch Cicero oder Vergil und Horaz wandelte sich jedoch das Abhängigkeitsverhältnis von *interpretatio*, d.h. von einer Übersetzung im weitesten Sinn, zu *imitatio* und *aemulatio*, so dass die Dichter nun ganz bewusst zu den griechischen Vorbildern in Konkurrenz traten. Dieses Bemühen um größere Eigenständigkeit lässt sich in augusteischer Zeit am Beispiel des *Thyestes* des Varius erkennen, da für diese Tragödie die erhaltenen Didaskalien bereits keinen griechischen Autor mehr explizit als Vorbild nennen.³²⁴ Gleichwohl wurde zur Bewertung des Werkes von Quintilian auf den Vergleich mit griechischen Stücken zurückgegriffen:

iam Varii Thyestes cuiuslibet Graecarum comparari potest. (Quint. 10,1,98)

Iphigenie: GB 1, 1973, 51-67. Durch Kontamination werden also die eigenen Stücke vom Dichter angereichert, wobei allerdings der Gedankengang der Hauptvorlage erhalten bleibt. So Lennarz S.116-126.

³²¹ So Jocelyn (1967) S.9. Aussagen zu den früheren Dichtern Livius Andronicus und Naevius lassen sich anhand der wenigen Fragmente noch schlechter treffen als für die drei großen lateinischen Tragiker.

³²² In diesem Zusammenhang ist es verständlich, dass die römischen Dichter gar kein Bedürfnis nach völliger Originalität hatten, sondern ganz eindeutig ihren Bezug zu einer griechischen Vorlage offen legten, wie etwa Plautus in seinem Prolog zur *Asinaria*: *Demophilus scripsit, Maccus vortit barbare* (Plaut. Asin. 11). Aus dem gleichen Grund wurden auch die griechischen Titel der Stücke beibehalten. Die frühen römischen Dichter sahen eben noch nicht in den Griechen ihre Gegenspieler, sondern vielmehr in ihren unmittelbaren, zeitgenössischen römischen Konkurrenten. So Vogt-Spira (1996) S.22f. und auch Vogt-Spira (1999) S.34f.

³²³ Auch wenn nicht damit zu rechnen ist, dass die römischen Theaterbesucher jedes Werk des Menander oder eines anderen griechischen Dichters kannten, dürfte schon ein berühmter Name genügt haben, um das Publikum für ein Stück zu gewinnen. Zumindest bei den gebildeten Rezipienten der römischen Oberschicht finden die Neubearbeitungen dann aber sicherlich auch gerade Interesse aufgrund der bereits dargelegten allgemeinen Kenntnisse der griechischen Literatur. Dies scheint jedenfalls wahrscheinlicher, als in der hohen Anerkennung griechischer Bühnenstücke nur eine weitgehend unreflektierte Modeerscheinung sehen zu wollen.

³²⁴ Vgl. dazu Lennarz S.28f. Zum *Thyestes* des Varius auch Lefèvre, E.: *Der Thyestes des Lucius Varius Rufus. Zehn Überlegungen zu seiner Rekonstruktion*, Wiesbaden 1976 (= *Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftl. Klasse / Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz*, 1976,9). Als Beispiel für die Nennung des Originals in den Didaskalien sei hier etwa auf den *Heauton Timorumenos* des Terenz hingewiesen: *Graeca est Menandru*.

Daraus ist zu folgern, dass griechische Tragödien als entsprechende Folie den römischen Rezipienten stets präsent blieben und von ihnen hoch geachtet waren.

Sehr deutlich lässt sich diese Wertschätzung der griechischen Originale auch bei Gellius erkennen, wenn dieser ausführlich die Komödie *Plocium* des Caecilius mit dem entsprechenden Stück Menanders vergleicht und dabei zu einem allgemeinen Urteil gelangt:

Comoedias lectitamus nostrorum poetarum sumptas ac versas de Graecis... Neque, cum legimus eas, nimium sane displicent, quin lepide quoque et venuste scriptae videantur, prorsus ut melius posse fieri nihil censeas. Sed enim si conferas et componas Graeca ipsa, unde illa venerunt, ac singula considerate atque apte iunctis et alternis lectionibus committas, oppido quam iacere atque sordere incipiunt, quae Latina sunt; ita Graecorum, quas aemulari nequiverunt, facetiis atque luminibus obsolescunt.

(Gell. 2,23,1-3)

Diese Einschätzung wird von Gellius an anderen Stellen auch für die lateinischen Tragödien in ähnlicher Weise, wenngleich nicht ebenso allgemein formuliert.³²⁵

Trotz der Beschränkungen die sich aus dem Mangel an eindeutigen Zeugnissen ergeben, ist doch zusammenfassend festzuhalten, dass sich die republikanischen Tragödiendichter vielfach auf Euripides als Vorlage bezogen haben. Diese Beziehung ist von den Rezipienten erkannt und als Prinzip positiv bewertet worden. Euripides war für die römischen Tragiker ebenso wie für die Rezipienten der Tragödien als anerkannter Bezugspunkt bei der konkreten Gestaltung und auch bei der Bewertung der römischen Bühnenerwerke stets im Bewusstsein. Die Tragödien des Euripides blieben ein hochgeschätztes Vorbild, das nur in seltenen Fällen, wie etwa von Varius mit seinem *Thyest*, erreicht werden konnte. Gerade für die ursprüngliche Rezeption der euripideischen Tragödien durch die römischen Dramatiker ist davon auszugehen, dass die einzelnen Werke einerseits vor allem zur Organisation des Stoffes einer Tragödie, dann auch zur konkreten Gestaltung einzelner Szenen oder etwa Reden herangezogen worden sind. Andererseits ist gerade anhand der recht genauen Kritik sogar einzelner Verse, wie sie etwa von Gellius vorgenommen wurde, deutlich zu erkennen, dass ein Vergleich zwischen Original und Bearbeitung wenigstens von einigen Rezipienten auch bis in sprachliche Details durchgeführt worden ist. Eine derart intensive Betrachtung zweier Dramen und deren kritische Bewertung konnte sicherlich kaum mehr im Rahmen eines Theaterbesuchs geleistet werden. Vielmehr ist ein solcher umfassender Ansatz die Aufgabe einer sehr intensiv betriebenen Literaturkritik. Einmal mehr zeigt sich somit auch an dieser Stelle, dass die Tragödien des Euripides in Rom vor allem als Literatur rezipiert und somit ein

³²⁵ So gelangt Gellius bei einer vergleichenden Interpretation einer kurzen Passage der Bearbeitung der euripideischen *Hecuba* durch Ennius durchaus zu einem positiven Urteil: *Hos versus Q. Ennius, cum eam tragoediam verteret, non sane incommode aemulatus est.* (Gell. 11,4,3) Gellius vergleicht dabei die Verse 293-295 aus dem Stück des Euripides (mit Abweichungen im Textbestand zu dem überlieferten Original) mit den entsprechenden Versen des Ennius. Trotzdem bleiben auch in diesem Fall gewisse Einschränkungen nicht aus, da Gellius einige der von Ennius verwendeten Begriffe längst nicht so treffend wie die entsprechenden griechischen Originale zu sein scheinen.

bedeutender Bestandteil eines umfassenden literarischen Diskurses geworden sind. Sie waren daher nicht nur für die frühen römischen Tragiker, sondern auch für alle übrigen Dichter Texte, deren hervorragende Gestaltung zu einer Auseinandersetzung Anlass geben konnte.

Außer bei Ennius, Pacuvius und Accius findet sich eine solche Auseinandersetzung mit den Werken des Euripides ebenso in der römischen Komödie und dann auch bei Lucilius.³²⁶ Die erste greifbare, ausführliche Nachahmung einer Passage des Euripides ist aufgrund der Überlieferungslage in dem Lehrgedicht *De rerum natura* des Lukrez zu lesen. Dort gibt der Autor im Rahmen seiner Kritik an Göttern und Religion einen Bericht über die Opferung der Iphigenie in Aulis und bezieht sich dabei ganz offensichtlich auf die gleichnamige Tragödie des Euripides.³²⁷ Auch für Catull und Tibull lassen sich an einzelnen Gedichten Imitationen nachweisen, die einen Bezug zu euripideischen Tragödien herstellen.³²⁸

Gleiches gilt für Horaz, der zudem nicht nur bei seinem im eigentlichen Sinn poetischen Schaffen an einzelnen Stellen auf Tragödien des Euripides Bezug genommen hat,³²⁹ sondern zugleich auch in seinen poetologischen Werken den griechischen Tragiker und seine Werke zum Gegenstand der Betrachtung werden ließ. Dabei dienten dem römischen Dichter an verschiedenen Stellen Charaktere, die auch in prominenten Tragödien des Euripides eine bedeutende Rolle spielen, exemplarisch zur Verdeutlichung der generellen Aussagen und als Anlass für konkretere Forderungen an die dichterische Produktion. So verwendet Horaz etwa im Zusammenhang seiner Ausführungen zu den Handlungstypen der Tragödie die Figur der Medea, um seine Forderung zu veranschaulichen, dass eine hinterszenische Darstellung insbesondere für grauenvolle oder allzu wunderbare Handlungen vorzuziehen sei:

*Ne pueros coram populo Medea trucidet,
aut humana palam coquat exta nefarius Atreus,
aut in avem Procne vertatur, Cadmus in anguem.* (Hor. ars 185-187)

Ganz offensichtlich benutzt Horaz den vor allem aus der *Medea* des Euripides bekannten Handlungsverlauf mit der Tötung der Kinder innerhalb des Hauses als positives Beispiel, um die hier indirekt zu erschließende grausame Darstellung des Mordes unmittelbar auf der

³²⁶ Vgl. etwa zum Amphitruo des Plautus Stewart, Z.: *The Amphitruo of Plautus and Euripides' Bacchae*: TAPA 89, 1958, 348-373 und auch Traenkle, H.: *Amphitruo und kein Ende*: MH 40, 1983, 217-238. Lucilius hat nach Gellius 6,3,28 z.B. an einer seiner Ansicht nach unlogischen Antwort in einem Stück des Euripides Anstoß genommen, was auf eine intensive Auseinandersetzung des lateinischen Dichters mit dem griechischen Tragiker schließen lässt.

³²⁷ Lukr. 1,84-101. Dazu etwa Venini S.369. Auch Kenney konstatiert S.5, dass seit Lukrez und Catull bei den Lesern eine Vertrautheit mit griechischer Poesie vorausgesetzt wird.

³²⁸ Zu Catull vgl. beispielhaft die Interpretation seiner Verwendung des Medea-Prologs in Kapitel B.I. Zu Catulls allgemeiner Rezeption griechischer Dichter ausführlich Braga (zu Euripides hier insb. S. 90-111). Vgl. auch Khan, H.A.: *On the art of Catullus Carm. 62.39-58, its relationship to 11.21-24, and the probability of a Sapphic model*: Athenaeum 45, 1967, 160-176. Zu Tibull: Alfonsi, L.: *Dal teatro greco alla poesia romana*: Dioniso 42, 1968, 5-15.

³²⁹ Vgl. etwa die Ergebnisse der Einzeluntersuchungen von Verdice, R.: *Horace, Épod. 2,21-22*: Latomus 31, 1972, 205 und Jacobson, H.: *Hor. Carm. 3,7: Mnemosyne* 48, 1995, 85.

Bühne, wie sie von späteren Nachahmern inszeniert worden sein mag, abzuwerten.³³⁰ Obwohl sich Horaz an dieser Stelle und auch in keinem anderen Fall explizit auf die Tragödien des Euripides bezieht, kann dennoch aufgrund der bisher bereits aufgezeigten Bedeutung dieses griechischen Tragikers und seiner Werke bei den verschiedenen in der *Ars* angeführten Beispiele mit großer Sicherheit vermutet werden, dass für den römischen Dichter und seine Leser tatsächlich die entsprechenden Dramen des Euripides den eigentliche Bezugspunkt des Vergleichs bildeten.³³¹

Auch wenn eine Beschreibung der dichtungstheoretischen Positionen zu Euripides und seinen Werken in der Zeit der ausgehenden Republik und des frühen Prinzipats aufgrund der Überlieferungslage der poetologischen Schriften nicht umfassend möglich ist,³³² so wird doch anhand des Beispiels aus der *Ars poetica* des Horaz deutlich, dass die Werke des Euripides in den entsprechenden Abhandlungen und damit auch in der theoretischen Diskussion über Literatur in augusteischer Zeit offenbar durchaus bedeutend gewesen sind.

³³⁰ Dazu Kiessling-Heinze ad. loc., die glauben, auch die übrigen *exempla* auf konkrete Vorlagen zurückführen zu können: Die Geschichte von Atreus, der den Sohn seines Bruders Thyest als Mahlzeit für diesen zubereitet, werde sowohl von Sophokles wie auch von Euripides behandelt. Die Verwandlung der Procne könnte in der Tragödie Tereus des Sophokles eine Rolle gespielt haben, die des Cadmos in dem gleichnamigen Stück des Euripides. Auch an anderer Stelle verdeutlicht Horaz in seiner *Ars poetica* seine Aussagen zur Dichtung anhand von Beispielen. So bezieht er sich im Zusammenhang mit seinen Ausführungen zum Wirklichkeitsbezug der Handlung und zur inneren Stimmigkeit und Konstanz der Charaktere auf Medea, Ino, Ixion, Io und Orest (Hor. ars 123f.). Dabei wird wohl auch bei diesem Verweis auf Medea das entsprechende Bühnenstück des Euripides Horaz vor Augen gestanden haben, ebenso bei Ino. Kiessling-Heinze ad loc. sind sich sicher, diese beiden Beispiele auf die entsprechenden Tragödien des Euripides beziehen zu können. Für Ixion und Io vermuten sie, dass Horaz wohl auf entsprechende Stücke des Aischylos anspiele. In ähnlicher Weise führt Horaz auch bei der Erörterung von Stilhöhe und Stil als Beispiele Peleus und Telephus an (Hor. ars 96f.). Auch diese beiden Beispiele könnten aus gleichnamigen Tragödien des Euripides stammen. Hier gehen Kiessling-Heinze ad loc. wenigstens für Telephus sicher von einer euripideischen Tragödie als Vorlage für das von Horaz gewählte Beispiel aus. Zur letztlich jedoch nicht gesicherten Zuweisung der Beispiele zu Euripides vgl. das Folgende.

³³¹ Horaz könnte sich schließlich auch auf die bekannten Dramen etwa des Ennius oder der anderen großen republikanischen Tragödiendichter beziehen. Dennoch scheinen hier in der Tat die klassischen griechischen Tragödien gemeint zu sein. Dies ist zu folgern aus der entsprechenden Verwendung mythologischer Beispiele in Ov. trist. 2,381-420. Auch Ovid listet dort eine Fülle von tragischen Stoffen auf, die vorrangig aus den Werken der griechischen Dichter bekannt sind. Ebenso wie Horaz benennt er dabei weder Titel, noch Autoren, so dass eine eindeutige Zuordnung nicht möglich scheint. Doch wendet sich Ovid erst in trist. 2,421f. explizit der lateinischen Literatur zu und bezeichnet die bisher angeführten *exempla* als *peregrina arma*. Hier wird deutlich, dass Ovid sich zuvor auf griechische Tragödien bezogen haben muss. Für seine Zeitgenossen war dieser Bezug offenbar unmittelbar eindeutig, so dass er auf entsprechende Hinweise auf Euripides oder andere Dichter ebenso wie Horaz verzichten konnte. Den Namen des Euripides nennt Horaz jedenfalls an keiner Stelle. Für die griechische Tragödie stehen bei ihm Sophokles, Aischylos und Thespis. Das Fehlen des Euripides in dieser Reihe kann wohl allein dadurch erklärt werden, dass sich sein Name nicht recht in den Hexameter einfügen lässt. Vielmehr ist zu vermuten, dass ganz einfach der persönliche Geschmack des Horaz hier die entsprechenden Schwerpunkte gestaltet hat. Vgl. Hor. epist. 2,1,163 und auch ars 275-280. Dennoch dürften sicher gerade auch die Tragödien des Euripides inbegriffen sein, wenn Horaz die römischen Dichter zur Vollendung ihres Könnens dazu auffordert, sich bei Tag und bei Nacht mit den griechischen Vorbildern zu beschäftigen. Vgl. die bereits zitierten Verse Hor. ars 268f.

³³² Zu dem weitgehenden Verlust dieser Schriften bereits Kapitel A.II.2. Auf die *Poetik* des Aristoteles, der sich ebenfalls an verschiedenen Stellen mit den Stücken des Euripides auseinandersetzt, ist hier nicht im Einzelnen einzugehen, da dieses Werk für eine Betrachtung der Theorie und Praxis der Rezeption speziell in augusteischer Zeit keine zusätzlichen Beiträge leisten kann.

Eine überaus genaue Kenntnis der Tragödien des Euripides und die Nutzung dieser Gedichte als Prätexte zur Gestaltung der eigenen Dichtung lassen sich vor Ovid vor allem bei Vergil nachweisen. Dieser lässt in seinen Gedichten, vor allem in der *Aeneis*, an verschiedenen Stellen den Einfluss des Euripides deutlich und bewusst erkennen.³³³ So folgt Vergil Euripides etwa in der Darstellung der Polymestor-Sage im dritten Buch der *Aeneis* und übernimmt die von dem Tragiker besonders als Frevel betonten Elemente, Bruch der Gastfreundschaft und die Goldgier des Polydorus, in die eigene Bearbeitung. Auch bei der Begegnung des Aeneas mit Andromache greift Vergil im Einzelnen auf euripideische Verse aus der *Hecuba* und den *Troerinnen* zurück. Beim Tod Didos scheint Vergil im vierten Buch zusätzlich zu dem Epos des Apollonios Rhodios auch die *Trachinierinnen* des Sophokles und die *Alkestis* des Euripides als Prätext heranzuziehen. Im zehnten Buch ist das Phantombild des Aeneas nicht nur nach der entsprechenden Parallele in der *Ilias* gestaltet, sondern bezieht sich in gewissen Teilen auch auf die *Helena* des Euripides. Ähnlich scheint es sich mit der Ausgestaltung der Nisus-Euryalus-Episode zu verhalten, die in einigen Elementen auf den *Rhesos* des Euripides zurückgeführt werden kann.³³⁴ Auch bei der Gestaltung der Götter in Vergils Epos ist der Einfluss des Euripides nachweisbar. So ist als euripideisches Element insbesondere zu begreifen, dass die Tragödie der Menschen in der *Aeneis* eng mit den Göttern und deren Eingreifen in die menschliche Handlungsebene verbunden ist. Dies lässt sich vor allem an der Dido-Episode aufzeigen, bei deren Gestaltung Vergil auf dieser Ebene auch Elemente aus den euripideischen Hippolytos-Dramen benutzt hat.³³⁵ Die euripideischen Elemente werden dabei zwar jeweils einem größeren, vergilischen Konzept untergeordnet, doch ist deutlich zu erkennen, dass Vergil die Tragödien des Euripides sehr genau rezipierte und einzelne Elemente dann bei der Gestaltung seiner eigenen Dichtung verwendete.³³⁶

³³³ Für Vergil lässt sich eine genaue Kenntnis und eine bewusste Auseinandersetzung mit den Werken des Euripides (und der übrigen griechischen Tragiker) unmittelbar aus den Kommentaren des Macrobius erschließen; vgl. hier etwa Macr. sat. 5,18,18-21 mit dem zusammenfassenden Urteil: *est enim ingens ei (sc. Vergilio) cum Graecarum tragoediarum scribtoribus familiaritas*. Von den lateinischen Schriftsteller ist bislang allein Vergils Euripidesrezeption von der Forschung in einem umfassenderen Ansatz, d.h. nicht lediglich beschränkt auf die Feststellung einzelner Parallelen in kürzeren Passagen, untersucht und gewürdigt worden von Fenik. Daneben wurden weitere Untersuchungen von Einzelaspekten vorgelegt z.B. von Jacobson (1987). Vgl. allgemein zu Vergil und Euripides auch Funke S.245f.

³³⁴ Zu Polydorus Fenik S.19. Zu Andromache Fenik S.20-31: Die Gesamtdarstellung dieser Episode könnte der Andromache-Tragödie des Ennius folgen, der offenbar bereits selbst, soweit dies aus den Fragmenten zu ersehen ist, auf die *Hecuba* und die *Troerinnen* des Euripides zurückgegriffen hat. Zu Dido Fenik S.32-44: Der Zusammenhang mit der euripideischen Tragödie wird bereits von Servius ad Aen. 4,64 und von Macrob. Sat. 5,19,4 hergestellt. Zum Phantombild des Aeneas Fenik S.44-54. Zu Nisus und Euryalus Fenik S.54-97, dabei spielt nach Fenik die Frage der Echtheit des euripideischen Stückes keine relevante Rolle, da in vergilischer Zeit sicher ein Rhesus zu dem Corpus der euripideischen Schriften gehört hat.

³³⁵ Zu den Göttern allgemein Fenik S.97-150, der im Einzelnen einen Nachweis seiner These vor allem für die untergeordneten Götter wie Juno oder Venus anhand eines Vergleichs mit dem euripideischen *Hippolytos* führt. Zu Dido Fenik S.151-177. Auch bei der Gestaltung des *furor* konnte Vergil auf Euripides zurückgreifen. Dazu Fenik S. 177-198. Die Laocoon-Episode und das darin vorgestellte Götterbild beziehen sich nach Fenik 198-215 gleichfalls auf ein euripideisches Vorbild: das Götterverständnis in den *Troerinnen*.

³³⁶ Vgl. abschließend Fenik S.230-243. Dass sich die Benutzung des Euripides nicht auf die *Aeneis* beschränkt zeigt etwa Huyck, J.: Vergil's Phaethontias: HSPH 91, 1987, 217-228, der für ecl. 6,62 eine Imitation von Eur. Hipp. 732-51 nachweist.

Der kurze Überblick zur Euripidesrezeption vor Ovid zeigt, dass in Rom zu allen Zeiten und auf allen Ebenen des literarischen Produktions- und Kommunikationsprozesses eine sehr intensive Auseinandersetzung mit den Tragödien des Euripides stattgefunden hat.³³⁷ Aufgrund der bei verschiedenen Dichtern aller literarischen Gattungen nachgewiesenen Reminiszenzen darf gefolgert werden, dass sowohl Produzenten wie auch Rezipienten dieser Werke dazu in der Lage waren, entsprechende Übernahmen zu erkennen und zu würdigen. Es ist nun im Folgenden zu zeigen, dass dies auch und gerade für einen Dichter wie Ovid und seine zeitgenössischen Leser gegolten hat.

5. Ovid, seine zeitgenössische Rezipienten und Euripides

Ovid lebte und wirkte als Dichter in einer Zeit des Umbruchs, in der sich die Menschen sowohl politisch wie auch literarisch neu orientieren mussten. Denn mit der Umgestaltung der Republik in den Prinzipat sowie der damit verbundenen Einschränkungen für die Mitglieder der römischen Oberschicht, in den Gerichten, auf dem Forum oder in der Kurie eine eigenständige politische Rolle wahrzunehmen, wandelte sich auch das Selbstverständnis dieser sozialen Gruppe. In einer Zeit, in der ein selbstbestimmtes *negotium* nur noch eingeschränkt verfolgt werden konnte, wuchs dem *otium* eine größere Bedeutung zu. Nicht zuletzt aus diesem Grund war die Zeit des frühen Prinzipats gerade auch eine Phase kultureller und vor allem literarischer Blüte. Und so schufen in diesen Jahren die römischen Dichter Vergil, Horaz und Properz Werke, die nach dem Urteil der Zeitgenossen endlich mit den anerkannten großen Vorbildern der griechischen Literatur auf Augenhöhe zu konkurrieren vermochten. In diesen Jahren entstanden Texte der lateinischen Literatur, die für sich selbst einen erstklassigen Rang einfordern konnten. Daher waren es fortan nicht mehr nur griechische Werke, die Maßstäbe für die Bewertung neuer Literatur setzten, sondern ein größeres Spektrum griechischer und lateinischer Autoren bildete fortan den Rahmen, in dem neue Literatur entstand, bewertet wurde und ihren Erfolg bei den Rezipienten erlangen musste. In dieser Zeit und mit diesen neuen Herausforderungen politischer und literarischer Art begann Ovid seine Karriere als Dichter.

Dabei bekundete Ovid schon in der *Ars amatoria* seine prinzipielle Zufriedenheit, gerade in dieser Zeit zu leben:

*prisca iuvent aliis, ego me nunc denique natum
gratulor: haec aetas moribus apta meis.* (Ov. ars 3,121f.)

³³⁷ An dieser Stelle sei abschließend noch auf Manilius hingewiesen. Dieser hat fast zeitgleich zu Ovid in seinem astronomischen Werk ebenfalls auf Euripides zurückgegriffen. Dazu Müller, E.: Die Andromeda des Euripides: Philologus 66, 1907, 48-66, hier S.64-66.

In der Tat darf diesem Selbstzeugnis wohl Glauben geschenkt werden.³³⁸ Ovid war ganz und gar ein Kind seiner Zeit. Er nahm das von Augustus für ihn und die anderen römischen Adligen politisch erzwungene *otium* an und sah gerade darin die wahre Berufung für sich und seine Dichtkunst. Mit Selbstironie, aber zugleich auch mit Selbstbewusstsein beschrieb er später in der bekannten Passage seines autobiographischen Gedichtes in den *Tristien*, wie er schon als junger Mann eben nicht für das *negotium*, sondern für das *otium*, d.h. in seinem Fall für die Dichtung geschaffen zu sein schien, denn

sponte sua carmen numeros veniebat ad aptos

et quod temptabam dicere, versus erat. (Ov. trist. 4,10,25f.)

Ovid verzichtete in den Folgejahren dann auch auf die bereits begonnene Karriere im Dienste des Staates, die ihm als Angehörigem des Ritterstandes offengestanden hätte, und widmete sich stattdessen ausschließlich seiner eigentlichen Berufung, der Dichtung.³³⁹

Zuvor hatte Ovid aber durchaus eine intensive, allgemein bildende, d.h. also vor allem rhetorische Ausbildung einschließlich der entsprechenden Studienaufenthalte in Athen und anderen griechischen Städten genossen.³⁴⁰ Es darf sicher vermutet werden, dass Ovid ein wahrscheinlich überdurchschnittlich großes Interesse für Literatur besaß und dass er sich wohl schon in der Zeit seiner schulischen und rhetorischen Ausbildung überaus intensiv mit den einschlägigen und im Rahmen der Ausbildung geforderten literarischen Werken

³³⁸ Da Zeugnisse über Ovids Leben und Denken fast ausschließlich aus den eigenen Werken des Dichters gewonnen werden können, müssen diese Aussagen stets als subjektiv angesehen werden. Sie stehen zudem jeweils in dem Kontext eines konkreten Gedichtes, das seinerseits bestimmten Gattungskonventionen unterliegt und in dem der Dichter zusätzlich ganz bestimmte Absichten verfolgt. Dies gilt etwa auch für das autobiographische Gedicht trist. 4,10 als der zentralen Quelle für Ovids Leben und Denken als Dichter. Dabei dürfen die Grundaussagen, die Ovid den Lesern in diesen Passagen seiner Werke mitteilt, aber durchaus ernst genommen werden. Dazu auch Holzberg (1997) S.31-37.

³³⁹ Zum Lebenslauf Ovids finden sich in allen neueren Gesamtdarstellungen zu Ovid entsprechende Zusammenfassungen, etwa White, P.: Ovid and the Augustan Milieu, in: Boyd, Barbara Weiden: Brill's Companion to Ovid, Leiden u.a. 2002, S.1-25. Unentbehrliche Grundlage bleibt dabei stets der RE-Artikel von Kraus. Vgl. weiter die alte Darstellung von Wheeler, A.L.: Topics from the life of Ovid: AJPh 46, 1925, 1-28, dann auch die entsprechenden Kapitel in den jüngeren Gesamtdarstellungen von Schmitzer (2001), v.Albrecht (2003), Holzberg (1997) und auch noch Giebel, Marion: Ovid, Reinbek 2003. Zu Holzberg (1997) S.48-52 sei angemerkt, dass dieser entgegen der hier prinzipiell angenommenen Zufriedenheit Ovids mit den Vorteilen der neuen Zeit und seiner Akzeptanz der entsprechenden Nachteile bei dem jungen Dichter durchaus auch Ansätze zum Protest gegen die Entwicklung zur Alleinherrschaft und zwar insb. gegen die Einschränkung der jungen Adligen in ihren Entfaltungsmöglichkeiten auf dem Forum sieht.

³⁴⁰ Vgl. im Einzelnen zur Biographie die Ausführungen in den genannten Gesamtdarstellungen zu Ovid und insb. auch Auhagen, Ulrike: Rhetoric and Ovid, in: Dominik, W. / Hall, J. (Hrsg.): A companion to Roman Rhetoric, Oxford 2007, S.413-424, hier insb. S.414. Es ist im Rahmen dieser Arbeit nicht weiter auf die bei dem älteren Seneca überlieferten Berichte zu Ovids Übungen von *declamationes* einzugehen, die den Dichter als Schüler zeigen und die mindestens in Ansätzen schon den rhetorisch versierten und ebenso den erotischen Dichter gleichsam in statu nascendi erkennen lassen. Dazu etwa Wheeler (1925) S.8f. Es ist daher auch nicht zu diskutieren, ob Seneca nicht allzu sehr spätere Entwicklungen auf frühere Ereignisse projiziert. Entscheidend ist vielmehr die ganz offensichtlich nicht zu bestreitende prinzipielle Wahrnehmung von Ovid als rhetorischem Talent und Dichter, die bei Seneca zu finden ist und die in vergleichbarer Form sicher auch für andere unmittelbare Zeitgenossen Ovids vermutet werden darf.

auseinandergesetzt hat.³⁴¹ Darüber hinaus ist sicher auch davon auszugehen, dass Ovid an jenen zeitgenössischen, kulturellen Entwicklungen Anteil genommen hat, die gerade mit Beginn der augusteischen Zeit eine im eigentlichen Sinn griechisch-römische Kultur zu entfalten begannen. Auch wenn in diesem Zusammenhang nicht nachgewiesen werden kann, dass Ovid jemals in unmittelbarem Kontakt mit den zeitgenössischen Vertretern einer theoretischen Fundierung der rhetorischen und literarischen Mimesis wie etwa Dionys von Halikarnass gekommen ist,³⁴² so wird dem römischen Dichter doch schöpferische Konkurrenz mit früheren Autoren als Grundprinzip der Literatur und der Rhetorik seiner Zeit bestens vertraut gewesen sein. Schon der junge Ovid wird daher aufgrund seiner zu vermutenden eigenen literarischen Bildung die Werke der klassischen griechischen Autoren und der hellenistischen *poetae docti* mit der gleichen Aufmerksamkeit rezipiert haben wie die alten römischen Dramen, die neuen Gedichte der römischen Neoteriker und Elegiker oder aber auch die Adaptionen homerischer und nicht zuletzt auch euripideischer Elemente etwa in den Werken Vergils. Auf diese Weise war Ovid mit den Prinzipien der literarischen Mimesis in Theorie und Praxis bestens vertraut, als er am Beginn seiner Karriere als Dichter seinen eigenen Weg finden musste.

Dabei stand Ovid von Beginn an eben nicht mehr nur in Konkurrenz zu den Texten der klassischen griechischen und hellenistischen Literatur, sondern auch und gerade in Konkurrenz zu seinen unmittelbaren römischen Vorgängern. Somit war es für Ovid vor allem nötig, sich mit den verschiedenen allgemein literarischen Traditionen seiner Zeit und mit den jeweils konkreten, gattungsspezifischen Anforderungen an seine Werke auseinander zu setzen.

Die bedeutete zum einen sprachlich formal eine Ausrichtung der eigenen Dichtung an den in Rom übernommenen Stilidealen der hellenistischen, im engeren Sinn alexandrinisch-kallimacheischen Tradition. Zum anderen war in der Zeit des Hellenismus auch eine Systematisierung der Literatur und damit eine Entwicklung der literarischen Gattungen betrieben worden, die fortan spezifische Konventionen für einzelne Gattungen vorgab und zugleich die Möglichkeit eröffnet, eben diese Grenzen wieder zu überschreiten, die gattungsspezifischen Elemente in andere Gattungen zu übertragen und sich durch eine solche Kreuzung von literarischen Gattungen neue Dimensionen in literarischen Texten zu erschließen.³⁴³ Ovid konnte sich auf diesem Weg in eine lange, mit Kallimachos beginnende

³⁴¹ Diese Folgerungen ergeben sich zwingend aus den allgemeinen Grundlagen des kulturellen Lebens dieser Zeit, wie sie vor allem in Kapitel A.II.2 beschrieben worden sind, auch wenn sie für Ovid nicht in allen Einzelheiten durch historische Quellen unmittelbar nachgewiesen werden können.

³⁴² Dies könnte vielleicht anhand von persönlichen Beziehungen gefolgert werden, doch ist dieser Ansatz hier nicht weiter zu verfolgen.

³⁴³ Zu Ovid in der Nachfolge des hellenistischen Dichtens vgl. Lightfoot, Jane: Ovid and Hellenistic Poetry, in: Knox, P.E. (Hg.): A Companion to Ovid, Oxford 2009, S.219-235 und allgemein zu Kallimachos in Rom auch Hunter, R.: The shadows of Callimachus. Studies in the reception of Hellenistic poetry at Rome, Cambridge 2006, hier insb. S.1-6.

Tradition intertextueller Dichtung stellen, die in Rom durch die Neoteriker, Catull, dann aber auch durch die augusteischen Dichter Horaz, Vergil und Propertius fest etabliert war.³⁴⁴ Dabei stand Ovid als nachfolgender Dichter in der Auseinandersetzung mit den anerkannten Vorbildern, denen er durch *imitatio* und *aemulatio* als Leitprinzipien des Dichtens nacheiferte, um gerade durch ein solches, im modernen Sinn intertextuelles Verfahren neue Texte zu schaffen und seine eigene Dichtung den Werken der Vorläufer mindestens ebenbürtig zu machen.³⁴⁵

Von Beginn seiner dichterischen Karriere an suchte Ovid nach Wegen, sich mit seinen berühmten römischen Vorgängern und Zeitgenossen zu messen und sich zugleich auch von diesen abzusetzen. Schon in seinem ersten Werk, den *Amores*, zeigt sich im Vergleich zu Propertius als dem unmittelbaren Vorgänger in der Gattung Elegie, dass Ovid dieses Ziel erfolgreich gerade auch dadurch verfolgt hat, vergleichbare Situationen erneut zu gestalten und ähnliche Geschichten neu zu erzählen, wobei er durch kleinere oder größere Veränderungen dem jeweiligen Gedicht dann eine neue und überraschende Wendung gab.³⁴⁶ Gerade dieses *idem aliter referre* machte und macht den Reiz der ovidischen Dichtung aus und gerade darin darf wohl vor allem ein großer Teil der Faszination der Werke Ovids bis heute erblickt werden.³⁴⁷ Damit ein solches Spiel mit der literarischen Tradition funktionieren konnte, war es eine unabdingbare Voraussetzung, dass dem Rezipienten der ovidischen Gedichte auch die entsprechenden Werke, auf die sich der römische Dichter bezog, bekannt waren. Zwar mag sich Ovid im Einzelfall als *poeta doctus* auch um entlegene Bezüge bemüht haben, um auf diese Weise den Schwierigkeitsgrad seines literarischen Rätsels und damit den intellektuellen Anspruch seines Werkes zu steigern, doch blieb das vorrangige Ziel des Dichters sicherlich, seinen Lesern eine Identifizierung prinzipiell zu ermöglichen und sie auf diese Weise in den vollen Genuss der vorgenommenen Veränderungen oder pointierten Zuspitzungen kommen zu lassen.³⁴⁸ Indem Ovid in dieser Weise und ganz bewusst immer

³⁴⁴ Zu Ovid und Kallimachos Acosta-Hughes, B.: Ovid and Callimachus: Rewriting the Master, in: Knox, P.E. (Hg.): A Companion to Ovid, Oxford 2009, S.235-244, hier insb. S.236f. Vgl. auch Tarrant, R.: Ovid and ancient literary history, in: Hardie, P. (Hg.): The Cambridge Companion to Ovid, Cambridge 2002, S.13-33, der betont dass Ovid wie Kallimachos über vergleichbare "erudite allusiveness, fondness for oblique and ironic statement, innovative treatment of myth, stylistic versatility, accurate sensitivity to his status of poet" verfügt habe und damit im eigentlichen Sinn als Romanus Callimachus bezeichnet werden könne (S.21).

³⁴⁵ Von Ovid ist diese spezielle Situation der Nachfolge sicher so empfunden worden, wobei gerade der junge Dichter auch voll Stolz eben diese Möglichkeit nutzt, sich in eine entsprechende Tradition der Dichtung einzufügen. Vgl. etwa. trist. 2,467 *his (sc. Gallo, Tibullo, Propertio) ego successi*.

³⁴⁶ Zu Ovid und Propertius vgl. Morgan (1977). Entsprechendes lässt sich auch für Ovids Bezüge zu anderen Dichtern nachweisen, dazu das Folgende.

³⁴⁷ Das in allen neueren Darstellungen zu Ovid immer wieder bemühte *idem aliter referre* als Zitat frei nach ars 2,128, dort auf Odysseus bezogen. Reiff bemerkt in diesem Zusammenhang S.93f.: Ovids Ehrgeiz sei gerichtet auf die treffendere Formulierung, nicht mehr auf stoffliche Selbstständigkeit. Diese Einschätzung wird Ovid aber wohl kaum gerecht. Dagegen bemerkt Zintzen S.27 zu Recht, dass Ovid das beste Beispiel sei für das Streben nach Eigenständigkeit. Dabei werde das Vorbild zwar deutlich, dann werde es aber auch deutlich abgewandelt.

³⁴⁸ Holzberg (1997) S.74f. betont hingegen bei seiner Betrachtung der Intertextualität in den *Amores*, dass das polyphone Spiel in alexandrinischer Tradition wohl nur literarisch hochgebildete Leser würdigen konnten. Dies gelte vor allem für die Betrachtung der teilweise bis in Details gehenden Parodien der Werke des Propertius. Es ist

wieder Beziehungen zwischen Texten konstruierte, erweist er sich als ein, um den modernen literaturtheoretischen Begriff bewusst zu gebrauchen, intertextueller Dichter. Dabei war Parodie für Ovid kein Selbstzweck. Das Ziel des Dichters war es vielmehr, neue literarische Formen aus den Vorgaben der großen und anerkannten Dichter zu entwickeln und eben auf diese Weise Neues zu schaffen.³⁴⁹ Die Metamorphose als Grundprinzip einer Welt im Wandel, die Ovid gerade in seiner Gegenwart selbst sehr unmittelbar erlebte, war in diesem Sinn offenbar nicht nur Inspiration für Ovids episches Hauptwerk, sondern bildet gleichsam eine strukturelle Grundlage für Ovids Dichtung insgesamt. Ovids Werk ist nicht nur, aber eben doch immer wieder und vor allem auch eine Metamorphose von Literatur.

Dies zeigt sich nicht nur in den *Amores*. Vielmehr führte Ovid dieses Spiel mit der literarischen Tradition auch in seinen folgenden Werken fort und erweiterte dabei konsequent den Kreis der verwendeten Textvorlagen, als er den eigentlichen Rahmen der Liebeselegie verließ.³⁵⁰ So ist dann vor allem anhand der *Heroides* zu erkennen, wie Ovid die Gattung der Elegie gerade durch das Aufgreifen und Integrieren ganz verschiedener literarischer Traditionen, insbesondere aber der Tragödie bereichert und auf diese Weise durch das hellenistische Verfahren der Gattungskreuzung erweitert hat. Indem der römische Dichter in seinen fiktiven Briefen bewusst die Gattungsgrenzen überschritten hat, eröffnete er sich ein großes und nahezu unerschöpfliches Reservoir für seinen Umgang mit den literarischen Konventionen, für die von ihm betriebene Metamorphose literarischer Texte. So finden sich in den *Heroides* und dann natürlich auch in den *Metamorphosen* Bezüge auf die Texte von Homer, Catull, Vergil, auf die römischen Dramen und auf viele andere griechische und lateinische Werke.³⁵¹

jedoch durchaus zu prüfen, ob und gegebenenfalls wie Ovid Leser mit unterschiedlicher Rezeptionskompetenz in seinen Werken zugleich anzusprechen beabsichtigte.

³⁴⁹ Dies bezeichnet Holzberg (1997) S.74f. als „Gattungsmetamorphose“, d.h. „die Entwicklung neuer literarischer Formen aus dem, was die Vorgänger bereits erreicht hatten, im Sinne einer „literarischen“ Innovation.“ Vgl. dazu auch schon Holzberg (1997) S.29f.

³⁵⁰ Die folgenden Überlegungen verstehen sich nicht als chronologische Abhandlung zu den Werken Ovids, da eben diese Chronologie vor allem für die Abfolge der frühen elegischen Gedichte letztlich nicht absolut zu sichern ist.

³⁵¹ Vgl. zu dieser Frage bereits die allgemeinen Hinweise im Überblick zur Forschungsliteratur (in Teil 3 der Einleitung). An dieser Stelle mögen einige beispielhafte Erwähnungen zur Erläuterung genügen. Zu Ovid und Homer: Vgl. z.B. zu her. 1 Holzberg (1997) S.81-84; ähnlich etwa auch Ovids Darstellung des Nestor in met. 8,366-368 im Vergleich mit Hom. Il. 11,670; dazu Holzberg (1997) S.13f. Zu Ovid und Catull: Catull war für Ovid vor allem in den *Amores* von Bedeutung bzgl. der Gestaltung des Themas Liebe, dann als Exponent der neoterischen Kleinkunst aber auch in den *Metamorphosen* und *Fasten*, in denen sich auch Ovid als *poeta doctus* erweisen will. Es konnte gezeigt werden, dass Ovid die epigrammatischen Gedichte Catulls kannte, wengleich diese Gedicht ohne sichtbare Einflüsse auf Ovids Werke geblieben sind. Von größerer Bedeutung waren die größeren Gedichte, vor allem carmen 64 z.B. für her. 10; dazu etwa Ferguson (1960) S.345-347. Zu Ovid und den römischen Bühnendichtern: Vgl. Currie S.2704-2729, der eine große Vertrautheit Ovids mit den Werken der römischen Tragiker aufzeigt. Bezüge Ovids können auch zu Plautus und zu Terenz nachgewiesen werden; dazu Currie S.2729-2742. Zu Ovid und Vergil: Bezüge zu den Werken Vergils lassen sich vor allem in den *Metamorphosen* beschreiben; vgl. Hill, D.E., From Orpheus to Ass' Ears. Ovid, *Metamorphoses* 10.1-11.103, in: Woodman, T. / Powell, J. (Hg.): *Author and audience in Latin Literature*, Cambridge 1992, S.124-137 und 245-247 ausführlich zur Darstellung des Orpheus in met. 10 und Verg. georg. 4., zu Ovids „Aeneis“ Dippel. Allgemein zu griechischem Einfluss auf Ovid vgl. Wilkinson (1956) und zu Bezügen auf Texte der griechischen Literatur in den *Metamorphosen* vor allem Lafaye.

Schon anhand eines solchen kurzen Überblicks wird deutlich, dass Ovid in allen Perioden seines Schaffens dem eingangs beschriebenen Prinzip des *idem aliter referre* immer wieder gefolgt ist. So haben wohl auch die zeitgenössischen Rezipienten Ovid vor allem als intertextuellen Dichter kennen und schätzen gelernt. Ovids Ziele im Umgang mit den Texten und Versen der großen Vorgänger, mit denen er in seinen Werken in Konkurrenz zu treten gedachte, lassen sich exemplarisch anhand der Bemerkung erkennen, die der ältere Seneca zu Ovids Übernahme eines vergilischen Verses gemacht hat:

Itaque fecisse illum, quod in multis aliis versibus Vergilii fecerat, non subripiendi causa, sed palam mutuandi, hoc animo ut vellet agnosceret. (Sen. suas. 3,7)³⁵²

Senecas kurze, aber durchaus recht präzise Beschreibung des intertextuellen Arbeitens Ovids und des damit vom Dichter verfolgten Zieles vermag zu zeigen, dass diese Form des Dichtens auch von den Zeitgenossen offenbar als typisch für Ovid angesehen worden ist. Mit der Art seiner Gedichte hat Ovid jedenfalls den Geist seiner Zeit getroffen. Ovids Dichten und sein Spiel mit der literarischen Tradition entsprachen ganz offensichtlich den Bedürfnissen und der Erfahrungswelt eines zeitgenössischen Publikums, das sich in einer neuen Welt imperialer Herrschaftsstrukturen zu arrangieren begann und das mit dem dadurch intensivierten Interesse für alle Bereiche der Kultur, vor allem auch der Literatur, das Entstehen einer fortan im eigentlichen Sinn griechisch-römischen Kultur forderte und förderte.³⁵³ Ovid folgte mit seiner Form des Dichtens somit einerseits dem Trend der Zeit und gestaltete andererseits mit seinen Werken diese Entwicklung an entscheidender Stelle mit. Ovid erweist sich als ein intertextueller Dichter *par excellence*, der überaus intensiv die ihm und seinen Zeitgenossen zu Verfügung stehende Literatur rezipiert hat, um auf der Grundlage dieser Texte dann in einem schöpferischen Prozess der dichterischen Produktion ein neues Werk, sein Werk zu gestalten.

Das Prinzip des *idem aliter referre* hat Ovid dabei nicht nur auf der Grundlage der Texte der bisher genannten Autoren verfolgt, sondern auch und sogar besonders intensiv anhand der Tragödien des Euripides. Für Ovid darf ebenso wie für seine Rezipienten vermutet werden, dass er schon in der Phase seiner schulischen Ausbildung und dann vor allem in der Zeit

³⁵² In diesem Zusammenhang sei noch einmal betont, dass schon in der Antike eine kenntlich gemachte Übernahme kein Plagiat darstellte, sondern gerade dem beschriebenen Dichten in alexandrinischer Tradition entsprach. Vgl. dazu Russell S.12.

³⁵³ Holzberg (1997) fasst S.48-52 zusammen: Ovids Dichtung sei „abgestimmt auf die Lesebedürfnisse adliger Privatleute, die sich einerseits mit dem neuen Staat arrangiert hatten, andererseits bei der Lektüre von Poesie“ weder auf Missstände noch auf Leistungen des Augustus ständig hingewiesen werden wollten. Dabei geht Holzberg an anderer Stelle (S.16f.) aber durchaus davon aus, dass römische Leser wohl auch mit aktuellen Bezügen in Ovids Dichtung gerechnet haben. Eine Beachtung möglicher zeitgenössischer und dabei vor allem gegenüber Augustus kritischer Bezüge in den Texten Ovids sowie die damit letztlich stets verbundene Frage nach Ovids Exil und den Gründen für die Verbannung werden im Rahmen der Fragestellung dieser Arbeit freilich unberücksichtigt bleiben müssen. Von den möglichen Konflikte mit der Moralgesetzgebung und den daraus folgenden Spekulationen zu den Ursachen von Ovids Exil bleiben die hier dargelegten prinzipiellen Überlegungen zu den Texten Ovids ohnehin unberührt.

seines Studiums der Rhetorik allgemeine Kenntnisse zu Euripides und seinen Werken in der zu seiner Zeit üblichen Breite und Tiefe erworben hat.³⁵⁴ Eine über diese literarische Allgemeinbildung hinausgehende und vertiefende Aneignung der euripideischen Dramen ist dann spätestens bei der Aufnahme der Tätigkeit als Dichter zu erwarten.³⁵⁵ Ovids Dichtung und das von ihm in der Auseinandersetzung mit seinen literarischen Vorgängern stets verfolgte Prinzip des *idem aliter referre* verlangte in gleicher Weise vom Dichter wie auch von den Rezipienten die Bereitschaft und die Fähigkeit zu einer intensiven Auseinandersetzung mit der gegenwärtigen und älteren Dichtung. Denn für die von Ovid gewählte, intertextuelle Form des Dichtens in alexandrinischer Tradition war der römische Autor auf Texte und Erzählungen, auf einzelne Episoden und Szenen, auf Mythen und Figuren aus der lateinischen, aber auch der griechischen Literatur angewiesen, die seinen zeitgenössischen Lesern weitgehend bekannt waren, da gerade dies es ihm erlaubte, eine spezielle Situation oder auch einen Mythos neu zu erzählen und dabei jeweils die ihm eigenen, eben ovidischen Akzente in einer bekannten Geschichte zu setzen. Für diesen Zweck konnte Ovid gerade auf die allgemein bekannten Tragödien des Euripides zurückgreifen, um in allgemein bekannten Mythen noch verborgene narrative Möglichkeiten zu entdecken, bislang Unentdecktes oder Nachrangiges auszugestalten und auf diese Weise einmal mehr denselben Mythos in ganz anderer Weise neu zu erzählen. Ohne Zweifel konnten oder vielmehr mussten daher die durch Euripides in seinen Tragödien gestalteten Mythen und tragischen Figuren für Ovid von großer Bedeutung und inspirativer Kraft sein.

Auch wenn Ovid Euripides an keiner Stelle namentlich erwähnt und ihm auch in dem in den *Amores* überlieferten Dichterkatalog keinen Platz einräumt,³⁵⁶ zeigt doch die vielfältige

³⁵⁴ Dies konnte allgemein in den Kapiteln A.II.3 und 4 für die Angehörigen der römischen Bildungsoberklasse beschrieben werden und wird auch für Ovid gelten. So kennt Ovid etwa sicher noch aus seiner Schulzeit die Geschichte vom angeblich grausamen Tod des Euripides durch die Hunde des Archelaos, die er in seiner Liste der Verwünschungen im *Ibis* verwendet: *utque coturnatum vatem, tutela Dianae, / dilaniet vigilum te quoque turba canum.* (Ov. Ib. 593f.) Ovid konnte dabei auf eine deutlichere Nennung des Euripides ganz offensichtlich verzichten, da er davon ausgehen durfte, dass auch seine Rezipienten mit der entsprechenden Anekdote aus ihrer eigenen Schulzeit vertraut waren. Für die Schüler der Rhetorik war es zu jener Zeit üblich, als Übungsreden *Suasoriae* und *Controversiae* auf der Grundlage historischer oder mythischer Fälle zu entwickeln. Im Rahmen dieses Rhetorikbetriebs ist Ovid daher sicherlich auch mit entsprechenden „euripideischen“ Fällen konfrontiert worden. Darüber hinaus wird auch Ovid im Rahmen seiner Bildungsreisen Werke des Euripides unmittelbar in den Theatern Griechenlands, Kleinasiens oder Süditaliens gesehen haben. Die Auflistung der griechischen Stoffe in Ov. trist. 2,381-408 sieht Lafaye S.141 in diesem Kontext dann jedenfalls explizit als Resümee früherer Lektüre, als „souvenirs d'ecolier“.

³⁵⁵ Sicher hatte Ovid als zweifelsohne literarisch interessierter junger Mann schon in der Zeit seiner Ausbildung Kenntnisse im Bereich der Literatur erworben, die über jene allgemeine Bildung, die für seine Zeitgenossen in diesem Bereich vermutet werden darf, hinausging. Lafaye (S.142) betont in diesem Zusammenhang, dass die Tragödie das Beschreiben von Leiden insb. in pathetischen Monologen (in den *Heroides* und ebenso in den *Metamorphosen*) gelehrt habe. Vor dem Hintergrund des allgemein beschriebenen Potentials der euripideischen Tragödien im Rahmen der rhetorischen Ausbildung (dazu Kapitel A.II.3) ist in der Tat zu vermuten, dass Ovid die Tragödien des Euripides intensiv rezipiert haben dürfte.

³⁵⁶ Vgl. den Dichterkatalogen Ov. am. 1,15, in dem von den drei großen griechischen Tragikern nur Sophokles (am. 1,15,15) genannt wird. Die einzige explizite Erwähnung des Euripides findet sich in der bereits zitierten Passage aus Ovids *Ibis*. Von den in trist. 2,381-408 aufgelisteten Sagenstoffen lassen sich verschiedene Geschichten zwar auf Euripides zurückführen, doch bleiben solche Zusammenhänge unsicher und zeugen

Nutzung von Mythen und Figuren, die vor allem auch durch Euripides bekannt geworden und geprägt worden sind, die besondere Bedeutung des griechischen Tragikers für Ovid in allen seinen Werken. So begegnen dem Leser schon in den *Amores* und dann auch in der *Ars* bekannte Personen aus den euripideischen Dramen in mythologischen Beispielen. Nicht wenige Briefe der *Heroides* sind von Frauen verfasst, die der Rezipient vor allem aus den Werken des griechischen Tragikers kennt, und auch in den *Metamorphosen* trifft der Leser auf viele Figuren und Mythen, die vor Ovid vor allem durch Euripides nachhaltig gestaltet worden sind.³⁵⁷ Schließlich finden sich selbst in den Gedichten aus dem Exil noch Verweise und Anspielungen auf die Werke des griechischen Tragikers.³⁵⁸

Zunächst verfolgte der römische Dichter in seinen frühen Werken noch vorrangig andere Anliegen und verwendete Mythen bzw. Figuren des Mythos vor allem als Beispiele und in Katalogen, um der jeweiligen Argumentation in den *Amores*, der *Ars* oder auch den *Remedia* entsprechendes zusätzliches Gewicht zu verleihen. Doch wohl spätestens mit den Arbeiten an seiner Tragödie *Medea* hat Ovid dann eine qualitativ andere Stufe in der Auseinandersetzung mit den Werken des Euripides erreicht.³⁵⁹ In diesem einen Fall hat Ovid es wahrscheinlich unternommen, den Vergleich mit Euripides direkt, d.h. innerhalb der Gattung Tragödie, zu suchen und auf diese Weise *imitatio* und *aemulatio* im eigentlichen Sinn zu wagen. Dabei war ein direkter oder wenigstens indirekter Vergleich mit der *Medea* des Euripides als der sicherlich bekanntesten tragischen Gestaltung des Mythos für den Autor selbst und ebenso für die Rezipienten der ovidischen Tragödie unausweichlich, auch wenn der römische Dichter in seiner Tragödie nicht die Ereignisse in Korinth als Gegenstand gewählt haben sollte.³⁶⁰ In welcher Weise Ovid die Auseinandersetzung mit Euripides auf dessen eigenem Terrain gesucht hat, ist aufgrund der Überlieferung nicht zu beschreiben. Ovids weitere Auseinandersetzung mit den tragischen Stoffen des Euripides fand dann aber ohnehin in anderer Weise statt, da der römische Dichter seine Experimente in der Gattung der Tragödie nach der *Medea* nicht fortgesetzt hat. Ovid erzählte die tragischen Stoffe in seinen Werken eben nicht nur auf andere Weise neu, sondern er hat die entsprechenden Geschichten, Szenen und Elemente zudem in andere Gattungen transponiert. Die Neugestaltung der Gattung Elegie in den *Heroides* und die neue und ganz eigene Form des Epos, die Ovid in den *Metamorphosen* entwickelte, gaben dem römischen Dichter die Möglichkeit zu einer intensiven Auseinandersetzung eben auch mit der Tragödie und mit spezifischen Formen der

jedenfalls nicht von einer besonderen Hervorhebung des griechischen Dichters und seiner Tragödien im Werk Ovids.

³⁵⁷ Zweifelsohne hatte Ovid also, wie aus den zahlreichen Bearbeitungen euripideischer Dramen zu sehen ist, eine besondere Affinität für den griechischen Tragiker entwickelt.

³⁵⁸ Vgl. beispielsweise Ov. trist. 3,8,3,f. mit dem Verweis auf die Schlusszene der euripideischen *Medea*.

³⁵⁹ Vgl. zu Ovids *Medea*-Tragödie die entsprechenden Ausführungen in Teil 3 der Einleitung und weiter im Zusammenhang mit der Interpretation der Adaption des Prologes der euripideischen *Medea* in den *Amores* und *Heroides* in Kapitel B.I. und des zwölften Briefes der *Heroides* in Kapitel B.II.

³⁶⁰ Die beiden bei Seneca und Quintilian überlieferten Fragmente (vgl. dazu ausführlicher Kapitel B.II.) sind allerdings problemlos in einem korinthischen Kontext denkbar, so dass eine entsprechende Handlung wohl vermutet werden darf. Letzte Sicherheit ist in dieser Frage allerdings nicht zu gewinnen.

Tragödie, etwa des Entscheidungsmonologs.³⁶¹ Auf diese Weise entstanden zahlreiche Briefe der *Heroides* und manche Episoden der *Metamorphosen* auf der Grundlage tragischer und damit vor allem euripideischer Stoffe.³⁶²

Bei der Gestaltung und der Deutung der mythischen *exempla*, die Ovid etwa in den *Amores* verwendet hatte, mussten weder Autor noch Rezipienten zwingend über umfassendere Kenntnisse der entsprechenden Tragödie verfügen, da sowohl für das Erstellen wie auch für das Verständnis eines Vergleichs gerade bei den bekannteren Stücken des Euripides schon einfache Schulkenntnisse oder auch ein entsprechendes Wissen aus mythologischen Handbüchern oder den Hypotheseis der Dramen ausreichend gewesen sein dürfte. Für Ovid und mindestens einen Teil seiner Rezipienten kann jedoch mit großer Sicherheit über ein prinzipiell weit umfangreicheres Wissen über die verschiedenen literarischen Vorlagen gerechnet werden, das von literarisch interessierten Römern dann wohl im Wesentlichen durch private Lektüre erworben worden ist.³⁶³ Gerade für ein so elaboriertes Vorgehen, wie es für Ovids *Medea* vermutet, in den *Heroides* und in den *Metamorphosen* beobachtet werden kann,³⁶⁴ war eine intensive Kenntnis der entsprechenden von Ovid für sein Spiel mit der literarischen Tradition herangezogenen Texte und wahrscheinlich sogar eine erneute und

³⁶¹ Ovid ist natürlich keineswegs der erste römische Dichter, der tragische Elemente etwa in das Epos integriert. Man denke nur an Verg. Aen. 4. Dazu etwa Wlosok, Antonie: Vergils Dido-Tragödie. Ein Beitrag zum Problem des Tragischen in der Aeneis, in: Görgemann, H.: / Schmidt, E.A.: Studien zum antiken Epos, Meisenheim 1976, S.228-250. Im Rahmen der Interpretationen dieser Arbeit wird in der Tat gerade diese Frage nach dem Umgang mit den tragischen Stoffen und den tragödienspezifischen Elementen weiter zu verfolgen sein.

³⁶² Ob Ovid diese Transponierung tragischer Elemente in die Gattungen Elegie bereits vor den Arbeiten an seiner *Medea* begonnen hat, sie parallel dazu betrieb oder vielleicht erst durch die intensive Auseinandersetzung mit den tragischen Vorlagen im Zusammenhang mit der Produktion seiner eigenen Tragödie dazu inspiriert worden ist, kann aufgrund der unsicheren Chronologie der frühen Werke Ovids nicht entschieden werden.

³⁶³ Zu den allgemein zu vermutenden Kenntnissen über die Werke des Euripides die Ausführungen in Kapitel A.II.3 und 4. Vgl. auch die vorangegangenen spezielleren Überlegungen zu Ovid. Die private Lektüre konnte seit der Zeit des frühen Prinzipats in den neuen, öffentlichen Bibliotheken erfolgen oder über umfangreichere Privatbibliotheken (dazu bereits Kapitel A.II.4). Die prinzipielle Bedeutung einer Bibliothek für das Arbeiten der Dichter kann nachgewiesen werden anhand der Klagen derjenigen Autoren, denen der Zugang zu einer Bibliothek nicht möglich war. So besonders eindringlich Ovid trist. 3,14,37f.: *non hic librorum, per quos inviter alarque,/ copia: pro libris arcus et arma sonant*. Ebenso klagt auch Catull auf einer Reise: *huc una ex multis capsula me sequitur* (68,36). Dazu Marshall S.255f. und Fantham (1998) S.43f. Für einige Dichter ist der Besitz einer privaten Bibliothek explizit belegt: Martial spricht 14,190 von mehr 120 Rollen. Persius soll 700 Rollen besessen haben (vgl. Suet. Vita Aulis Persi Flacci S.74, Z.13f.). Vgl. dazu und zu Thesen über den Umfang von Vergils Bibliothek Marshall S. 252f. und Fehrle S.27. Darüber hinaus ist sicher anzunehmen, dass den Dichtern neben ihrer eigenen privaten Bibliothek die Sammlungen ihrer Freunde und Gönner zur Verfügung gestanden haben. Gerade die Förderer der Dichtung wie Maecenas, Messala oder Pollio waren im Besitz umfangreicher Privatbibliotheken. Wenigstens für Pollio darf dies als sicher angenommen werden, da er in Rom eine öffentliche Bibliothek stiftet, deren Grundstock sicher auf seinem Privatbesitz basierte. Die Selbstverständlichkeit einer Bibliothek in einem römischen Adelshaus wird dann schließlich auch aus Vitruv 6,5,2 deutlich. Für literarisch bzw. fachwissenschaftlich interessierte Persönlichkeiten ist daher in noch größerem Maß mit einer sehr umfangreichen Bibliothek zu rechnen, wie dies aus der in Herculaneum verschütteten Bibliothek des L. Calpurnius Piso mit ihren zahlreichen epikureischen Spezialschriften zu sehen ist. Dazu Pöhlmann S.50 und Blanck S.158-160. Auch diese Bibliotheken werden den Dichtern, die sich in einem intellektuellen Kreis um einen dieser Mäzene versammelten, für ihre Arbeiten zur Verfügung gestanden haben. In einer solchen Unterstützung sieht Quinn, K.: The Poet and his Audience in the Augustan Age, in: ANRW II.30.1, 1982, S.75-180, hier S.125-127 gerade einen bedeutenden Bestandteil der Unterstützung der Dichter durch ihre adligen Patrone und Förderer.

³⁶⁴ Als ein Beispiel sei hier nur einmal mehr auf das einleitend betrachtete *Medeae Medea forem* verwiesen.

vertiefende Lektüre der jeweils entscheidenden, wichtigsten Textpassagen unabdingbar. Dies gilt mindestens für den Dichter Ovid, der im Rahmen einer intensiv rezipierenden und dann intertextuell produzierenden Auseinandersetzung über eine präzise und überaus detailreiche Kenntnis der tragischen Texte des Euripides oder auch anderer Autoren verfügen musste, um seine Um- und Neugestaltung bekannter Geschichten mit solcher Feinheit und Intensität leisten zu können, wie sie bis heute in seinen Werken nachvollzogen werden kann. Ovids Spiel mit der literarischen Tradition war und ist stets zugleich auch ein bewusstes Spiel mit dem Wissen und den Erwartungen, also mit der Rezeptionskompetenz seiner Leser.

Innerhalb des für die vorliegende Untersuchung der Euripidesrezeption Ovids allgemein vorausgesetzten Kommunikationsprozesses³⁶⁵ ist es zwingend nötig, dass ein intertextueller Dichter wie Ovid auch auf einen intertextuellen Leser trifft, so dass die vom Autor intendierte literarische Kommunikation auf der Grundlage intertextueller Verweisungen überhaupt funktionieren kann. Auch die potentiellen Leser Ovids können in diesem Zusammenhang, ebenso wie der Autor selbst, zunächst und vor allem aus dem historischen und kulturellen Umfeld ihrer unmittelbaren Vergangenheit und Gegenwart verstanden werden. Dazu sind die bislang allgemein beschriebenen Bereiche der Rezeptionskompetenz des Lesepublikums in augusteischer Zeit im Hinblick auf die für diese Untersuchung bedeutsame Kommunikationssituation, die Ovid durch sein dichterisches Gestalten mit euripideischen Prätexten initiiert, zu konkretisieren.

Wie schon für Ovid ist in diesem Zusammenhang einleitend zu konstatieren, dass auch die Leser dieses römischen Dichters sicherlich über ein durchaus umfangreiches literarisches Grundwissen zu den gängigen Autoren, die im Rahmen der schulischen und der rhetorischen Ausbildung gelesen wurden, verfügten. Zudem kann für die gebildeten Römer der Oberschicht ein prinzipielles Interesse an Literatur sowie an literarischen Themen und literaturtheoretischen Fragestellungen vermutet werden.³⁶⁶ Die Rezipienten jener Zeit sind dabei spätestens seit den Werken Catulls auf ein in der Poesie betriebenes hochartifizielles Spiel mit literarischen Mustern und Gattungskonventionen in kallimacheisch-alexandrinischer Tradition eingestellt.³⁶⁷ Die entsprechende Lesehaltung mit der die Rezipienten Ovids den Werken dieses Dichters schließlich gegenübergetreten sind, wurden somit einerseits aus den beschriebenen allgemeinen Erwartungen an zeitgenössische Dichtung bestimmt, andererseits aber auch auf der Grundlage der Texte, die ein einzelner Leser bereits zuvor von Ovid gelesen hatte.³⁶⁸ Ausgehend von den ersten Gedichten Ovids in den *Amores* und den damit verbundenen Lektüreerfahrungen haben die zeitgenössischen Rezipienten Ovid sicherlich

³⁶⁵ Unter Beteiligung von Autor, Text und Rezipient; dazu die Überlegungen in Kapitel A.I.1.

³⁶⁶ Dies ist etwa anhand der Korrespondenz Ciceros und den dort z.B. referierten Tischgesprächen zu erkennen. So Fantham (1998) S.8f.

³⁶⁷ Dazu Holzberg (1997) S.14f.

³⁶⁸ Diese Prädisposition der Leser durch ihre früheren Leseerfahrungen mit Ovids jeweils früheren Gedichten betont zu Recht Due (1974) S.44.

prinzipiell als intertextuellen Dichter wahrgenommen, der stets die Konventionen der bekannten literarischen Gattungen und Traditionen aufs Neue ausgelotet und umgestaltet hat.³⁶⁹ Die sich daraus entwickelnde Erwartungshaltung an Ovid und seine Werke bildete somit die entsprechende Grundlage für jeden neuen Akt der literarischen Kommunikation mit weiteren Werken Ovids. Das vom Dichter betriebene Spiel mit der literarischen Tradition verselbstständigte sich dabei soweit, dass bei dem Aufgreifen und Darstellen bekannter mythologischer Ereignisse in den *Heroides*, aber auch in den *Metamorphosen* die Rezipienten von Ovid gleichsam implizit gezwungen wurden, den vom Dichter nicht weiter ausgeführten Kontext einer eigentlich allgemein bekannten Erzählung aus ihrer Kenntnis heraus wachzurufen, um mit Hilfe dieser eigenständig geleisteten Kontextualisierung der ovidischen Geschichte die neue und in der Regel andere Darstellung des Dichters verstehen zu können.³⁷⁰ Sein zuweilen durchaus eigenwilliger Umgang mit den literarischen Traditionen und Konventionen war als eine Besonderheit seines Dichtens bekannt und wurde gerade von diesem Dichter dann auch erwartet. Dabei wurde Ovids Dichten von seinen zeitgenössischen Rezipienten sicherlich keinesfalls allein auf das Prinzip des *idem aliter referre* reduziert, sondern auch die Leichtigkeit seiner Texte, der elegante Bau seiner Verse und nicht zuletzt der Witz seiner Darstellung waren zweifelsohne schon in jener Zeit Grund genug, die *Heroides*, die *Metamorphosen* und ebenso die anderen Werke Ovids vielgelesene Texte werden zu lassen.³⁷¹

Für Ovids Leser war der Dichter also ein *poeta doctus* in hellenistischer Tradition. Nach dem Selbstverständnis des gelehrten Dichters und nach den damit verbundenen Erwartungen seiner Rezipienten waren die Werke daher auch vorrangig für eine gebildete Leserschaft bestimmt.³⁷² Eine intensive Auseinandersetzung mit älteren literarischen Texten, die daraus gestalteten intertextuellen Verweisungen in den Gedichten Ovids und die damit in die Texte zusätzlich eingeschriebenen Sinndimensionen erforderten sowohl vom Dichter wie auch von den Rezipienten eine überaus profunde und detaillierte Kenntnis der entsprechenden Bezugstexte, die für den produzierenden Dichter unentbehrliche Grundlage seines poetischen Schaffens war und dann auch von den Leser eingefordert werden konnte, die Ovids Spiel mit literarischen Tradition nachvollziehen und mitspielen wollten. Eine entsprechend umfassende

³⁶⁹ Vgl. dazu die vorangegangenen Ausführungen zu Ovid in diesem Kapitel.

³⁷⁰ Dies konnte z.B. bereits anhand der einleitend betrachteten *Medeae Medea forem* und der gesamten Anlage von her. 6 beobachtet werden. Dazu die Ausführungen in der Einleitung zu dieser Arbeit: Zum Verständnis der ovidischen Darstellung des Mythos muss der Rezipient den entsprechenden Kontext – hier zunächst die *Argonautika* des Apollonios Rhodios – evozieren. Dieser Prozess verläuft zwar in gewissem Grad automatisch, ist aber dennoch von Ovid bewusst in der jeweils konkreten Form angelegt.

³⁷¹ Holzberg (1997) S.13 gelangt zu dem Ergebnis, dass die Leser „Freude an seinem (sc. Ovids) respektlosen Umgang mit einer altehrwürdigen Mythentraktion und den durch sie transportierten Wertvorstellungen“ empfunden hätten. Dieser Folgerung ist prinzipiell zuzustimmen, sofern die Bedeutung der durch die Mythen transportierten Wertvorstellungen nicht zu große Eigendynamik entwickelt. Es bleibt die in jener Zeit grundsätzliche Unterscheidung zwischen den Göttern des Mythos und den Göttern der Staatsreligion zu beachten. Vgl. etwa schon Varros *theologia tripertita*. Dazu Cardauns, B.: Varro und die römische Religion, in: ANRW II 16.1, 1978. S.80-103.

³⁷² Dazu Holzberg (1997) S.13.

literarische Bildung oder auch ein entsprechendes Interesse und die zugleich notwendige Zeit, sich gegebenenfalls mit den von Ovid behandelten Mythen und früheren Darstellungen einer Geschichte im konkreten Fall so auseinander zu setzen, dass alle Anspielungen und Zusammenhänge verstanden werden konnten, darf wahrscheinlich zunächst nur für einige wenige, literarisch sehr interessierte Leser vorausgesetzt werden.³⁷³ Daneben werden intertextuelle Verweisungen wie das einleitend betrachtete *Medeae Medea forem* sicher auch einem größeren Kreis von Rezipienten verständlich gewesen sein, deren literarische Kenntnisse auf einem allgemeinen, nicht weiter vertieften oder aktualisierten Wissen der allgemeinen Grundlagen des von Euripides geprägten Mythos beruhten. Ovid befand sich als Dichter somit in der Situation, in seinen Werken einerseits den Erwartungen an einen *poeta doctus* gerecht werden zu wollen, ohne andererseits darauf verzichten zu können, mit seinen Werken auch ein breiteres Publikum anzusprechen.

Das Bewusstsein für die unterschiedlichen Voraussetzungen, die unterschiedlichen Erwartungen und die unterschiedlichen Fähigkeiten der Rezipienten, intertextuelle Bezüge in poetischen Texten zu erkennen und zu verstehen, kann für antike Schriftsteller allgemein vorausgesetzt werden.³⁷⁴ In der Folge ist daher auch zu vermuten, dass die antiken Autoren unterschiedliche Rezipientengruppen schon bei der Anlage ihrer Werke berücksichtigt haben. Eine unmittelbare Orientierung der Produktion eines literarischen Textes an verschiedenen Rezipienten mit jeweils unterschiedlicher Rezeptionskompetenz und eine entsprechende Gestaltung literarischer Anspielungen im Einzelnen sowie der Strukturen eines literarischen Werkes im Ganzen konnte beispielhaft am griechischen Roman Heliodors gezeigt werden.³⁷⁵

³⁷³ Dazu Kenney S.10: Quantitative Schätzung zu Literarizität für römische Zeit sind nicht möglich. Literatur blieb sicher prinzipiell einer Bildungselite vorbehalten (mit gewissen Ausnahmen für die öffentliche Rede und das Drama).

³⁷⁴ Stets war Literatur schon in der Antike ein Produkt, das vom Autor unter Berücksichtigung des Lesers und unter Berücksichtigung der stets unveränderlichen Grundstrukturen des literarischen Kommunikationsprozesses mindestens implizit geschaffen wurde. Dichtung oder allgemein Literatur war in der Antike primär um Wirkung auf den Leser bemüht, also rezipientenorientiert. Dazu etwa Sullivan S.20f. und auch Brenner S.254. Vgl. bereits die allgemeinen Ausführungen in Kapitel A.I.

³⁷⁵ Heliodor hat mit verschiedenen, vor allem unterschiedlich gebildeten Rezipienten gerechnet und offenbar vor diesem Hintergrund gerade literarische Anspielungen, aber auch die Struktur seines Werkes entsprechend disponiert, so dass unterschiedlich gebildete Leser in je verschiedener Weise durch das literarische Produkt angesprochen und berücksichtigt werden konnten. So kann der Leser nur als ausgewiesener Kenner der Epen und Tragödien verschiedene Anspielungen des Autors in ihrem vollen Sinngehalt verstehen. Dies nachgewiesen von Paulsen, T.: Die ‚Aithiopika‘ als Roman für alle. Zur Kommunikation Heliodors mit Lesern unterschiedlicher Bildungsniveaus, in: Binder, G.: / Ehlich, K. (Hg.): Kommunikation durch Zeichen und Wort, Trier 1995, S.351-364. Auch Wos, Krystyna, Die Funktion der römischen literarischen Kommunikation, in: Binder, G.: / Ehlich, K. (Hg.): Kommunikation durch Zeichen und Wort, Trier 1995, S.247-264 kommt im Rahmen ihrer Betrachtung der literarischen Kommunikation in der Antike zu dem Ergebnis, „dass die antiken Autoren sich immer dessen bewusst waren, dass die wichtigsten Elemente der Kommunikation, das Ziel, worauf der Autor sein Vorhaben ausrichtete, immer wieder der Empfänger mit seinen Erwartungen und der Fähigkeit des Empfangens war.“ Durch die Anwendung entsprechender Mittel, die dem Empfänger eine Dekodierung der im Werk enthaltenen Funktionen erlauben, sei der Erfolg von Autor und Werk gesichert worden. (S.262) Zu einem vergleichbaren Ergebnis gelangt auch M. v. Albrecht (1994) S.19 : „Ein Autor kann verschieden Kreise von Lesern zugleich ansprechen. Selbst Terenz schreibt nicht nur für Gebildete; mag auch nicht jeder Zuschauer alle Nuancen seiner Stücke würdigen, so will der Dichter doch nicht ganz auf den Beifall der Menge verzichten.“

Auch Ovid war sich dieser Anforderung an seine Werke wohl bewusst und dürfte damit verbundene Erwartungen seiner Rezipienten berücksichtigt haben.³⁷⁶ Daher ist davon auszugehen, dass auch in seinen Gedichten in gewisser Weise unterschiedliche Sinnebenen angelegt sind, die es den verschiedenen Lesern je nach ihrem individuellen Rezeptionsvermögen erlauben, die Texte in unterschiedlicher Weise zu verstehen. Zu diesem Zweck präsentierte Ovid einerseits schöne mythologische Geschichten und dramatische Handlungen und verknüpft diese andererseits mit mehr oder weniger komplexen intertextuellen Verweisungen, um auf diese Weise dem jeweils eigenen Anspruch eines individuellen Lesers gerecht werden zu können.³⁷⁷

Die unterschiedliche Rezeptionskompetenz der einzelnen Leser korrespondierte dabei weitgehend mit den verschiedenen Formen der literarischen Kommunikation in der Antike.³⁷⁸ So konnte und musste ein römischer Autor in den verschiedenen Stufen der Entstehung und Publikation seiner Werke mit verschiedenen Kreisen von Rezipienten mit zum Teil sehr unterschiedlicher Rezeptionskompetenz rechnen. In der Regel erfolgte, nachdem ein Dichter die erste Fassung eines neuen Werkes fertiggestellt und wohl auf Wachstäfelchen fixiert hatte, ein erster Vortrag vor ausgewählten, kritischen Freunden mit Verbesserungen und spontanen Ergänzungen durch den Dichter selbst, so dass daraus eine redigierte Version für die

Es gibt verschiedene Ebenen des Verstehens: Gerade die Werke der lateinischen Literatur erschließen sich zumeist sowohl dem Kenner als auch dem interessierten Laien.“

³⁷⁶ Dies wurde von Hill (1992) durch einen Vergleich der Darstellung des Orpheus in Ov. met. 10 und Verg. georg. 4 an einem Beispiel in Ansätzen nachgewiesen

³⁷⁷ Zweifelsohne hat Ovid – wie es schon zu Beginn dieser Überlegungen postuliert worden ist – seine Werke wohl vor allem für diejenigen Leser geschaffen, die die Texte auch in ihrem vollen Gehalt verstehen konnten oder bei denen der Dichter davon ausgehen konnte, dass sie sich zumindest auf die Suche nach zusätzlichen Sinndimensionen in den einzelnen Versen machen würden. Dabei war es von Ovid wohl kaum intendiert, dass alle Elemente des Textes unmittelbar für alle Leser zu erkennen waren. Das literarische Rätsel sollte den Rezipienten durchaus herausfordern, letztlich aber lösbar sein. Wenn Ovid darüber hinaus allein mit einer schönen Geschichte weitere Leser ansprechen konnte, denen die volle Dimension einzelner Textpassagen verborgen blieb oder mangels literarischer Kenntnisse verborgen bleiben musste, so wird dies seinem Ruhm kaum geschadet haben. Letztlich ist zu bedenken, dass sich verschiedene Grade der Wahrnehmungen der Sinndimensionen von Texten gleichsam per se durch die jeweils individuelle Rezeptionskompetenz des einzelnen Lesers ergeben. Da entsprechende poetologische Aussagen Ovids zu der Frage einer ganz bewussten Sinnkonstruktion auf verschiedenen Ebenen innerhalb desselben Textes nicht überliefert sind, scheint es angebracht, prinzipiell davon auszugehen, dass eine Trennung in unterschiedliche Stufen der Rezeption nicht künstlich herbeigeführt werden sollte. Denn Ovid wollte sicherlich gleichermaßen eine bekannt mythologische Geschichte schön erzählen, gelungene Verse präsentieren und zugleich sein Spiel mit der literarischen Tradition betreiben. Wenn der Dichter dabei eigene Akzente setzt und dem bekannten Inhalt neue Dimensionen seines Gehaltes entwindet, so wird der Rezipient entsprechend seiner Kompetenz dieses Spiel verstehen und die Bezüge zu früheren Versionen eines entsprechenden literarischen Themas entweder herstellen oder aber sich mit der schönen Geschichte, die Ovid auch erzählt, begnügen müssen. Der Prozess der literarischen Kommunikation liegt eben nicht allein in der Hand des Autors. Immerhin aber bleibt in diesem Zusammenhang zu fragen, in welcher Weise Ovid durch mehr oder weniger deutliche Markierungen des Textes seine Rezipienten darin unterstützt hat, die Spuren der intertextuellen Verweisungen aufzunehmen, die Rätsel des Dichters zu finden und schließlich zu lösen. Dies wird im weiteren Verlauf der Untersuchung zu betrachten sein.

³⁷⁸ Zu Formen der literarischen Kommunikation im Allgemeinen Binder, G.: Öffentliche Autorenlesungen. Zur Kommunikation zwischen römischen Autoren und ihrem Publikum, in: ders. / Ehlich, K. (Hg.): Kommunikation durch Zeichen und Wort, Trier 1995, 265-232.

öffentliche Verbreitung des Werkes erstellt und schriftlich fixiert werden konnte.³⁷⁹ Im Anschluss an eine solche erste Lesung im engsten Kreis gelangte das neue Werk dann in die literarischen oder vielmehr intellektuellen Zirkel, die sich in Rom um verschiedene Adlige gebildet hatten. Möglicherweise war der Dichter auch darum bemüht sein neues Werk darüber hinaus in einem Dichteragon zu präsentieren, bevor mit öffentlichen Rezitationen etwa in einem Theater dann schließlich eine größere Gruppe von Rezipienten angesprochen wurde.³⁸⁰ Anhand dieser verschiedenen Kommunikationssituationen ist zu erkennen, dass dabei jeweils ein durchaus sehr unterschiedliches Publikum angesprochen wurde und dass die Werke der Dichter folglich sehr unterschiedlichen Anforderungen zugleich gerecht werden mussten. Auch für Ovid kann gezeigt werden, dass er diese verschiedenen Formen der literarischen Kommunikation nutzte. An verschiedenen Stellen seines Werkes, vor allem in den Gedichten aus der Zeit des Exils, sind dazu entsprechende, indirekte Hinweise zu finden. So muss etwa seine Klage über das Fehlen von gebildeten Zuhörer, die er in seinem Gedicht *Tristien* 3,14 vorbringt, wohl auf jenen engsten Kreis von Rezipienten bezogen werden, die als erste neue Werke hören und mit ihrer Kritik bereichern durften.³⁸¹ Auch wenn Ovid als wahrscheinlich durchaus begüterter Sohn eines Ritters nicht wie Vergil oder Horaz aus wirtschaftlichen Gründen auf die Protektion durch einen reichen römischen Adligen angewiesen war,³⁸² so benötigte er als Dichter doch stets einen Kreis von Menschen, die für ihn anregende Kritiker sein konnten. Als junger und zunächst noch unbekannter Dichter war Ovid von Messalla in dessen Kreis aufgenommen worden.³⁸³ Dort erfuhr Ovid die notwendige Förderung, lernte die

³⁷⁹ Der Prozess zur Entstehung von Dichtung findet sich genauer dargestellt bei Quinn (1982) S.84-88.

³⁸⁰ Quinn (1982) S.154 beschreibt vier mögliche Kontexte für das Vortragen von Dichtung: engster Zirkel, Dichterwettbewerb (in einem Tempel), öffentlich nicht-dramatischer Vortrag durch den Dichter selbst, professionelle Aufführung im Theater. Eine zusammenfassende Beschreibung von verschiedenen Anlässen für Rezitationen durch die Dichter persönlich liefert Wiseman, T.P.: *Pete nobiles amicos: Poets and Patrons in Late Republican Rome*, in: Gold, Barbar K.: *Literary and Artistic Patronage in Ancient Rome*, Austin 1982, S.28-49 mit Belegen aus Cicero, Horaz und dem interessanten Verweis auf Petron (Vortrag des Eumolpus), hier S.36f. Ähnlich zusammengefasst bei Binder (1995) S.268f.: Privatvortrag, Vortrag im engeren Kreis, Wettbewerb, öffentliche Autorenvorlesung vor großem Publikum, Rezitation der Gedichte durch Künstler im Theater. Binder zeigt dann S.271-3 anhand der entsprechenden historischen Quellen zu Horaz und Vergil, dass öffentliche Lesungen von Beginn an kommunikative Ereignisse waren. Gerade am Beispiel Vergils lassen sich die verschiedenen Formen der Kommunikation zwischen Autor und Publikum neben der persönlichen Lektüre des Rezipienten beschreiben: die öffentliche Lesung durch *cantores* im Theater für die *Eklogen*; den persönlichen Vortrag des Autors in einem ausgewählten Kreis im Fall der *Georgica* und bestimmter Teile der *Aeneis*; schließlich den persönlichen Vortrag des Dichters vor einem großen Publikum, wovon Vergil nur sehr selten Gebrauch gemacht hat, um die Wirkung seines Werkes oder vielmehr bestimmter Passagen zu erproben. So Binder S.271f.; dort auch die Verweise auf die entsprechenden Quellen. Ergänzend zu Vergil auch Quinn (1982) S.87 und 92.

³⁸¹ So Binder (1995) S.276f. zu Ovids Klage in *trist.* 3,14,37-40: zusammen mit *intellecturis auribus* kann nach Ansicht von Binder *recitem carmina* nur auf Lesung im kleinen bzw. kleinsten Kreis bezogen sein. Vgl. auch *trist.* 4,1,91f.; 5,10,37; 4,10,113f.; *Pont.* 4,2,25-40; 2,4,13-18.

³⁸² Darauf verweist Holzberg (1997) S.37-39.

³⁸³ Zu Ovid im Dichterkreis des Messalla vgl. Davies, C.: *Poetry in the 'circle' of Messalla*: G&R 20, 1973, 25-35, hier S.26, der Messalla als treibende Kraft für den jungen, noch nicht etablierten Dichter beschreibt. Dort S.27-29 auch ausführlich zur Biographie des Messalla und zu Messalla als „leading literary figure“. Allgemein zum Kreis um Messalla auch ausführlich Hanslik, R.: *Der Dichterkreis des Messalla*: AAWW 89, 1952, 22-38. Eine allgemeine Beschreibung des Verhältnisses zwischen Dichter und Förderer unter Berücksichtigung der Kategorien *patronus* bzw. *cliens* gibt Wiseman (1982); zur Frage des formalen Verhältnisses zwischen

für ihn wichtigen Leute kennen und fand die geeigneten Zuhörer für seine dichterischen Produktionen. Neben diesem ursprünglichen und wohl auch in der Folgezeit engsten Kreis der ersten Zuhörer und Kritiker um Messalla gab es in Roms literarischem Leben weitere, offene Zirkel intellektueller und literarisch interessierter Zeitgenossen, in denen Ovid vermutlich verkehrte und wo er z.B. Properz oder auch Horaz rezitieren hörte, Vergil allerdings nur gesehen hat.³⁸⁴ Die Zusammensetzung des Kreises, in dem Ovid die ersten kritischen Zuhörer fand, mag sich im Lauf seiner Karriere gewandelt haben, doch stets waren dort sicherlich Menschen mit großem literarischem und literaturtheoretischem Sachverstand versammelt, die Ovids Dichtung in ihrer gesamten intertextuellen Tiefe verstehen konnten.³⁸⁵

Über diese beiden Formen der literarischen Kommunikation, den engeren und den weiteren Kreis gebildeter Rezipienten, hinaus war aber gerade Ovid wenigstens in den Anfangsjahren offenbar sehr schnell darum bemüht, für seine Werke auch ein größeres Publikum gewinnen zu können. So ist bekannt, dass Ovid die eigenen Werke im Theater vorgetragen hat, und im Gegensatz etwa zu Vergil schien die öffentliche Autorenlesung vor großem Publikum für ihn zunächst eine wichtige Form der Selbstrepräsentation gewesen zu sein. In späteren Jahren ist sicherlich auch mit Rezitationen von Ovids Gedichten durch professionelle *cantores* zu rechnen. Zudem sind Ovids Werke oder doch wenigstens herausragende Passagen aus seinen Gedichten dann in Verbindung mit Tanzdarbietungen auf der Bühne inszeniert worden.³⁸⁶

Solche Präsentationen seiner Werke scheinen Ovid aber zunehmend nicht mehr recht gewesen zu sein. So schrieb der Dichter aus dem Exil:

förderndem Adligen und gefördertem Dichter auch Quinn (1982) S.135, der betont, dass i.R. kein formales *patronus-cliens* Verhältnis bestanden habe.

³⁸⁴ Quinn (1982) S.140-145 verweist auf die heterogene Zusammensetzung entsprechender Zirkel aus Intellektuellen um einen adligen (und reichen) Förderer: neben Poeten fanden sich dort auch Philosophen, Historiker, Rhetoren ein. In solchen Kreisen wird Ovid (trist. 4,10,41-51) Properz, Horaz, aber eben nicht mehr Vergil gehört haben. In augusteischer Zeit waren Autorenlesungen in solchen Kreisen quasi von Octavian persönlich protegiert, denn von ihm wird berichtet, dass er geduldig rezitierenden Autoren zuhörte (Suet. Aug. 89,3 und auch Suet. Tib. 61,3). Dazu Binder (1995) S.277f. Vgl. auch S.278-285 mit weiteren Hinweisen auf die Folgezeit. Binder fasst zusammen: In nachaugusteischer Zeit verkommen Rezitationen zu reinen Werbeveranstaltungen ohne kritisch korrektiven Anspruch. So S.285-287 über das inflationäre Auftreten von Lesungen mangelhafter Dichterdilettanten und die entsprechenden Klagen von Seneca und Plinius.

³⁸⁵ Manche dieser Zuhörer sind sicher unter den Adressaten der Exilgedichte zu vermuten, z.B. der ausdrücklich als Vertrauter und Kritiker angesprochene Atticus in Pont. 2,4; vgl. dort vor allem 2,4,15: *quod tu laudaras, populo placuisse putabam*. Eine entsprechende prosopographische Untersuchung kann im Rahmen dieser Arbeit nicht geführt werden.

³⁸⁶ Die Tatsache, dass Ovid selbst seine Werke vor Publikum im Theater vorgetragen hat, ist trist. 4,10,57f. zu entnehmen, womit offenbar auf das erste Buch der *Amores* angespielt ist. Vorträge der Gedichte durch *cantores* können anhand von historischen Quellen für Ovid zwar nicht nachgewiesen werden, doch erscheint die Annahme einer entsprechenden Rezeption der Werke Ovids auch in dieser Form durchaus berechtigt aufgrund der Annahmen zum zuvor allgemein beschriebenen, in Rom üblichen Literaturbetrieb. Die Umsetzung der Dichtung Ovids mit Elementen des Tanzes ist eindeutig belegt durch trist. 5,7,25f. (im Folgenden zitiert). Binder (1995) S.276f. folgert aus der in diesem Testimonium beschriebenen, verhaltenen Reaktion Ovids zu solchen Darbietung, dass dem Dichter seine eigenen, persönlichen Auftritte vor Publikum für sein Selbstwertgefühl besonders wichtig waren. Für eine solche Folgerung scheint die zitierte Textstelle jedoch nicht recht geeignet. Dass Ovid durchaus einen gewissen Hang zur Selbstdarstellung gehabt haben mag, kann viel eher mit seiner Persönlichkeit begründet werden, auch wenn diese wiederum anhand seiner Gedichte nur spekulativ und ansatzweise zu beschreiben ist. Die negative Reaktion in trist. 5,7,25-30 ist viel eher ein Hinweis auf Ovids Selbstverständnis als Dichter.

*carmina quod pleno saltari nostra theatro,
versibus et plaudi scribis, amice, meis,
nil equidem feci (tu scis hoc ipse) theatris,
Musa nec in plausus ambitiosa mea est.* (Ov. trist. 5,7,25-28)

Zwar kann Ovid in diesen Versen durchaus nicht seinen Stolz über die Anerkennung verbergen, die er als verbannter Dichter indirekt durch die Fortsetzung der öffentlichen Rezeption seiner Werke erfährt, doch hat er, wie er an dieser Stelle selbst hervorhebt, eine Darbietung seiner Gedichte im Theater nie als ursprüngliche und eigentliche Form der Rezeption intendiert. Ganz offensichtlich verstand Ovid seine Dichtung als zu komplex, zu vielschichtig und zu gelehrt, um in dieser Form rezipiert werden zu können. In der Tat erscheint es kaum möglich, Ovids mit viel Bedacht gebaute Verse in der Fülle ihrer Bedeutung und mit allen Konnotationen oder auch intertextuellen Verweisungen verstehen zu können, wenn man sich eine Darbietung mit tänzerischen Elementen im Theater vorstellt. In solchen Fällen dürfte doch offensichtlich die von Ovid erzählte, schöne Geschichte des Mythos für ein breites Publikum ohne allzu weitreichendes Interesse am literarischen Spiel des Dichters entscheidend und bestimmend für den Prozess der Rezeption gewesen sein.³⁸⁷ Deutlich wird auf diese Weise, dass Ovid mit seinen Gedichten einerseits in der Lage war, ein breites Publikum anzusprechen und sicherlich auch gerade auf diese Weise Erfolg und Ruhm als Dichter gewinnen konnte, dass aber andererseits sein eigentliches Selbstverständnis als Dichter und *poeta doctus* darauf gerichtet war, dass gebildete Rezipienten seine Dichtung in all ihren Dimensionen wahrnahmen.³⁸⁸ Dies konnte einerseits in den kleinen Kreisen der entsprechend gebildeten Zuhörer geschehen oder andererseits in der privaten Lektüre, die dem einzelnen Leser dann anders als bei einer Darbietung im Theater die Möglichkeit geben konnte, den von Ovid zusätzlich im Text geschaffenen Sinnzusammenhängen nachzugehen und den Text des Dichters auf diese Weise zu erforschen. Die Verbreitung der Dichtung Ovids in Buchform und die persönliche Lektüre der einzelnen Werke war daher wahrscheinlich die von Ovid primär intendierte Form der Rezeption seiner Dichtung,³⁸⁹ mit

³⁸⁷ Auch Quinn (1982) S.90f., 146 und 153f. kommt allgemein zu der Folgerung, dass Dichtung ein breites Publikum durch den mündlichen Vortrag vor einem großen Auditorium erhält. Umgekehrt bleibt eine intensive Rezeption von Dichtung durch Lektüre auch im 1. Jahrhundert n.Chr. vielfach allein Spezialisten vorbehalten.

³⁸⁸ Die zitierte Passage aus den *Tristien* ist für die Frage nach der Echtheit von Ovids *Medea* herangezogen worden. Wichtiger scheint jedoch die hier vorgelegte Deutung zu Ovids Selbstverständnis als Dichter.

³⁸⁹ Dies ist nicht zuletzt auch daran zu sehen, dass Ovid gerade in den Schlussversen der *Metamorphosen*, in denen er über den eigenen Nachruhm reflektiert, davon spricht, „gelesen“ zu werden: *ore legar populi* (Ov. met. 15,878; ähnlich z.B. auch Ov. ars 1,2 ebenso am. 2,1,5f. und z.B. auch rem. 1). Im Vergleich dazu zeigen die im Schlussgedicht des ersten Buches der *Amores* verwendeten Worte *in toto semper ut orbe canar* (Ov. am. 1,15,8; ähnlich auch in ars 2,740) diese eindeutige Festlegung nicht, sind aber an diesen Stellen nicht nur auf die Rezeption des Werkes zu beziehen, sondern auch und vielleicht sogar primär auf den Namen und den Ruhm des Dichters. Beide Verben, *legere* und *cantare*, werden von Ovid in ars. 3,341-345 schließlich zur Beschreibung der privaten Lektüre und des Vortrags für einen Zuhörer, nämlich den geliebten Mann, benutzt und bezeichnen damit an dieser Stelle in nahezu vergleichbarer Weise einen privaten und persönlichen Vorgang der Rezeption. Die von Ovid letztlich also variabel gestaltete Wahl der Verben darf daher nicht überbewertet werden. Deutlich wird aber, dass Ovid als *poeta doctus* für seine Literatur eine intensive Form der Rezeption (Lektüre, Privatvortrag im kleinsten Kreis) einfordert. Diesen Anspruch erhebt Ovid schon im ersten Gedicht des zweiten

der er dann einen größeren Kreis gebildeter Leser und wohl auch Leserinnen erreichen konnte.³⁹⁰ Als *poeta doctus* erwartete und fand Ovid auch primär gebildete Rezipienten für sein Werk, die bereit und fähig waren, in das von Ovid betriebene Spiel mit literarischen Traditionen und Konventionen einzutreten und an diesem von Ovid mittels seiner Texte und den darin enthaltenen intertextuellen Verweisungen etwa auf die Tragödien des Euripides initiierten literarischen Kommunikationsprozess teilzunehmen.³⁹¹

Buches der *Amores* (vgl. am. 2,1,9f.), wo er sich explizit mit diesem Titel bezeichnet. Zwar kann der Begriff *poeta doctus* im unmittelbaren Kontext des Gedichtes zunächst als werbewirksamer Verweis auf die Erfahrung des Verfassers zum Thema Liebe verstanden werden, doch verbirgt sich dahinter sicherlich auch und vor allem ein poetologischer Anspruch zur Einordnung des eigenen Werkes in die hellenistische Tradition gelehrter Dichtung.

³⁹⁰ Frauen als Rezipientinnen von Dichtung finden sich etwa bei Properz (vgl. Prop. 3,3,19f.) thematisiert, dann auch bei Ovid; vgl. ars 3,329-48, wo der Dichter explizit ein fundiertes Wissen in der klassischen und aktuellen Literatur auch von den Frauen einfordert. An diese Stelle anknüpfend sieht auch Quinn (1982) S.97-108 in der Gruppe gebildeter Frauen eine wichtige, eigene Untergruppe möglicher Rezipienten. Er verweist auf historische Beispiele wie Sempronia oder Sulpicia, für die aufgrund der Quellen ein entsprechender Bildungshintergrund vorausgesetzt werden darf. In der Tat sind Frauen wie Cornelia, die Mutter der Gracchen, oder auch Livia, die Frau Octavians, sicherlich nur die herausragenden Beispiele, die in den Quellen hervorgehoben werden. Zu Cornelia Plut. C.Grac. 19,2; zu Sempronia Sallust Cat. 25,2. Die Vertrautheit Livias etwa mit der griechischen Sprache wird indirekt aus den Briefen des Augustus an seine Frau (überliefert bei Suet. Claud. 4) deutlich, die zahlreiche griechische Passagen enthalten. Der Unterricht für Mädchen aus der Nobilität dürfte in der Regel von einem griechischen Hauslehrer erfolgt sein, obwohl es auch Hinweise auf koedukativen Unterricht in öffentlichen Schulen gibt. Vgl. dazu Kenney, E.J.: Books and readers in the Roman world, in: The Cambridge history of classical literature, Bd. 2 Latin Literature, Cambridge u.a. 1982, S.3-32, hier S.9. Ganz allgemein ist also unter den Frauen des Adels mit einem hohen Bildungsniveau zu rechnen, das wohl sicherlich auch mit einem gewissen frauenspezifischen Interesse an Literatur einhergegangen sein wird, insbesondere dann an solchen Autoren, die wie Ovid und Euripides Frauen zu bevorzugten Handlungsträgern gemacht haben. So konstatiert etwa Fantham (1998) S.9 mit Bezug auf die *Metamorphosen*, „dass auch dieser Text ebenso viele weibliche wie männliche Leser hatte. Denn er beschäftigt sich vorrangig mit dem Leiden von Frauen ...“

³⁹¹ Einen etwas anderen Akzent in der Beurteilung der Leserschaft Ovids scheint Fantham (1998) S.9 zu setzen. Sie betont, dass im Gegensatz zu der prinzipiellen Disposition der römischen Oberschicht im Hinblick auf Literatur gerade das ovidische Publikum völlig anders einzuschätzen sei: verliebte junge Männer und Frauen für die Elegien; ein „reiferes Publikum“, Männer wie Frauen gleichermaßen, dann für die *Metamorphosen*. Diese Beschreibung greift jedoch zu kurz. Der von Ovid für seine elegischen Werke stilisierte Leser darf nicht mit dem tatsächlichen Publikum gleichgesetzt werden, Ovid betreibt ein literarisches Spiel schon in den *Amores* und auch in der *Ars*, wozu er den gebildeten Leser benötigt. Er ist letztlich eben nicht wirklicher Liebeslehrer, sondern ein echter *poeta doctus*.

B. Interpretationen

Das literarische Werk Ovids ist – wie in den ersten Teilen dieser Arbeit ausführlich dargelegt wurde – nachhaltig geprägt von einer intertextuellen Gestaltung der Texte durch den römischen Dichter.³⁹² So scheint es stets das Ziel Ovids gewesen zu sein, in bekannten Stoffen nach neuen Perspektiven und Möglichkeiten des Erzählens zu suchen. Eben dieses *idem aliter referre* darf wohl als das Grundprinzip der ovidischen Dichtung betrachtet werden, das bis heute einen großen Teil der Faszination der Werke ausmacht. In seiner eigenen Zeit konnte Ovid mit einer hohen intertextuellen Kompetenz seiner Leserschaft ebenso rechnen wie mit deren Erwartung, dass neue Werke der lateinischen Literatur den Prinzipien von *imitatio* und *aemulatio* folgend auf der Grundlage der literarischen Mimesis in der steten Auseinandersetzung mit den großen griechischen und jetzt auch römischen Autoren als anerkannten literarischen Vorbildern gestaltet wurden. Schon das einleitend betrachtete Beispiel des von Hypsipyle im sechsten Brief der *Heroides* schriftlich getätigten Ausrufs *Medeae Medea forem* hatte gezeigt, wie Ovid durch die Erwähnung des Namens der aus der Tragödie des Euripides bekannten Figur seinem eigenen Text eine zusätzliche Sinndimension eingeschrieben hat, die sich dem aufmerksamen Rezipienten erst dann erschließt, wenn er sich den von Ovid durch einen entsprechend gestalteten Kontext angeleiteten literarischen Assoziationen überlässt und in der hier angesprochenen Medea eben nicht mehr Hypsipyles elegische Konkurrentin sieht, sondern die von Zorn und Rache getriebene Frau der Tragödie des Euripides.³⁹³

In welcher Weise Ovid in diesem und in anderen Fällen in den *Heroides* seine Texte mit Hilfe von intertextuellen Verweisungen auf Elemente aus den Tragödien des Euripides gestaltet hat, ist im Folgenden anhand ausführlicher Einzelinterpretationen verschiedener Briefe zu untersuchen. Auf der Grundlage der im vorangegangenen Kapitel theoretisch beschriebenen Kriterien wird dies durch eine genaue qualitative und quantitative Beschreibung der jeweiligen Formen und Funktionen der einzelnen Elemente des intertextuellen Dialogs, also des Segments, der Selektion, der Transformierung, der Referenz an sich sowie ihrer Integration in den neuen Text und der Gestaltung des Kontextes als Ganzes geleistet.³⁹⁴

Probleme entstehen dabei vor allem aufgrund der Überlieferungslage. Durch den teilweisen oder kompletten Verlust zahlreicher Tragödien wird in vielen Fällen eine Verifizierung möglicher intertextueller Verweisungen nicht möglich sein. In vergleichbarer Weise ist auch die eigentlich wichtige Untersuchung von Systemreferenzen kaum mehr möglich. Denn in fast allen Fällen fehlen andere Prätexte, die Ovid in Ergänzung und vielleicht sogar in Konkurrenz zu Euripides benutzt haben könnte, um so sein intertextuelles Spiel gleichsam

³⁹² Vgl. dazu insbesondere die Kapitel A.II.5.

³⁹³ Dazu ausführlich Kapitel 1 der Einleitung.

³⁹⁴ Zu den theoretischen Grundlagen der Interpretationen vgl. Kapitel A.I.3.

mehrdimensional zu betreiben. In den Fällen, in denen Ovid auf inhaltliche Strukturen von einzelnen Szenen oder auch ganzen Tragödien des Euripides Bezug nimmt, kann dies gegebenenfalls noch durch sekundäre Überlieferungen von Handlungsverläufen oder anderen Formen der Zusammenfassungen kompensiert werden.³⁹⁵ Kaum ist dies jedoch möglich für den Bereich von vorrangig sprachlichen Reminiszenzen. Wenn es auf jedes Wort, auf jede Vokabel, auf jede Positionierung im Vers ankommt, ist es schlicht unumgänglich, dass der Vergleich zwischen dem ovidischen Text und einem entsprechenden euripideischen Prätext sehr genau geführt werden muss. Dies ist auch dann erforderlich, wenn Ovid eben nicht nur auf Euripides zurückgegriffen hat, sondern wenn zu vermuten ist, dass der römische Dichter daneben zusätzlich und ergänzend andere bekannte Autoren und deren Texte herangezogen hat, um seinen eigenen Text durch intertextuelle Verweise zu annotieren.

Nur ein einziger Fall ermöglicht hier einen genauen Vergleich. Der Prolog der *Medea* des Euripides kann als Beispiel dienen, wie Ovid den eigentlichen Prätext ebenso wie die verschiedenen Bearbeitungen durch Autoren vor ihm in seinen eigenen Werken berücksichtigt hat. Dies ist als Kapitel B.I den weiteren Einzelinterpretationen als Musterinterpretation für die Untersuchung sprachlicher Reminiszenzen voranzustellen, um auf der Grundlage der hier zu gewinnenden Erkenntnisse auch in anderen Fällen, die aufgrund des Verlustes der entsprechenden Vergleichstexte nicht mit gleicher Sicherheit zu beschreiben sind, zu Ergebnissen gelangen zu können.

³⁹⁵ Für Euripides' Werke ist hier vor allem an die Hypotheseis zu denken.

I. Ovids intertextuelle Auseinandersetzung mit dem Prolog der Medea des Euripides (Eur. Med. 1-8)

1. Der Prolog der *Medea* des Euripides (Eur. Med. 1-8) in der Rezeption römischer Autoren vor Ovid

Die Figur der Medea, ihre Geschichte im Mythos und nicht zuletzt die Spannung innerhalb ihres Charakters hat in der Antike unzählige Dichter dazu veranlasst, Medea in den Mittelpunkt ihrer Werke zu stellen. Dabei wurden die verschiedenen Mythen, die sich um das Leben der Medea ranken, ausgestaltet: der Beginn ihrer Liebe zu Iason in Kolchis, ihre Hilfe bei der Gewinnung des Goldenen Vlieses und der Flucht, die Morde an ihrem Bruder Absyrtos und an Pelias, Iasons Verrat an der Beziehung zu Medea und die Rache der verletzten Frau in Korinth, Medeas Aufenthalt in Athen und ihre Intrige gegen Theseus.³⁹⁶ Unter all diesen Geschichten rund um Medea sind die Ereignisse in Korinth besonders eindringlich und besitzen offenbar die nachhaltigste Wirkung. So erschien und erscheint Medea in antiken ebenso wie in modernen Texten immer wieder vor allem als Mörderin ihrer Kinder.³⁹⁷ Die ursprüngliche, sicherlich aber die wirkungsvollste Gestaltung dieses Mythos darf in der *Medea* des Euripides erblickt werden.³⁹⁸ Die herausragende, vor allem psychologische Gestaltung der Figur der Medea in dieser Tragödie ist die Ursache für den nachhaltigen Erfolg des Werkes, das nachfolgenden Dichtern stets Anlass gegeben hat, den Mythos neu zu erzählen und sich zugleich mit der dramatischen Gestaltung des Euripides auseinander zu setzen.³⁹⁹

Auch Ovid beschäftigte sich in seinen Werken immer wieder mit Medea und den verschiedenen Darstellungen des Mythos, die vor ihm von anderen Dichtern geschaffen

³⁹⁶ Eine ausführliche Zusammenstellung der verschiedenen Bearbeitungen des Stoffes findet sich etwa bei A. Lesky, RE 29, 1931 s.v. Medeia, sp.53-56.

³⁹⁷ Die Ereignisse in Kolchis sind letztlich zwar nicht weniger bedeutend, gleichwohl scheint sich mit Medea im Bewusstsein möglicher Rezipienten doch vor allem die Kindsmörderin zu verbinden. Dazu sei für die Antike hier nur beispielhaft das eingangs zitierte und interpretierte *Medeae Medea forem* (her. 6,151) verwiesen. Als Beispiel aus der neusten Zeit mag das Werk von Christa Wolf dienen. Vgl. etwa Christa Wolf: *Medea. Stimmen*, München 1998, S.9: „... ohne zu zögern erwidert sie aus der Zeittiefe heraus unseren Blick. Kindsmörderin? ...“

³⁹⁸ Bei seiner Darstellung der Ereignisse in Korinth scheint Euripides neue Wege gegangen zu sein. Insbesondere ist auffällig, dass Zauberei – in anderen Darstellungen in der Regel eine wesentliche Eigenschaft der Medea – in der Handlung abgesehen von dem vergifteten Gewand und dem phantastischen Schluss mit der Flucht im Drachenwagen keine Rolle spielt. Die Handlung wird allein aus der Seele der Medea als einer verletzten Frau motiviert. In diesem Zusammenhang könnte auch der Mord an den Kindern eine Neuerung sein, die Euripides in dieser Tragödie dem Stoff hinzugefügt hat. Dazu Lesky, *Medeia* sp. 44f. Schon Wilamowitz-Möllendorf, U. v.: *Excursus zu Euripides Medeia*: Hermes 15, 1880, 481-523, hier S.484-488 hat als gesichert angenommen, dass der Kindermord der Medea erstmals von Euripides auf die Bühne gebracht worden ist. Dazu auch Euripides *Medea*, The Text edited with Introduction and Commentary by D. L. Page, Oxford 1952, S.XXI-XXV.

³⁹⁹ Demgegenüber gerieten gerade frühere Behandlungen des Medea-Stoffes unter dem Einfluss des euripideischen Stückes zunehmend in den Hintergrund. So Lesky, *Medeia* sp. 53. Dies gilt natürlich insbesondere für den heutigen Überlieferungszustand, dürfte aber auch schon für die Zeit Ovids wenigstens im Bezug auf den Bekanntheitsgrad der einzelnen Bearbeitungen anzunehmen sein.

wurden. Schon in den *Amores* und der *Ars*, dann aber auch in den späten Werken aus der Zeit der Verbannung verwendete Ovid Medea an verschiedenen Stellen als mythologisches *exemplum*. In seinem mythologischen Hauptwerk, den *Metamorphosen*, hat Ovid für Medea und seine Darstellung der Mythen im Zusammenhang mit dieser Figur ein halbes Buch aufgewendet.⁴⁰⁰ Will man der Überlieferung bei Quintilian und Tacitus glauben, so hat Ovid auch eine Medea-Tragödie verfasst, die jedoch bis auf zwei überaus kurze Fragmente nicht überliefert ist, so dass über die Inhalte der Tragödie und die Frage, ob Ovid in diesem Werk in der Nachfolge des Euripides die Ereignisse in Korinth dargestellt hat, nur spekuliert werden kann.⁴⁰¹ Sehr intensiv hat sich der römische Dichter zudem in den *Heroides* mit der Figur der Medea auseinandergesetzt, indem er sie im zwölften Brief von Medea an Iason und im bereits einleitend betrachteten sechsten Brief Hypsipyles an Iason zur direkten bzw. indirekten Protagonistin seiner Texte machte. Während Ovids Darstellung in den *Metamorphosen* im Wesentlichen auf die Ereignisse in Kolchis zentriert ist, sind die beiden Briefe der *Heroides* ganz den Ereignissen in Korinth gewidmet. Dies gilt insbesondere für den Brief der Medea, der die intensivste inhaltliche und intertextuelle Auseinandersetzung des römischen Dichters mit dem von Euripides in seiner Tragödie *Medea* geprägten Mythos darstellt.⁴⁰²

Dabei konnte Ovid, als er sich im zwölften Brief der *Heroides* der Geschichte der korinthischen Medea zuwandte, zum einen auf die Tragödie des Euripides und zum anderen auf verschiedene andere Bearbeitungen als Prätexte zurückgreifen, um seinerseits den Stoff neu zu gestalten. Damit schrieb der römische Autor seinen eigenen Text als weiteres Glied einer langen Kette von Texten, in denen die Geschichte Medeas in Korinth immer wieder neu erzählt wird und die in dieser Weise eine Systemreferenz bilden. Obwohl auch in diesem Fall nahezu alle Glieder der einst für die zeitgenössischen Rezipienten Ovids existenten Textkette verloren sind, bietet sich doch an einer Stelle die Möglichkeit für die Interpretation und Beschreibung von Ovids intertextuellem Arbeiten. Denn der römische Dichter hat sich im zwölften Brief der *Heroides* sehr ausführlich mit den ersten acht Versen des tragischen Prologs der euripideischen *Medea* auseinandergesetzt.⁴⁰³ Der hohe Grad der Selektivität dieses Segments, d.h. die herausragende Prominenz dieses Prätextes hat dazu geführt, dass eine Bearbeitung der Verse als Fragment aus der *Medea* des Ennius überliefert ist. Zudem hatten schon Catull und dann auch Ovid selbst diese Verse im Carmen 64 bzw. in den *Amores* als Prätext verwendet.⁴⁰⁴ Daher stehen in diesem einen Fall für die Interpretation der zentralen

⁴⁰⁰ Zu Ovids Gebrauch mythologischer *exempla* vgl. die kurzen Ausführungen in Kapitel 2 der Einleitung. Medea in den *Metamorphosen*: Ov. met. 7,1-424

⁴⁰¹ Ovids Tragödie: Testimonia Tac. dial. 12,5f. und Quint. 10,1,97f.; Fragmente bei Quint. 8,5,6 und Sen. suas. 3,5-7. Zur Frage der Echtheit der Tragödie vgl. bereits die kurzen einleitenden Bemerkungen in Kapitel 3 der Einleitung und nochmals Kapitel B.II.

⁴⁰² Dies ist für den sprachlichen Bereich im Folgenden an einem begrenzten Beispiel, für den inhaltlichen und strukturellen Bereich im Rahmen der ausführlichen Interpretation in Kapitel B.II zu zeigen.

⁴⁰³ Ov. her. 12,9-14.

⁴⁰⁴ Zur Prominenz dieses Prätextes: Einleitende Verse einer Tragödie dienten stets zur Identifizierung eines Werkes und waren daher den antiken Rezipienten gut bekannt. So legt schon in den *Fröschen* des Aristophanes Euripides im Wettstreit mit Aischylos den Beginn seiner Medea in die Waagschale. Vgl. Aristoph. ran. 1382.

Verse aus dem zwölften Brief der Heroides wohl kaum alle möglichen, sicherlich aber die entscheidenden weiteren Referenztexte zur Verfügung, so dass Ovids Umgang und intertextuelles Gestalten mit den verschiedenen Vorlagen deutlich werden kann.⁴⁰⁵

1.1 Der Prolog der Tragödie *Medea* bei Euripides und Ennius

In der *Medea* des Euripides spricht die Amme der Königstochter aus Kolchis die einleitenden Worte des tragischen Prologs. Sie führt auf diese Weise die Zuschauer in die Vorgeschichte der Ereignisse ein, indem sie berichtet, dass Iason sich in Korinth mit der Tochter des Königs vermählt und Medea zusammen mit den gemeinsamen Kindern verlassen habe. Nun sei ihre Herrin am Boden zerstört und in ihrer Verzweiflung furchterregend. Der folgende Auftritt des Erziehers bringt dann - zunächst noch als Gerücht - die erste Nachricht von der Entscheidung des korinthischen Königs Kreon, dass Medea verbannt werden soll, womit die Handlung der Tragödie ihren weiteren Verlauf nehmen kann.

Die hier zu untersuchenden ersten acht Verse des Prologs enthalten jene bekannte Klage der Amme, in der die alte Vertraute Medeas wünscht, dass es doch nie ein Zusammentreffen zwischen Medea und Iason gegeben hätte.

Εἴθ' ὄφελ' Ἀργεῶς μὴ διαπτᾶσθαι σκάφος
 Κόλχων ἐς αἶαν κυανέας Συμπληγάδας,
 μηδ' ἐν νάπαισι Πηλίου πεσεῖν ποτε
 τμηθεῖσα πεύκη, μηδ' ἐρετμῶσαι χέρας
 ἀνδρῶν ἀριστέων οἱ τὸ πάγχρυσον δέρος

Dazu Heinze S.89f. Die entsprechenden Bearbeitungen der Prologverse, die im Folgenden interpretiert werden: Enn. frg. 103 Jocelyn, 208-216; Catull 64,171-177; Ov. am. 2,11,1-6.

⁴⁰⁵ Neben dem Meisterwerk des Euripides vermochten sich spätere, hellenistische Behandlungen des Stoffes nicht zu behaupten. Sie sind ebenso wenig überliefert wie verschiedene Komödien, die sich mit dem Medea-Stoff beschäftigt hatten. Vgl. Lesky, *Medeia* sp.54f. Welche Bedeutung die hellenistischen Tragiker in der Zeit Ovids noch hatten, ist hier nicht zu erörtern. Es ist aber anzunehmen, dass für Ovid etwa die *Medea*-Tragödie des Neophron von nachrangiger Bedeutung war. Dazu Heinze S.7. In jedem Fall ist davon auszugehen, dass auch für die römischen Rezipienten der augusteischen Zeit die Gestaltung des Mythos von Medea in Korinth durch Euripides die ursprüngliche und gleichsam kanonische Version darstellte. Dies zeigen etwa schon die theoretischen Überlegungen Ciceros über die Übertragung der klassischen griechischen Tragödien durch Ennius und die anderen republikanischen Dichter. Dazu Kapitel A.II.4. Gerade im Zusammenhang mit den verschiedenen Gestaltungen des Medea-Mythos lässt sich möglicherweise sogar eine explizite Bevorzugung der griechischen Originale erkennen. So ist zu Vergils Gestaltung der Dido-Handlung von Servius (ad. Aen. 4,1) überliefert, dass das vierte Buch der *Aeneis* ganz nach dem dritten Buch der *Argonautika* des Apollonios Rhodios konzipiert sei. Die Übersetzung des Varro scheint – wenigstens nach Ansicht des Servius – in diesem Zusammenhang keine Rolle zu spielen. Dies kann auf Ovid nicht unmittelbar übertragen werden, da für ihn das Werk des Varro durchaus eine gewisse Bedeutung zu besitzen scheint (vgl. etwa am. 1,15,21f., ars 3,335f. oder auch trist. 2,439f.). Diese Problematik diskutiert Heinze S.8 und gelangt zu dem Ergebnis, dass Ovid wohl unmittelbar das Original des Apollonios benutzt habe. Im Fall von Catull und vor allem Ennius ist deren große Beliebtheit und Bekanntheit in ovidischer Zeit zu berücksichtigen (vgl. auch dazu Kapitel A.II.4), so dass hier von einer intensiven Auseinandersetzung mit den entsprechenden Passagen der beiden Dichter ausgegangen werden darf.

Πελίαι μετῆλθον. οὐ γὰρ ἄν δέσποιν' ἐμῆ
 Μήδεια πύργους γῆς ἔπλευσ' Ἰωλκίας
 ἔρωτι θυμὸν ἐκπλαγεῖσ' Ἰάσονος. (Eur. Med. 1-8)

Euripides legt den Versen der Amme eine sehr charakteristische viergliedrige Struktur aus drei unrealen Wünschen und einer sich daraus ergebenden Folgerung zugrunde. So gilt der erste Gedanke der Amme ganz natürlich dem eigentlich auslösenden Moment der Ereignisse, der Ankunft der Argo in Kolchis. Wenn diese durch die zahlreichen Gefahren der langen Fahrt von Griechenland nach Kolchis, für die exemplarisch die Symplegaden genannt werden, verhindert worden wäre, dann – so der weitere, absehbare Gedankengang – hätte es nie eine Liebesbeziehung zwischen Iason und Medea gegeben und ihre Herrin wäre nie nach Griechenland und damit in die prekäre, sich jetzt immer mehr zuspitzende Lage gekommen. Doch bevor Euripides die Amme abschließend zu dieser Schlussfolgerung gelangen lässt, formuliert sie zwei weitere Wünsche, die den begonnenen Gedanken fortsetzen. Dazu schreitet die Argumentation nun in der chronologischen Abfolge der Ereignisse einen Schritt zurück in die Vergangenheit. Denn am besten wäre es schließlich gewesen, wenn dieses Schiff, das so viel Unglück gebracht hat, niemals gebaut worden wäre. Dabei erreicht Euripides durch die chronologische Umkehr der Argumente eine gerade in der emotionalen Situation der Amme nachvollziehbare Steigerung vom naheliegenden zum prinzipiellen Gedanken und gestaltet die Rede der Amme in dieser Weise als Klimax aus. Der dritte Wunsch, den Euripides die Amme vor der abschließende Conclusio formulieren lässt, leitet von der Argo als abstraktem Symbol für das Unheil, das über Medea hereingebrochen ist, zu der Mannschaft des Schiffes und damit zu den Menschen als den eigentlich verantwortlichen Trägern der Handlung über, so dass dann abschließend die Folgerung zur Entstehung der schicksalhaften Liebesbeziehung zwischen Iason und Medea gezogen werden kann.

Als Ennius in seiner Tragödie *Medea exul* die Ereignisse in Korinth darstellte, scheint er sich weitgehend an dem euripideischen Prätext orientiert zu haben. Die überlieferten Fragmente zeigen, dass der römische Dichter im Bezug auf Handlung und Sprache offenbar sehr eng seinem griechischen Vorbild gefolgt ist. In welcher Weise genau Ennius auf der Grundlage des vorliegenden Prätextes die euripideische Tragödie ins Lateinische übertragen hat, kann als Einzelfall an seiner Bearbeitung des Prologs aufgezeigt werden.⁴⁰⁶

Die ersten acht Verse des Euripides wurden von Ennius zu folgenden neun Versen ausgestaltet.

⁴⁰⁶ Durch eine Analyse der Zitatechnik Priscians rekonstruierte Jocelyn die Reihenfolge der Fragmente aus Ennius, woraus sich eine Übereinstimmung mit der euripideischen *Medea* ergibt. Vgl. Jocelyn, H.D.: The Quotations of Republican Drama in Priscian's Treatise De metris fabularum Terentii: Antichthon 1, 1967, 60-69. Ein Vergleich weiterer Fragmente bei Lennarz S.167-169 und 175-266. Zur allgemeinen Arbeitsweise der römischen Bühnendichter bereits oben die kurzen Ausführungen in Kapitel A.II.4.

*utinam ne in nemore Pelio securibus
caesa accidisset abiegna ad terram trabes,
neve inde navis inchoandi exordium
cepisset, quae nunc nominatur nomine
Argo, quia Argivi in ea delecti viri
vecti petebant pellem inauratam arietis
Colchis, imperio regis Peliae, per dolum.
nam numquam era errans mea domo efferet pedem*

Medea animo aegro amore saevo saucia. (Enn. scaen. 208-216; Frg. 103 Jocelyn)

Bei der Lektüre dieser Verse ist zunächst auffällig, dass Ennius in seiner Gestaltung der von Euripides vorgegebenen Grundstruktur prinzipiell recht genau folgt, im Einzelnen jedoch variiert. So hat der römische Dichter die charakteristische viergliedrige Struktur der euripideischen Verse aus drei unrealen Wünschen und einer sich daraus ergebenden Folgerung offenbar zunächst auf drei Elemente, zwei Wünsche und eine Folgerung, reduziert.⁴⁰⁷ Dabei hat er zugleich die inhaltliche Abfolge des euripideischen Gedankengangs derart verändert, dass eine chronologisch korrekte Reihenfolge der Wünsche hergestellt wird. So ist direkt der erste Wunsch bei Ennius darauf gerichtet, dass die Argo möglichst nie gebaut worden wäre. Im zweiten Teilsatz folgt dann der Wunsch, dass die Seefahrt, die bekanntlich mit der Argo überhaupt erst ihren Anfang nahm, am besten nie begonnen hätte. Daran schließt Ennius dann variiierend und letztlich doch wieder der Struktur des Euripides folgend einen Kausalsatz an, der ähnlich wie in der euripideischen *Medea* als drittes Argument von der Argo als Symbol zu den Menschen, den erlesenen argivischen Männern, überleitet. In gleicher Weise wie bei Euripides endet die Sequenz mit der abschließenden Folgerung, dass sich Medea unter den zuvor genannten Prämissen nicht in einer entsprechend schwierigen Lage befinden würde.

Neben dem Wunsch zur eigenen Gestaltung im Sinne einer *imitatio* oder *aemulatio* anstatt einer reinen Übersetzung lassen sich die Abwandlungen, die Ennius gegenüber seinem euripideischen Prätexat vorgenommen hat, durch den Einfluss von entsprechenden Scholien erklären. So ist einerseits bekannt, dass der vermeintliche Fehler in der Chronologie der Wünsche schon von den antiken Erklärern der Tragödien des Euripides bemerkt worden ist. Andererseits finden sich in diesen Scholien auch entsprechende Anmerkungen zum Bau der Argo und zur Etymologie des Schiffes. Zudem betonte Ennius, dass die Argo den Beginn der Seefahrt markiert, und geht damit in einem weiteren Detail über die Inhalte der euripideischen Eingangsverse hinaus.⁴⁰⁸ Es darf daher vermutet werden, dass Ennius an dieser Stelle unter Benutzung entsprechender Kommentare seiner Ansicht nach korrigierend eingegriffen und

⁴⁰⁷ Bei Euripides Εἴθ' ὄφελ' ... μή ... μηδ' ... μηδ' ... οὐ γὰρ ἄν. Bei Ennius *utinam ne ... neve ... nam numquam*.

⁴⁰⁸ Dazu Lennarz S. 182-187. Zu dem Motiv des Beginns der Seefahrt auch Heinze S.98f. Zur Übersetzungs- oder besser Übertragungstechnik des Ennius allgemein Roeser, W.: *Ennius, Euripides und Homer*, Würzburg 1939. Zum Prolog speziell noch Biondi, G.G.: *Mito o Mitopoiesi*: MD 5, 1980, 125-144.

seine Verse entsprechend gestaltet hat. In diesem Zusammenhang verzichtete er dann auch auf das Bild des Durchfliegens der Symplegaden, das nun keinen rechten Platz mehr hatte.

In der auf diese Weise chronologisch bereinigten und auf Gelehrsamkeit bedachten Version des Ennius geht gleichwohl die emotionale Authentizität der einleitenden Verse, wie sie sich bei Euripides lesen lässt, verloren. Es wird gerade dadurch aber sehr deutlich, wie Ennius das griechische Stück mit großer Sorgfalt übertragen hat.

1.2 Der Prolog der Tragödie *Medea* in Catulls *Carmen* 64

Durch die Tragödien des Euripides und des Ennius waren Medeas Taten in Korinth in doppelter Weise in Rom präsent. Die große Popularität des Medeastoffes im allgemeinen, insbesondere aber auch der entsprechenden literarischen Gestaltungen des Stoffes in den Tragödien lässt sich nun aber nicht nur an direkten, umfangreichen Bearbeitungen des Mythos im unmittelbaren Kontext der eigentlichen Medea-Sage erkennen, sondern auch an der Nutzung gerade der prominenten Verse als Prätext in einem thematisch fremden Kontext.⁴⁰⁹

Von den vielen verschiedenen Übernahmen aus dem euripideischen Stück, die sich in Texten römischer Autoren finden lassen, sei an dieser Stelle beispielhaft auf Catull eingegangen.

Catulls *Carmen* 64 über Peleus und Thetis mit der zentralen Ekphrasis zu Theseus und Ariadne beginnt mit einem eindeutigen Bezug auf die im Zentrum dieser Untersuchung stehenden Verse des Medea-Prologes.

*Peliaco quondam prognatae vertice pinus
dicuntur liquidas Neptuni nasse per undas
Phasidos ad fluctus et fines Aeeteos,
cum lecti iuvenes, Argiva robora pubis,
auratam optantes Colchis avertere pellem
ausi sunt vada salsa cita decurrere puppi,
caerula verrentes abiegnis aequora palmis. (Catull 64,1-7)*

Catull greift zu Beginn seines Gedichtes die Fahrt der Argonauten auf, an der auch Peleus teilnimmt, um vor diesem mythologischen Hintergrund ein Treffen zwischen dem griechischen Heros und der Meernymphe Thetis zu arrangieren und auf diese Weise die Liebesbeziehung zwischen beiden zu initiieren.⁴¹⁰ Für die Rezipienten des Gedichtes evoziert der Dichter dazu mit Hilfe von inhaltlichen Bezügen den mythologischen Hintergrund der Argonautenfahrt: die Argo als auf dem *vertex Peliacus* gewachsene *pinus*, die Fahrt durch das Meer zum Phasis und zu Aeetes, die ausgewählte Mannschaft junger, griechischer Helden auf

⁴⁰⁹ Vgl. etwa zu Cicero, den Elegikern, Vergil oder Horaz die von Heinze S.9-11 und Lennarz S.212 aufgeführten Beispiele.

⁴¹⁰ Vgl. zu dem weiteren Verlauf des Gedichtes, insb. zu 64,19f. und Catulls Abweichen von anderen Versionen des Mythos über die Entstehung der Beziehung zwischen Peleus und Thetis Thomas S.163f.

der Suche nach dem goldenen Vlies. Damit greift Catull auf Elemente zurück, die vorrangig durch den Prolog der *Medea* des Euripides, daneben aber sicher auch durch die entsprechende Übertragung des Ennius den Rezipienten bekannt sind.⁴¹¹

Während Catull auf diese Weise einen inhaltlichen Bezug zu den tragischen Prätexten herstellt, folgt er der charakteristischen syntaktischen Struktur der zu untersuchenden Verse an dieser Stelle nicht.⁴¹² Diese hat der römische Dichter jedoch an einer anderen Stelle desselben Gedichtes als Strukturvorlage zur Gestaltung eines Teiles der Klage der Ariadne genutzt.⁴¹³

*Iuppiter omnipotens, utinam ne tempore primo
Cnosia Cecropiae tetigissent litora puppes,
indomito nec dira ferens stipendia tauro
perfidus in Cretam religasset navita funem,
nec malus hic celans dulci crudelia forma
consilia in nostris requiesset sedibus hostes!
nam quo me referam? Quali spe perdita nitor?* (Catull 64,171-7)

In diesen Versen reproduziert Catull nun die von Euripides in den ersten Versen des Prologes vorgegebene Struktur der drei negativ formulierten irrealen Wünsche. Die Inhalte entsprechen dabei teilweise den tragischen Vorgaben, so weit es eben die Parallelität der unterschiedlichen Situation der klagenden Amme bzw. der Ariadne zulässt. So richtet Ariadne ihren ersten Wunsch auf die Seefahrt, die überhaupt erst eine Verbindung zwischen Athen und Kreta ermöglicht hat. Der zweite Wunsch bezieht sich dann auf die Landung des Theseus in Kreta, der dritte schließlich auf den Aufenthalt des Mannes in der unmittelbaren Umgebung der Ariadne. Catull lässt seine Protagonistin damit in der korrekten chronologischen Reihenfolge ihre Gedanken entwickeln, die dabei zugleich von eher allgemeinen Überlegungen immer konkreter werden, indem sie stets mehr auf die Beziehung zwischen Ariadne und Theseus konzentriert werden. Die strukturellen und inhaltlichen Bezüge zu den entsprechenden Versen der Tragödien sind somit deutlich. Die abschließenden Fragen stehen bei Catull anstelle der Folgerung, die sowohl bei Euripides wie auch bei Ennius am Ende der einleitenden Sequenz von der Amme gezogen werden. Sie erfüllen dabei durchaus die gleiche resümierende Funktion, indem sie den Gedankengang einerseits abschließen, andererseits zu einer

⁴¹¹ Dies ist im Sinne einer Konzentration auf Euripides und Ovid hier nicht über die bereits angesprochenen Bezüge hinaus auszuführen. Im Einzelnen ließe sich freilich zeigen, dass Catull seinen Prätexten bis hin zu wörtlichen Details folgt und dabei auch Elemente aufgreift, die sich bei Euripides, nicht aber bei Ennius finden. Beispielhaft sei hier auf das von Catull verwendete *pinus* verweisen, das dezidiert die euripideische *πέυκη* aufgreift, während sich bei Ennius eine vergleichbare Formulierung nicht findet.

⁴¹² Dies hätte wohl auch kaum zu den speziellen Intentionen gepasst, die Catull mit diesem Beginn seines Epyllions verfolgt hat.

⁴¹³ Dazu ausführlich Hross S.8-11 und 32-71.

Vergegenwärtigung der als schwierig empfundenen Situation beitragen und auf diese Weise zu den weiteren Ausführungen überleiten.⁴¹⁴

Dabei hat Catull sowohl die zentrale Frage *quo me referam* wie auch die prinzipielle Struktur einer Reihung von Fragen und schließlich auch die einleitende Anrufung Iupiters wiederum aus der *Medea* des Euripides als Prätext gewinnen können. Dort kommt es im zweiten Epeisodion zur direkten Konfrontation zwischen Medea und Iason, und die enttäuschte Frau stellt in ihrer gleichermaßen klagenden wie anklagenden Rede eben die Frage $\nu\bar{\upsilon}\nu\ \pi\bar{o}\tilde{\iota}\ \tau\rho\acute{\alpha}\pi\omega\mu\alpha\iota$; (Eur. Med. 502) an Iason. An diesen Ausgangspunkt knüpft sie weitere Fragen an, um auf diese Weise Iasons Ungerechtigkeit aufzuzeigen, und beschließt ihre Rede mit einer Anrufung des Zeus.⁴¹⁵ Offenbar hat Catull also auch an dieser Stelle eine weitere zentrale Sequenz der *Medea* des Euripides als Prätext für die Gestaltung und Organisation seines eigenen Textes genutzt. In welcher Form dabei andere Referenztexte, die die entsprechende Passage an Catull zusätzlich vermittelt haben können, von dem römischen Dichter herangezogen worden sind, ist nicht zu entscheiden.⁴¹⁶ In jedem Fall aber stehen die entsprechenden Passagen der euripideischen Tragödie als ein zentraler Bezugspunkt für den Dichter und sicherlich auch für seine Rezipienten fest.

Damit bezieht sich Catull in den untersuchten Versen zugleich auf den Prolog der euripideischen *Medea* und auf die Anklagerede gegen Iason. Er greift damit auf die beiden wahrscheinlich allgemein bekanntesten Passagen des euripideischen Stückes als Segmente zurück und kompiliert beide Prätexte, um auf diese Weise Neues zu schaffen.

2. Der Prolog der *Medea*-Tragödie bei Ovid

2.1 Der tragische *Medea*-Prolog als Prätext in den *Amores* (Ov. am. 2,11,1-6)

In das zweite Buch seiner Gedichtsammlung *Amores* hat Ovid ein Propemptikon für Corinna aufgenommen, in dem er die drohende Abreise der Geliebten beklagt, alle erdenklichen Schrecken der Seefahrt beschreibt, die üblichen Wünsche für eine gute Reise anfügt und abschließend die glückliche Rückkehr in Gedanken vorwegnimmt. Bei der Gestaltung dieses Gedichts konnte und musste sich Ovid einerseits mit der Gattungstradition des Reisegeleitgedichtes, andererseits insbesondere mit dem von Properz, seinem unmittelbaren

⁴¹⁴ Die euripideische Amme setzt ihre Folgerungen im Irrealis der Vergangenheit fort (Eur. Med. 9-13), dass Medea dann nicht die Töchter des Pelias zum Mord an ihrem Vater angestiftet hätte und nicht zur Flucht nach Korinth gezwungen gewesen wäre. Catulls Ariadne vergegenwärtigt sich hingegen mit einer Reihe von Fragen die Ausweglosigkeit ihrer Situation (Catull 64,178-183). In welcher Form Ennius in seiner Tragödie die Rede der Amme weiterentwickelt, ist nicht zu entscheiden, da das Fragment abbricht.

⁴¹⁵ Die Fragen Eur. Med 502-505, die Anrufung des Zeus Eur. Med. 516.

⁴¹⁶ Die Umsetzung der Frage findet sich immerhin auch bei Ennius: Enn. scaen. 217f.; frg. 104 Jocelyn 217f.

Vorgänger unter den römischen Elegikern, gestalteten Propemptikon für Cynthia auseinandersetzen.⁴¹⁷

Für den Beginn der Elegie hat Ovid jedoch einen anderen Bezug gewählt: die Prologe der *Medea*-Tragödien. Dabei gestaltet der römische Dichter durch einzelne sprachliche Reminiszenzen eine motivische Referenz, durch die mit bekannten Textelementen das Thema Seefahrt eingeführt und zugleich von Beginn an negativ konnotiert wird.

*Prima malas docuit mirantibus aequoris undis
Peliaco pinus vertice caesa vias,
quae concurrentis inter temeraria cautes
conspicuum fulvo vellere vexit ovem.
o utinam, ne quis remo freta longa moveret,
Argo funestas pressa bibisset aquas!* (Ov. am. 2,11,1-6)

Gleich mit dem ersten Distichon setzt Ovid zu einer Verwünschung der Seefahrt an. Für das elegische Ich ist die Argo als Beginn der Seefahrt ursächlich schuld an der nun durch eine entsprechende Reise bevorstehenden Trennung von der geliebten *puella*. Die Betonung, dass die Argo als erstes Schiff die Seefahrt aufgenommen habe, was Ovid durch die Anfangsstellung von *prima* besonders hervorhebt, hatte schon Ennius in seiner Tragödie mit *neve inde navis inchoandi exordium/ cepisset* herausgestellt.

Mit dem Bild der Fichte, die auf dem Gipfel des Pelion gefällt wurde, gestaltet Ovid dann im Folgenden einen deutlichen Bezug zu den bekannten tragischen Referenztexten des Euripides und des Ennius, indem er die in beiden Prätexten vorgegebenen inhaltlichen Elemente im Sinne seiner speziellen Argumentation in diesem Propemptikon nutzt und entsprechend ausgestaltet. Ganz offensichtlich hat Ovid dabei zusätzlich auf Catulls *Carmen* 64 als Prätext zurückgegriffen und die dort im ersten Vers vorgeprägte Formulierungen *Peliaco ... vertice pinus* zu *Peliaco pinus vertice ...* abgewandelt. Dabei dienen die charakteristischen Begriffe einerseits als Markierung, doch zeigt Ovid mit der wortgetreuen Übernahme genau jener Übersetzung, die Catull für die entsprechenden euripideischen Begriffe gefunden hat, andererseits seine Kenntnis der Verse Catulls und offenbart zugleich im Gesamtkontext der eigenen Ausgestaltung, dass er schon Catulls Bearbeitung als intertextuelle Bezugnahme auf die *Medea* des Euripides verstanden hat. Dabei folgt Ovid Catull jedoch nicht unmittelbar, sondern er verändert die Stellung der Begriffe im Vers und kann dadurch bei *pinus* statt eines Plurals wie Catull einen Singular wie Euripides verwenden. Zudem ergänzt Ovid das Wort um das bereits bei Ennius zu lesende Partizip *caesa* statt des von Catull gesetzten *prognatae*

⁴¹⁷ Prop. 1,8a. Vgl. zum Propemptikon in der lateinischen Literatur Bobrowski, A.: The Propemptikon in the Augustan Poetry (Hor. Od. III 27; Prop. I 8; Ovid Am. II 11): A comparative study: Eos 79, 1991, 203-215. Dann auch bereits Görler, W.: Ovids Propemptikon (Amores 2,11): Hermes 93, 1965, 338-347 und die entsprechenden Ausführungen im Kommentar zum zweiten Buch der *Amores* von McKeown, J.C.: Ovid: Amores. Text, Prolegomena and Commentary, Vol. III A Commentary on book two, Leeds 1998 ad. loc.

und überträgt auf diese Weise inhaltlich und syntaktisch sehr genau das euripideische *τμηθεῖσα πεύκη* (Eur. Med. 4) mit Hilfe der von Catull und Ennius geprägten Begriffe.⁴¹⁸

Die im zweiten Distichon folgende Erwähnung der *concurrentis cautes* kann sicher auf Euripides zurückgeführt werden,⁴¹⁹ da Ennius gerade diesen Teil des euripideischen Prologs ganz bewusst nicht übernommen hatte.⁴²⁰

Im dritten Distichon wird abschließend der Wunsch formuliert, dass die Argo doch möglichst untergegangen wäre, um die Menschen davon abzuhalten, auch weiterhin zur See zu fahren, was in logischer Konsequenz die unmittelbar bevorstehende Abreise der Geliebten verhindert hätte. Diesen Wunsch leitet Ovid mit *o utinam* ein und setzt unmittelbar mit der finalen Nebensatzeinleitung *ne* fort. Durch diese eher eigenwillige Gestaltung der Abfolge der einzelnen Elemente des Satzes gelingt es Ovid, an dieser Stelle mit der unmittelbaren Verbindung aus *utinam* und *ne* das *utinam ne* des ennianischen Prologes zu evozieren,⁴²¹ wobei er sich zugleich um syntaktische Variatio bemüht. Auch mit dieser speziellen Form einer syntaktischen Strukturreferenz führt der römische Dichter seine Rezipienten dazu, die einleitenden Verse dieses Gedichtes vor dem Hintergrund der Tragödie zu lesen.

Schon in den *Amores* zeigt Ovid also, dass er die Herstellung intertextueller Bezüge überaus variabel und durchaus virtuos zu gestalten versteht. Dabei bezieht sich der Dichter auf verschiedene ihm zur Verfügung stehende Prätexte und nutzt jeweils die Elemente, die ihm für seinen eigenen neu zu erschaffenden Text dienlich sind. In den hier interpretierten Versen ist Ovid letztlich darum bemüht, seine *puella* von einer Seereise abzuhalten. Dazu wünscht er sich, dass einst die Argo als erstes Schiff gescheitert wäre, so dass es solche Reisen nicht gebe. Die Argo als erstes Schiff gewinnt Ovid als Motiv aus dem tragischen Prolog des Ennius und verknüpft dies zugleich mit spezifischen Elementen aus der Tragödie des Euripides, wobei er ebenso auf die von Catull vorgenommene Übertragung zurückgreift. Mit dem Bezug auf die tragische Medea-Handlung, die hier gleichermaßen durch Ennius wie durch Euripides vermittelt wird, evoziert Ovid zusätzlich zu dem beschworenen Untergang der Argo indirekt eine gewisse dunkle und unheilvolle Atmosphäre von Untergang und Tod

⁴¹⁸ Dem möglichen Einwand, Catull könnte oder müsste sogar als Referenztext unberücksichtigt bleiben, da Ovid die Übertragung von *τμηθεῖσα πεύκη* zu *pinus caesa* wohl auch ohne vermittelnde Instanz hätte leisten können, lässt sich mit dem dritten Catull und Ovid gemeinsamen Element entgegenwirken. Die von Catull vorgenommene und von Ovid übernommene Übertragung des euripideischen *ἐν νάπαισι Πηλίου* (Eur. Med. 3) zu *Peliaco vertice* ist zu charakteristisch, als dass es sich auch noch in diesem Fall um eine quasi unmittelbar selbstverständliche Übersetzung der euripideischen Begriffe handeln könnte.

⁴¹⁹ Ovid variiert nur, insofern er die Gefahren der Klippen bei der Rückfahrt der Argonauten erwähnt, während die Amme des Euripides sich bei ihrer Erwähnung der Symplegaden notwendigerweise auf die Hinfahrt bezieht

⁴²⁰ Zu einzelnen Aspekten McKeown ad loc. mit vielen Hinweisen zu manchen Entsprechungen, wenn auch eine Gesamtdeutung und Beschreibung der Funktionalisierung der verschiedenen intertextuellen Verweise fehlt. Vgl. etwa das letztlich zu pauschale Urteil S.225 zu den einleitenden Versen des Gedichts „inspired by Eur. Med. 1ff.“ mit dem Verweis auf entsprechende „standard examples“ der Rhetorikschule.

⁴²¹ Durchaus darf dieses *utinam ne* als eine besonders charakteristische Wendung betrachtet werden, die an dieser Stelle in der Funktion einer Markierung auf den intertextuellen Gehalt der ovidischen Textstelle verweist. Schon Catull hatte die von Ennius entwickelte Formulierung übernommen, vgl. Catull 64,171 (oben zitiert).

für seinen Gedichtanfang, wodurch die nachfolgenden Warnungen des Dichters an seine Geliebte vor den Gefahren der Seefahrt an Eindringlichkeit gewinnen sollen.⁴²²

Indem der römische Dichter dabei aus verschiedenen Prätexten Elemente als Segmente ausgewählt, modifiziert und verbunden hat, erfolgt die negative Konnotation der Seefahrt im konkreten Kontext von Ovids Propemptikon einerseits über die explizite Wertung des Dichters, andererseits aber auch über die durch die Referenz hergestellten Verbindungen mit dem tragischen Prolog der euripideischen *Medea* und mit dem allen Rezipienten bekannten unheilvollen Ausgang dieses Dramas. Auf diese Weise beweist Ovid als *poeta doctus* nicht nur eine genaue Kenntnis der großen literarischen Werke seiner Zeit, sondern er verschafft seinen Versen durch den intertextuellen Bezug auf die Tragödienhandlung eine zusätzliche Sinndimension, die in diesem Fall vor allem die Atmosphäre des Gedichtes prägt.⁴²³

Durch die dazu von Ovid verwendete Kombination aus verbalen und strukturellen Referenzen entsteht ein eher assoziativer Bezug auf spezifische Elemente der Gattung Tragödie als Ganzes, die in dieser umfassenden Form somit als Gattungsreferenz beschrieben werden kann. Ganz offensichtlich stellt dabei der Gattungswechsel, in diesem Fall also die Übertragung von sprachlichen oder syntaktischen Elementen aus tragischen Texten in ein elegisches Gedicht, kein Problem dar. Vielmehr modifiziert Ovid im Einzelfall ganz nach Bedarf die von ihm aus den Prätexten ausgewählten Segmente und nutzt auf diese Weise gerade die entsprechende Konnotation des tragischen Prätextes für die Gestaltung und Annotation seines neuen Textes.

2.2 Der Prolog der *Medea*-Tragödie im zwölften Brief der *Heroides* (Ov. her. 12,9-14)

Ovid lässt Medea den zwölften Brief der *Heroides* an Iason schreiben.⁴²⁴ In dem Moment des Schreibens befindet sich Medea in Korinth und ist von Iason verlassen worden. So klagt und bittet sie nun in dem Brief um eine Wiederherstellung ihrer Beziehung und sieht am Ende als letzten Ausweg doch nur noch die dunkle Drohung *nescio quid certe mens mea maius agit*. Medeas Brief endet somit unmittelbar vor dem Einsetzen der von Euripides bekannten Tragödienhandlung.⁴²⁵ Im zwölften Brief der *Heroides* gestaltet Ovid mit der klagenden,

⁴²² Vgl. Ov. am. 2,11,7-30.

⁴²³ Aus diesem Grund ist auch auszuschließen, dass Catull der primäre Prätext des Ovid gewesen sein könnte. Die zentralen Markierungsworte verweisen auf die Argonautensage, die bei Catull nur eine untergeordnete Rolle spielt. Aus den verbalen Reminiszenzen an Catull auf eine Assoziationskette zu schließen, die mittels der Elemente „Beginn *Carmen* 64“ – „Peleus und Thetis“ – „Theseus und Ariadne“ – „verlassene Liebende“ eine Parallelisierung mit der Situation des elegischen Ichs herbeiführen sollte, würde dann wohl doch jeden Rezipienten überfordern. Den zentralen Bezugspunkt für Ovids Verse stellen vielmehr die Tragödien dar.

⁴²⁴ Die Echtheit dieses Briefes ist von der Forschung immer wieder angezweifelt worden, doch besteht kein hinreichender Grund, Ovid die Autorschaft abzusprechen. Vgl. dazu ausführlich Heinze S.51-55, der die verschiedenen Positionen diskutiert und die Einwände gegen die Echtheit des Briefes entkräftet.

⁴²⁵ Die Drohung Ov. her. 12,214 ist zugleich ein poetologischer Verweis auf die Tragödie als größere Gattung. Dazu ausführlich etwa Bessone S.28-35 und ad loc., ebenso Heinze ad loc.

unentschlossenen und schwankenden Medea einen elegischen Konflikt in einem tragischen Kontext. Der Brief erweist sich selbst gleichsam als „elegisches Vorspiel“ zur euripideischen, ennianischen und vielleicht auch ovidischen Tragödie.⁴²⁶

Medea beginnt ihren Brief ohne Anrede, ohne Gruß oder eine andere Form der Einleitung völlig unvermittelt mit einem impliziten Vorwurf an den Adressaten Iason, dass sie einst in Kolchis für ihn Zeit gehabt habe, als er ihre Hilfe benötigte. Unausgesprochen bleibt die Folgerung, dass nun in Korinth Iason nicht in gleicher Weise bereit sei, zu ihr zu stehen und ihr zu helfen. Stattdessen beklagt Medea ihr Schicksal und wünscht sich, dass der Tod sie damals noch in der Heimat ereilt hätte, bevor ihr Leben eine einzige Schuld geworden sei.⁴²⁷

Gleich diese ersten Zeilen des Briefes, insbesondere aber der abrupte Beginn dient zur Charakterisierung der Verfasserin des Briefes. Medea ist impulsiv und emotional. Sie sendet diesen Brief zudem in einer Situation, deren Problematik dem Adressaten vollkommen vertraut sein muss. Es sind keine Erklärungen nötig, Iason ist unmittelbar involviert.

Dem Rezipienten Ovids hingegen erschließt sich die Situation nicht unmittelbar. Eindeutige Hinweise auf Korinth und auf den konkreten Augenblick, in dem dieser Brief entsteht, fehlen zunächst.⁴²⁸ Dennoch wird der Leser von Ovid auf anderen Wegen dazu geführt, den begonnenen Brief unmittelbar im Kontext der tragischen Geschichte Medea in Korinth zu situieren.⁴²⁹ Denn Medea setzt ihren Brief mit einer Reihe von rhetorischen Fragen fort.

⁴²⁶ So Heinze S.41, dazu auch Spoth S.204f. Ausführlich die Interpretation in Kapitel B.II.

⁴²⁷ Ov. her. 12,3-8. Die Zählung der Verse erfolgt im Folgenden nach der Ausgabe von Dörrie. Zu den interpolierten Eingangsversen in verschiedenen Briefen der *Heroides* weiter die folgenden Ausführungen. Es sei hier nur am Rande vermerkt, dass auch in der euripideischen Tragödie, die ersten, noch hinterszenischen Worte Medeas einen Todeswunsch enthalten. Vgl. Eur. Med. 96f.

⁴²⁸ Erst der Vorwurf der *perfidia* in her. 12,21 und die Erwähnung der *nova nupta* zusammen mit der Ortsangabe *Ephyren bimarem* in 12,27/29 weisen eindeutig auf Korinth und die Ereignisse der Tragödien.

⁴²⁹ Zunächst zeigt Medea selbst mit ihren Eingangsversen, dass sie sich nicht mehr in Kolchis befindet. Es wäre zwar nicht auszuschließen, dass Medea im Zusammenhang mit der Verjüngung des Aeson einen Brief an Iason richtet, aber der Beginn des vorliegenden Briefes will mit seinen Klagen dann wohl doch nicht recht in diesen Kontext passen. Durchaus könnte man weiter auch an eine Situation nach der Ermordung des Pelias denken, doch dürfte schon die größere Bekanntheit der korinthischen Handlung die Rezipienten Ovids unmittelbar in diese und damit in die richtige Richtung gelenkt haben. Vor dem Hintergrund genau dieser Problematik muss zugleich aber auch das interpolierte Eingangsdistichon gesehen werden. Mit her. 12,1 *exul inops contempta novo Medea marito* liefert der Interpolator genau die Informationen, die eine eindeutige Zuordnung zu Korinth ermöglichen. Vor allem *exul* bezeichnet dabei den Kern der euripideischen Tragödie, deren eigentliche Handlung mit dem Verbannungsurteil Creons einsetzt. Auch wenn die Verse somit genau ihrem Zweck dienen, scheint dem Verfasser doch gerade darin eine Ungenauigkeit unterlaufen zu sein. Denn zu dem Zeitpunkt der Abfassung dieses Briefes ist Medea noch keineswegs verbannt. Allenfalls könnte *exul* also derart zu verstehen sein, dass damit die Grunddisposition Medeas ausgedrückt werden soll, da es ihr nicht mehr möglich ist, in ihr Heimatland zurückzukehren. Doch erscheint dies unwahrscheinlich. Denn zum einen ist die Exil-Problematik im Mythos solange nicht relevant, wie Medea mit Iason zusammen glücklich ist, und zudem allzu sehr durch das euripideische Drama vorgeprägt. Zum anderen verweist gerade die Reihung der Adjektive *exul inops contempta* in ihrer gewichtigen Kombination derart deutlich auf die von Euripides geschaffene Situation in Korinth, dass man eher an einen Fehler des Interpolators als an dessen Spitzfindigkeit glauben will. Diese Problematik nochmals in her. 12,112. Dazu die entsprechenden Ausführungen in Kapitel B.II. Doch muss sich der Leser keineswegs auf seine Assoziationen alleine verlassen. Mit den folgenden Versen lenkt Ovid indirekt und zugleich mehr als deutlich auf die Ereignisse in Korinth, indem er mit sprachlichen Mitteln auf die Tragödien des Euripides und des Ennius anspielt. Zu den interpolierten Eingangsversen auch Bessone ad 0a/b.

*Ei mihi! Cur umquam iuvenalibus acta lacertis
 Phrixeam petiit Pelias arbor ovem?
 Cur umquam Colchi Magnetida vidimus Argon
 turbaque Phasiacam Graia bibistis aquam?
 Cur mihi plus aequo flavi placuere capilli
 et decor et linguae gratia ficta tuae?* (Ov. her. 12,9-14)

Erneut nutzt Ovid in einem seiner Gedichte die Prologe der *Medea*-Tragödien des Euripides und des Ennius als Prätexte für diese Verse. Für den Brief der Medea gilt dabei insbesondere, dass der Dichter sich nun innerhalb des gleichen mythologischen Kontextes bewegt wie die tragischen Referenztexte. Ovids Rezipienten waren sowohl mit dem euripideischen Original wie auch mit der lateinischen Übertragung der tragischen Eingangsverse durch Ennius sicher bestens vertraut, sie kannten Catull und seine Umgestaltung der tragischen Prologverse im Kontext seines Epyllion *carmen* 64 und sie kannten Ovid als den intertextuellen Dichter der *Amores*.⁴³⁰ Die Rezipienten Ovids waren also sehr wohl darauf vorbereitet und erwarteten wahrscheinlich sogar, das klassische Εἴθ' ὄφελ' des Euripides oder das *utinam ne* des Ennius auch in diesem Gedicht mitzuhören.

Dabei dienen wiederum die Argo und das goldene Vlies, in diesen Versen umschrieben als *Pelias arbor* und *Phrixeam ovem*, als Markierung. Durch sie stellt Ovid einen ersten intertextuellen Bezug zu den Prätexten her. Der Dichter fordert dadurch die Rezipienten zu einem Vergleich mit den Prologen des Euripides und des Ennius und zu einer neuen, vertiefenden Analyse und Interpretation der Verse auf. Es ist zunächst auffällig, dass Ovid durch die als Markierung verwendeten Begriffe zwar inhaltlich die entsprechenden Verse der Tragödien evoziert, nicht aber mittels einer unmittelbar verbalen Entsprechung.⁴³¹ Auch die syntaktische Struktur dieser Distichen lässt zunächst keinen Zusammenhang mit der charakteristischen Form aus drei irrealen Wünschen und einer Folgerung, wie sie bei Euripides vorgegeben und von Ennius, Catull und auch Ovid in den *Amores* bereits modifizierend aufgenommen worden ist, erkennen. Ovid variiert vielmehr an dieser Stelle die syntaktische Form ein weiteres Mal und benutzt anstelle von irrealen Wünschen rhetorische Fragen.⁴³² Der Dichter behält zwar die Anzahl von drei Fragen respektive Wünschen bei,

⁴³⁰ Zu Catull 64 und Ov. am. 2,11 bereits die vorangegangenen Interpretationen. Auch bei Apollonios Rhodius 3,773-779 finden sich Hinweise auf einen intertextuellen Bezug zu den Eingangsversen des euripideischen Prologs. Heinze verweist S.90 zusätzlich auf Vergil, der Aen. 4,657f. ebenfalls in Anlehnung an die Tragödienprologe gestaltet. Diese Verse sind aber kaum mehr als ein schwacher Anklang an die irrealen Wünsche bei Euripides und Ennius. Als weiterer Referenztext für Ovid zusätzlich zu Euripides und Ennius sind sie ohne Relevanz.

⁴³¹ Die allgemeine Bezeichnung *arbor* für die euripideische πέλικη und *ovem* zur Bezeichnung des Vlieses (zumal in der Iunktur *Phrixeam ovem*) finden sich in dieser Form nicht durch Euripides, Ennius oder gar Catull vorgeprägt. Ovid selbst hatte allerdings bereits *ovem* auch in am. 2,11,4 verwendet.

⁴³² Heinze legt S.91 dar, dass *cur* mit Indikativ Perfekt lediglich eine Variation sei zu *utinam ne* mit Konjunktiv Perfekt. Er verweist dazu auf die Juxtaposition beider Elemente in Ov. her. 11,21-24. Doch bleibt es immerhin auffällig, dass sich Ovid für eine *variatio* entscheidet.

verzichtet dabei aber zunächst auf eine Folgerung. Auf diese Weise folgt Ovid variierend dem Strukturprinzip, das aus dem Prolog der euripideischen *Medea* bekannt ist.⁴³³

In den Versen, die sich unmittelbar an diese drei rhetorischen Fragen anschließen, setzt Ovid seine Auseinandersetzung mit den tragischen Prätexten fort und lässt Medea in ihrem Brief formulieren:

*Aut semel in nostras quoniam nova puppis harenas
venerat audaces attuleratque viros,
isset anhelatos non praemedicatus in ignes
immemor Aesonides oraque adusta boum!
Semina iecisset totidemque sevisset et hostes,
ut caderet cultu cultor ab ipso suo!
Quantum perfidiae tecum, scelerate, perisset!
Dempta forent capiti quam mala multa meo!* (Ov. her. 12,15-22)

Das erste Distichon bildet eine Überleitung zu den folgenden sechs Versen und stellt mittels der Umschreibung *nova puppis* nochmals einen direkten Bezug zur Argo her. Auf diese Weise verwendet Ovid eine dritte inhaltliche Markierung, die diesmal auf den von Ennius betonten Beginn der Seefahrt und das bereits von Catull benutzte *puppis* verweist, und zeigt damit, dass er das intertextuelle Gestalten seiner Verse fortsetzen wird.⁴³⁴

Dazu greift Ovid jetzt in den folgenden sechs Versen die bekannte syntaktische Struktur des tragischen Prologs auf und lässt die Medea der *Heroides* nun zwei nicht erfüllbare Wünsche der Vergangenheit formulieren und diese dann auch mit einer Folgerung abschließen.⁴³⁵

Damit benutzt Ovid an dieser Stelle die Struktur aus zwei Wünschen, die Ennius in seiner

⁴³³ Heinze S.91 urteilt: „Ennius hatte die viergliedrige Struktur bei Euripides dreigliedrig nachgebildet ...; Ovid übernimmt diese dreigliedrige Struktur.“ Die nicht weiter differenzierende Unterscheidung in drei bzw. vier Glieder ist nicht präzise genug, da Wünsche und Folgerungen unterschieden werden müssen. Daher ist in diesem Fall Euripides als Bezugspunkt anzunehmen.

⁴³⁴ In einem gewissen Sinn könnte dieses Verspaar auch als eine Entsprechung zu der bislang noch fehlenden Folgerung, die im euripideischen und auch im ennianischen Prolog den unmittelbaren Abschluss der drei bzw. zwei Wünsche bildet, verstanden werden. Denn sowohl bei Ovid wie auch bei den Tragikern wird Anwesenheit an einem bestimmten Ort problematisiert: Iason in Kolchis bzw. Medea in Korinth. Doch widerspricht dieser Deutung syntaktisch die Struktur der Verse und inhaltlich überwiegt der Charakter als reine Überleitung. Zudem liefert Ovid die eigentliche und auch eindeutige Entsprechung zur euripideischen bzw. ennianischen Folgerung in 12,21f. nach. Vgl. das Folgende.

⁴³⁵ Heinze verweist S.99f. zu Recht auf die grammatischen Probleme dieser Stelle. Eigentlich dürfe für einen irrealen Wunsch der Vergangenheit der Konjunktiv Plusquamperfekt nicht ohne *utinam* oder *vellem* gebraucht werden. Heinze will daher die Konjunktive als Iussiv auffassen, da auch die dritte Möglichkeit, hier einen Irrealis zu sehen, nicht befriedige. Die Unterschiede in der Bedeutung zwischen Wunsch und Iussiv scheinen dabei jedoch gering zu sein. Auch Heinze spricht in der Überschrift zu diesem Abschnitt des Briefes von Todeswunsch! Es scheint daher durchaus gerechtfertigt, auch im Folgenden diesen Begriff beizubehalten. Dieses Verständnis des Textes legen auch die Interpunktion von Dörrie und die Übersetzungen von Marnitz (Ovid: Die erotischen Dichtungen, übertragen von V.v. Marnitz, Stuttgart 2001) und Hoffmann / Schlibitz / Stocker (Ovid: Heroides. Briefe der Heroinnen, übersetzt und herausgegeben von D. Hoffmann, C. Schlibitz und H. Stocker) nahe. Eigentlich fehlt in den Versen 17 und 19 zu dem Irrealis der Vergangenheit gleichsam die Protasis „wenn ich (Medea) Iason nicht geholfen hätte“. Dies wird im weiteren Verlauf des Briefes noch zu einem von Medeas Hauptargumenten werden. An dieser Stelle bricht Medea den Gedanken jedoch noch einmal ab, so dass die begonnen Sätze wie ein irrealer Wunsch der Vergangenheit stehen bleiben und damit die Struktur des tragischen Prätextes reproduzieren.

Tragödie gestaltet hatte, wobei Ovid auch diesmal gegenüber dem Prätext variiert, indem er die Wünsche nicht negativ, sondern positiv formuliert.⁴³⁶ Dabei richten sich die Wünsche inhaltlich wie in der Tragödie auf die Tatsache, dass ein früheres Scheitern Iasons das sich in Korinth für Medea abzeichnende Unglück verhindert hätte. Bei Euripides und auch bei Ennius denkt die Amme an ein Scheitern der Argo schon auf der Fahrt nach Kolchis. Diesen Gedanken hat Ovid in den *Heroides* variiert, da in seinem Gedicht eben nicht die Amme spricht, sondern Medea aus ihrer überaus subjektiven Perspektive schreibt.⁴³⁷ Und so sieht Medea die Ursache ihres gegenwärtigen Unglücks weniger in der von ihr nicht zu verantwortenden Ankunft der Argonauten in Kolchis als in ihrer persönlichen Hilfe für Iason im Kampf mit den feuerspeienden Stieren und den aus der Drachensaat hervorgegangenen Gegnern.⁴³⁸

Durch die hier vorgestellte Interpretation ist deutlich geworden, wie Ovid die Strukturen seiner Prätexte nutzt, variiert und auf diese Weise Eigenes schafft. Im Hinblick auf die inhaltlichen Bezüge zur Tragödienhandlung und insbesondere zum tragischen Prolog sind bislang nur jene Begriffe betrachtet worden, die Ovid als Markierung verwendet hatte, um seine Rezipienten auf den intertextuellen Gehalt der hier untersuchten Passage aufmerksam zu machen. Es ist nun zu zeigen, dass Ovid durchaus auch inhaltliche Elemente aus den Prologen des Euripides und des Ennius zur Gestaltung seines Gedichtes heranzieht.

Euripides beginnt seinen Prolog mit der Nennung der Argo. Er erwähnt im zweiten Vers mit dem Land der Kolcher das Fahrtziel und gibt durch den Hinweis auf die Symplegaden eine Angabe zur Route der Hinfahrt. Der griechische Tragiker vollzieht dann im dritten Vers den schon beschriebenen Rückschritt in der Chronologie,⁴³⁹ indem er erst jetzt das Fällen der Fichte auf dem Pelion beschreibt, aus der der Rumpf der Argo werden sollte. Im dritten Wunsch schließlich spricht die euripideische Amme von den ἄριστοι ἄνδρες, der griechischen Mannschaft, und deren Anliegen, dem goldenen Vlies. Es lassen sich also im Wesentlichen zwei Bereiche unterscheiden. Euripides spricht zum einen von der Argo, zum anderen von den Argonauten. Prinzipiell ist Ennius bei seiner Übertragung dieser Zweiteilung gefolgt. Auch der römische Tragiker spricht zunächst von dem gefällten Baum und der Argo, um dann in einem zweiten Schritt ebenfalls zu den Argonauten, den *delecti viri*, zu kommen. Ovid beginnt nun seine Umgestaltung des tragischen Prologs nicht mit der Argo bzw. dem Baum, sondern mit den Argonauten. Wenn auch nicht ausdrücklich, so gilt der erste Gedanke der Medea in den *Heroides* doch den *iuvenales lacerti*. Schon in der Formulierung folgt Ovid

⁴³⁶ Ein im weitesten Sinne vergleichbares Vorgehen konnte schon bei am. 2,11,1-6 beobachtet werden (s.o.). Auch in her. 1,5-10 bezieht sich Ovid auf den tragischen Prolog als Prätext zur Organisation seiner Verse und variiert dabei die vorgegebenen Strukturen. Vgl. dazu die kurze Interpretation in Kapitel B.I.3.

⁴³⁷ Dies zu Recht betont von Heinze S.91.

⁴³⁸ Auf diese Weise wird die spätere Hauptargumentation der Medea in ihrem Brief schon an dieser Stelle vorbereitet. Vgl. dazu ausführlich die Interpretation in Kapitel B.II.

⁴³⁹ Dazu die ausführliche Interpretation der einleitenden Verse des Euripides in Kapitel B.I.1.1.

damit dem euripideischen Prätexst sehr eng, findet sich dort doch die ganz ähnliche Formulierung μηδ' ἐρετμῶσαι χέρας ἀνδρῶν ἀριστέων.⁴⁴⁰ Dabei wird Ovid die Übertragung von χέρας zu *lacertis* direkt aus Euripides vorgenommen haben, zumal Ennius dieses charakteristische Bild nicht genutzt hatte. Schon das *Ei mihi* zu Beginn der ovidischen Verse weist den gleichen Anlaut auf wie der bekannte erste Vers der euripideischen *Medea* mit Εἴθ' ὄφελλ'. Auch darin ist eine Reminiszenz unmittelbar an den griechischen Prätexst zu erkennen.⁴⁴¹ Erst im zweiten Vers spricht die ovidische Medea von der Argo und verbindet damit unmittelbar den Zweck der Reise, das Goldene Vlies. Bei der Formulierung dieses Anliegen folgt Ovid in der Wortwahl *Phrixeam petiit ... ovem* seinen beiden tragischen Prätexsten recht eng. Schon Ennius hatte das euripideische τὸ πάγχρυσον δέρος ... μετῆλθον mit *petebant pellem inauratam* wiedergegeben. Ovid verwendet an dieser Stelle lediglich *ovem* statt *pellem* und variiert zusätzlich das adjektivische Attribut.⁴⁴² Der Name des Schiffes bleibt hingegen zunächst noch unerwähnt, Ovid schreibt stattdessen *Pelias arbor*. Damit lässt er das Bild anklingen, das bei Euripides und Ennius vorherrscht. Beide Tragiker hatten von dem Fällen und Fallen des Baumes in den Bergwäldern des Pelion gesprochen.⁴⁴³ Ovid verzichtet hier auf eine Wiederholung. In den *Heroides* spielen zudem auch die von Euripides angedeutete Route oder der bei Ennius thematisierte Anspruch, dass die Argo den Beginn der Seefahrt markiere, keine Rolle.⁴⁴⁴ Denn schon der dritte Vers zeigt die Ankunft der Argo in Kolchis. An dieser Stelle wechselt die Perspektive. Unter Einschluss ihrer eigenen Person spricht Medea in der ersten Person von den Kolchern, die die Ankunft des nun ausdrücklich mit dem Namen Argo bezeichneten Schiffes beobachtet haben. Während in den jeweils von der Amme gesprochenen tragischen Prologen die Ereignisse notwendig mit relativer Distanz beschrieben werden,⁴⁴⁵ zeigt sich die Medea der *Heroides* unmittelbar involviert. Dies setzt sich im folgenden Vers mit der Anrede an die *Graia turba* fort, die in der zweiten Person erfolgt und dadurch unmittelbar auf Iason gerichtet ist.⁴⁴⁶ Bevor sich das dritte Distichon schließlich ganz Iason zuwendet, hat Ovid auf diese Weise im vierten Vers ein weiteres Mal die Mannschaft der Argonauten erwähnt. Während Euripides und Ennius weitgehend linear zunächst von der Argo, der Mannschaft und dem Ziel des Unternehmens

⁴⁴⁰ Ov. her. 12,9 und Eur. Med. 4. Auch Heinze sieht S.91 und ad loc. ebenso wie Bessone ad loc. die ovidischen Verse 9f. im Wortlaut nach Euripides.

⁴⁴¹ Es sei an dieser Stelle nur an Vergils *arma* als erstes Wort des Proömiums der *Aeneis* erinnert, mit dem der Dichter vor allem auch durch den Klang den Rezipienten an das zu Beginn der *Odyssee* Homers verwendete ἄνδρα erinnert und damit auf eine prinzipielle Beziehung zwischen den beiden Epen verweist.

⁴⁴² Ov. her. 12,10 und Eur. Med. 5f sowie Enn. 213. Dazu auch Heinze S.91 und ad loc.

⁴⁴³ Ov. her. 12,10 und Eur. Med. 3f. sowie Enn. 208f.

⁴⁴⁴ Das Motiv vom Beginn der Schifffahrt hatte Ovid in den *Amores* noch betont entsprechend seiner Intention in dem Gedicht 2,11. Dazu die Interpretation in B.I.2.1. In den *Heroides* findet sich das Motiv erst später und nahezu unauffällig nachgeholt: *nova puppis* (12,15).

⁴⁴⁵ Euripides (Med. 1-6) und Ennius (1-7) benutzen ausschließlich die dritte Person.

⁴⁴⁶ Heinze S.91 und 93f. sieht in Ov. her. 12,11f. inhaltliche Anlehnungen an Eur. Med. 1f. Bedeutsamer scheinen jedoch die Akzente, die Ovid neu setzt.

sprechen, ergibt sich in den *Heroides* eine Ringkomposition.⁴⁴⁷ Der erste und vierte Vers handeln von den Argonauten, die beiden mittleren Verse von dem Schiff und dem goldenen Vlies. Dabei verzichtet Ovid eben gerade auf eine Wiederholung der Motive, die Euripides und Ennius mit der Argo verbunden hatten. Weder erwähnt er ausdrücklich die Symplegaden, noch das Fällen des Baumes oder die Argo als das erste Schiff. Stattdessen erfolgt bereits im dritten Vers eine Wendung ins Persönliche. Medea ist die Sprecherin, vielmehr die fiktive Autorin dieser Verse. Für sie ist die bewundernswerte griechische Mannschaft und vor allem Iason das eigentlich Wichtige. Mit der Komposition der vier betrachteten Verse schafft Ovid geschickt eine Konzentration auf die Menschen, die er in den Mittelpunkt des Berichtes stellt. Auf diese Weise wird der Gedankengang schließlich als Höhepunkt zu Iason geführt, dem allein das dritte Distichon und damit die dritte rhetorische Frage Medeas zukommt.

Eine derart hervorgehobene Rolle besitzt Iason weder bei Euripides noch bei Ennius. In den Dramen ist entsprechend der Anlage des Stückes die klagende Amme stets ganz auf ihre Herrin Medea fixiert. So wird im Prolog der griechischen Tragödie Iason nur als Objekt der Liebe Medeas erwähnt: ἔρωτι θυμὸν ἐκπλαγεῖσ' Ἰάσονος. Bei Ennius findet sich nicht einmal mehr der Name des Griechen. Dort wird Medea schlicht als *animo aegro amore saevo saucia* bezeichnet.⁴⁴⁸ Bei Ovid hingegen bildet Iason den eigentlichen Kern und Höhepunkt der Klage Medeas. Dazu hat Ovid konsequent die Klage, wie er sie in seinen tragischen Prätexten vorfinden konnte, von der Amme auf Medea übertragen. Waren die tragischen Verse ganz auf Medea ausgerichtet, so hat sich nun die Perspektive geändert. Medea selbst ist ganz auf Iason konzentriert. In direkter Anrede an Iason,⁴⁴⁹ wenngleich auch hier ohne Nennung des Namens, spricht die Heroine von *flavi capilli*, *decor* und *gratia*. Auf diese Weise umschreibt Medea mit elegischen Motiven jene Liebe auf den ersten Blick, der sie einst erlegen war. Damit werden die bislang ganz von den inhaltlichen Elementen der Tragödie durchdrungenen Verse wieder mit der Welt der elegischen Liebe in Beziehung gesetzt.⁴⁵⁰ So beginnt eigentlich schon an dieser Stelle des zwölften Briefes der *Heroides* das stetige Schwanken Medeas zwischen elegischem Liebesleid und tragischem Zorn.⁴⁵¹

Diese Konzentration auf den einstmals oder doch auch immer noch geliebten Mann hatte in ganz ähnlicher Weise vor Ovid schon Catull in der von ihm gestalteten Klagerede der Ariadne vollzogen. In seiner Adaption des euripideischen Medea-Prologs hatte Catull die viergliedrige

⁴⁴⁷ Heinze S.91 sieht in den sechs Versen hingegen eine lineare „chronologische Sequenz“: Bau und Fahrt der Argo (Ov. her. 12,9f.), Ankunft in Kolchis (11f.) und Liebe auf den ersten Blick (13f.). Diese chronologische Abfolge ist zwar durchaus auch gegeben, tritt aber gegenüber der Ringkomposition in den Hintergrund. Ovid lenkt seine Leser auf ein bestimmtes Ziel.

⁴⁴⁸ Freilich ist nicht auszuschließen, dass ein Folgevers des an dieser Stelle abbrechenden Fragments noch den Namen Iasons lieferte. Doch eigentlich ist der Gedankengang an sich und vor allem auch im Hinblick auf die euripideische Vorlage abgeschlossen.

⁴⁴⁹ Ov. her. 12,14: ... *tuae*.

⁴⁵⁰ Heinze verweist S. 91 und 95f. darauf, dass dieses Distichon mit seinen elegischen Motiven der Tragödie fremd sei. Das zu *gratia* hinzugefügte *ficta* verweist allerdings bereits wieder auf den Konflikt zwischen Iason und Medea und damit auf die Tragödie.

⁴⁵¹ Vgl. dazu die weiteren Interpretationen zu her. 12 in Kapitel B.II.

Struktur der griechischen Tragödie nachgestaltet und dabei die drei irrealen Wünsche mit jeweils zwei Versen aufeinanderfolgen lassen.⁴⁵² Während Ariadne sich in den ersten zwei Versen wünscht, dass das athenische Schiff doch nie an der kretischen Küste gelandet wäre, richten sich die folgenden beiden Verspaare ganz ausschließlich auf Theseus. Ariadne bedauert, dass der Grieche überhaupt in Kreta festgemacht und gerastet habe. Auch hier herrscht vollkommen die persönliche Perspektive vor. Ariadne spricht ähnlich wie Medea in den *Heroides* von der Schönheit des Theseus, die sie beeindruckt hatte, kennzeichnet ihn aber in erster Linie als treulosen Verräter, indem sie ihn als *perfidus, malus, celans* und *hostes* bezeichnet.⁴⁵³ Im Vergleich dazu klingt der Vorwurf der ovidischen Medea in *linguae gratia ficta tuae* zunächst geradezu harmlos und beiläufig. Doch auch Medea wird im Folgenden mit den Todeswünschen gegen Iason ihrer Enttäuschung und Verletzung noch deutlicheren Ausdruck verleihen.⁴⁵⁴ In der Konzentration auf den männlichen Gegenpart der Heroine hat Ovid also offensichtlich auf Catulls Kleinepos als Prätext zurückgegriffen, um in vergleichbarer Weise eine Intensivierung und Konzentration der Szene zwischen der klagenden Frau und dem abwesenden Mann zu gestalten.

Abschließend soll nun die Gesamtstruktur des Beginns des zwölften Heroidenbriefes betrachtet werden. Dabei lassen sich drei Teile unterscheiden: Medeas einleitende Klage verbunden mit den Todeswünschen für sich selbst; die rhetorischen Fragen respektive irrealen Wünsche, die den Zustand vor der Ankunft der Argo in Kolchis und vor dem Beginn der Liebe zu Iason wieder herbeisehnen; schließlich die Todeswünsche, die sich unreal in der Vergangenheit gegen Iason richten.⁴⁵⁵ Eine Verbindung genau dieser drei Elemente lässt sich auch in den *Argonautika* des Apollonios Rhodios finden, womit ein weiterer Prätext Ovids für diese ersten 20 Verse des Medea-Briefes identifiziert und die ovidische Übertragung beschrieben werden kann.⁴⁵⁶

Im dritten Buch des griechischen Epos erzählt Apollonios, wie Medea, nachdem sie ihrer Schwester gegenüber die Hilfe für Iason bereits zugesagt hatte, in der Nacht noch einmal von schweren Zweifeln geplagt wird. Sie fürchtet die Entdeckung ihrer Unterstützung für die Griechen und ist schließlich sogar zum Selbstmord entschlossen, von dem sie nur durch Heras Eingreifen abgehalten wird.⁴⁵⁷ Im Zusammenhang dieser Szene spricht Medea in der nächtlichen Abgeschiedenheit ihres Zimmers die Verse

⁴⁵² Vgl. oben Kapitel B.I.1.2.

⁴⁵³ Zur Schönheit Catull 64,175: *dulci ... forma*; die Beschimpfungen 174-176.

⁴⁵⁴ Ov. her. 12,14. Die Todeswünsche dann 12,17-20 allgemein und konkret etwa *immemor Aesonides* (12,18). In die gleiche Richtung zielt noch unmittelbar 12,21f. Dann auch 12,119-128 und schließlich 12,209-214.

⁴⁵⁵ Ov. her. 12,3-22, von Heinze S.81 und Bessone S.61 als *exordium* bezeichnet. Einleitende Klagen 3-8; rhetorische Fragen 9-14; irrealer Todeswünsche gegen Iason 15-20. Abschließend 12,21f. nur noch die Folgerung, was Medea alles erspart geblieben wäre.

⁴⁵⁶ Diese Verbindung sieht auch Heinze S.82 und 97. Nicht zu beurteilen ist, welche Rolle in diesem Zusammenhang die Apollonios-Übertragung des Varro gespielt haben mag.

⁴⁵⁷ Apoll. Rh. 3,744-824.

ὡς ὄφελόν γε

Ἀρτέμιδος κραιπνοῖσι πάρος βελέεσσι δαμῆναι
 πρὶν τόνγ' εἰσιδέειν, πρὶν Ἀχαιίδα νῆα κομίσσαι
 Χαλκιόπης υἱας τοὺς μὲν θεὸς ἢ τις Ἐρινύς

ἄμμι πολυκλαύτους δεῦρ' ἤγαγε κείθειν ἀνίας. (Apoll. Rh. 3,773b-777)

Auch an dieser Stelle verbindet Medea wie in dem ovidischen Brief den Todeswunsch für ihre eigene Person mit der Sehnsucht, dass am besten die Argo gar nicht nach Kolchis gekommen wäre. Apollonios wird sicherlich diese Verse bereits seinerseits vor dem Hintergrund des euripideischen Prologs verfasst haben. Und er lässt Medea fortfahren

φθείσθω ἀεθλεύων, εἴ οἱ κατὰ νειὸν ὀλέσθαι

μοῖρα πέλει. (Apoll. Rhod. 3,778f.)

Damit findet sich an dieser Stelle zugleich auch das dritte Element des ovidischen Briefeingangs, der Todeswunsch gegen Iason. Während die Medea des Apollonios diesen Wunsch noch ganz real in die Zukunft richten kann, wiederholt die Verfasserin des ovidischen Briefes diese Wünsche aus einer gleichsam irrealen und auf die Vergangenheit gerichteten Perspektive. Denn tatsächlich hatte Iason den Kampf gerade mit Hilfe Medeas als *praemedicatus* schon vor geraumer Zeit bestanden, lange bevor der Brief in Korinth geschrieben wird. Dabei erweitert Ovid das schlichte ἀεθλεύων des Apollonios zu vier Versen.⁴⁵⁸ Er umschreibt damit in knappen, aber dem kundigen Leser ausreichenden Andeutungen Medeas Hilfeleistungen für den Geliebten, wobei er dazu die bereits beschriebene Struktur aus zwei Wünschen in Anlehnung an Ennius verwendet, und inhaltlich die nachfolgende Argumentation Medeas vorbereitet.

Ovid hat demnach die besprochene Stelle aus Apollonios Rhodios thematisch als Prätext für die übergeordnete, dreigliedrige Struktur seines Briefeingangs benutzt. In strukturellen oder inhaltlichen Einzelheiten folgt er dem griechischen Epiker hingegen nicht.⁴⁵⁹ Während der epische Prätext nur wenige Verse umfasst und sich schon im Werk des Apollonios nicht an einer besonders hervorgehobenen Stelle befindet, ist zu vermuten, dass die von Ovid damit konstruierten Zusammenhänge von seinen Rezipienten nicht ohne weiteres bemerkt worden sein dürften. Zu deutlich stehen vor allem die intertextuellen Bezüge zu den Prologen der Tragödien des Euripides und auch des Ennius im Vordergrund, die doch wohl den primären Assoziationspunkt gebildet haben dürften.⁴⁶⁰

⁴⁵⁸ Ov. her. 12,17-20.

⁴⁵⁹ So findet sich kein inhaltlich charakteristisches Element aus Apollonios bei Ovid. Heinze S.82 sieht eine Ringkomposition. Er führt den anfänglichen Todeswunsch Medeas auf Apollonios, die rhetorischen Fragen auf den euripideischen Prolog und die Todeswünsche gegen Iason wieder auf Apollonios zurück. Aber auch die rhetorische Frage, respektive der irrealen Wunsch findet sich bei Apollonios. Die Ausgestaltung im Einzelnen erfolgt freilich nach Euripides, aber ebenso – wie gezeigt – auch nach Ennius und Catull.

⁴⁶⁰ Ovid scheint selbst gerade damit zu rechnen, wenn er die intertextuelle Bezugnahme auf diese Prologe gerade nutzt, um die Handlung in Korinth zu situieren.

2.3 Der Prolog der Medea-Tragödie im ersten Brief der *Heroides* (Ov. her. 1,5-10)

Für die Identifizierung, Dekodierung und Interpretation der intertextuellen Bezüge ist es nach den Erkenntnissen der bisher untersuchten Textstellen durchaus von entscheidender Bedeutung, ob der einzelne Bezug im thematisch gleichen Kontext, d.h. also innerhalb der gleichen mythologischen Erzählung, durch Ovid als Autor hergestellt wird oder ob der Dichter spezifische Elemente als Referenzen verschiedener Art in einen anderen mythologischen oder sogar in einen anderen literarischen Kontext wie etwa in den *Amores* gestaltet hat. Dies kann an einem weiteren Beispiel abschließend verdeutlicht werden. Denn auch im ersten Brief der *Heroides* hat Ovid eine Textpassage in ganz analoger Weise zu seinem intertextuellen Arbeiten im Medea-Brief ausgeführt, um durch eine Strukturübernahme mit gewissen, notwendigen inhaltlichen Variationen charakteristische Elemente der Medea-Tragödie auch für die Gestaltung dieses neuen Textes zu funktionalisieren. So schreibt Ovids Penelope an Odysseus:

*O utinam tum, cum Lacedaemona classe petebat,
 obrutus insanis esset adulter aquis!
 Non ego deserto iacuissem frigida lecto,
 nec quererer tardos ire relicta dies;
 nec mihi quaerenti spatiosam fallere noctem
 lassaret viduas pendula tela manus.* (Ov. her. 1,5-10)

Der Text beginnt mit *utinam* als einer verbalen Referenz auf die Tragödie des Ennius. Ovid leitet auf diese Weise einen irrealen Wunsch ein, der gleichfalls als charakteristischer Bestandteil des tragischen Prologs bekannt ist. Anknüpfend daran hat er den Beginn des Gedichts zudem durch eine noch umfangreichere Strukturreferenz mit *Variatio* gestaltet. Denn auch in diesem Fall ist in der viergliedrigen Struktur der euripideischen Tragödie das unmittelbare Vorbild für diese einleitenden Verse zu sehen. Ovid verwendet jedoch statt drei Wünschen und einer Folgerung nur einen Wunsch und drei Folgerungen.⁴⁶¹ Auch hier dient das intertextuelle Verfahren mittels einer variierenden Strukturreferenz einerseits zur syntaktischen Gestaltung des neuen Textes. Andererseits ist die Kombination aus einem irrealen Wunsch in Verbindung mit dem Thema Seefahrt inhaltlich so charakteristisch, dass die Rezipienten einmal mehr mit ihren Assoziationen zur Medea-Tragödie geführt werden. In dem Beispiel aus den *Amores* war diese assoziative Verknüpfung primär darauf gerichtet, konkret die Gefahren der Seefahrt zu verdeutlichen und allgemein eine unheilvolle Atmosphäre zu schaffen. In dem hier betrachteten Fall wird durch die von Ovid gestaltete Strukturreferenz gerade auch eine inhaltliche Parallelisierung der beiden Frauen Medea und Penelope herbeigeführt, wodurch die schwierige Situation der schreibenden Penelope als der

⁴⁶¹ Spoth S.42 verweist zur Stelle lediglich auf den Medea-Prolog des Euripides als „Archetyp solcher Verwünschungen“. Heinze übergeht S.90f. auch an dieser Stelle eine Differenzierung in Wünsche und Folgerungen. Daher formuliert er zu vorsichtig: es „klingt die Struktur des euripideischen Prologs durch“. Diese Struktur ist vielmehr ganz konkret benutzt und variiert.

zentralen Figur des Mythos in dem großen Ausmaß ihrer Verzweiflung, Einsamkeit und Bedrängnis hervorgehoben wird. Diese zusätzliche Sinndimension, die somit dem Text von Ovid eingeschrieben worden ist, wird zudem durch die im gleichen Kontext verwendeten Begriffe *adulter* und *desertus* unterstützt. Dabei hat Ovid die Problematik des Ehebruchs, die sich im Zusammenhang mit dem Medea-Mythos unmittelbar aus der Beziehung zwischen Medea und Iason ergibt, variierend auf Paris bezogen, da dieses Attribut auf Odysseus nicht, oder doch wenigstens nicht in diesem Kontext anzuwenden war. In diesem Sinn können beide Begriffe als motivische Referenzen verstanden werden, die ihrerseits die Intention des Autors zur intertextuellen Sinnkonstituierung des Textes unterstützen.

Während auf diese Weise motivisch-inhaltliche Referenzen in einem neuen, zumal nicht dem gleichen mythologischen Kontext angehörenden Text notwendig verändert und der neuen Situation angepasst werden müssen, können charakteristische syntaktische Strukturen prinzipiell weitgehend unverändert als Referenz in einen neuen Text transponiert werden, wengleich Ovid bei der Gestaltung syntaktischer Strukturreferenzen sehr um *variatio* bemüht zu sein scheint.⁴⁶² Ebenso wie verbale und motivische Referenzen dient auch die Übernahme von charakteristischen syntaktischen Strukturen aus einem Prätext einerseits der Organisation der Satzstrukturen des neuen Textes, übernimmt jedoch darüber hinaus auch die Funktion der konkreten Annotation des Textes, um den Rezipienten auf bestimmte zusätzliche Sinnebenen zu verweisen, die aufgrund der gestalteten Intertextualität dem Text fortan inhärent sind.⁴⁶³

3. Zusammenfassung: Ovid und der Prolog der euripideischen *Medea*

Der große Bekanntheitsgrad der *Medea* des Euripides und dabei vor allem die herausragende Bedeutung der ersten Verse des Prologes boten für alle nachfolgenden Dichter die Chance und Herausforderung, durch entsprechende intertextuelle Bezüge das eigene Werk zu gestalten und auf diese Weise in der Auseinandersetzung mit dem anerkannten Vorbild Neues zu schaffen. Dabei kam zweifelsohne den Eingangsversen der euripideischen *Medea* eine entscheidende Bedeutung zu, da diese gleichsam als Urtext hinter allen späteren Bearbeitungen des Prologes standen und da Ovid aufgrund der Selektivität dieses Prätextes

⁴⁶² Dass Ovids Gebrauch syntaktischer Referenzen von Variation geprägt ist, zeigt sich in am 2,11,5 ebenso wie in her. 12,9-22 und schließlich auch hier im ersten Brief der *Heroides*.

⁴⁶³ Die Aufgabe der konkreten Gestaltung der sprachlichen und syntaktischen Struktur eines neuen Textes mittels Referenzen bildet somit gleichsam eine Mikroebene intertextueller Textorganisation. In gleicher Weise können aber auch größere inhaltliche Passagen eines Textes durch Übernahme von Inhaltsstrukturen einer ganzen Tragödie dann gleichsam auf einer Makroebene gestaltet werden. Vgl. dazu die in Kapitel B.II beschriebene Ausrichtung des Gedichts her. 12 auf die euripideische *Medea*. Die Adaption von ganzen Tragödienhandlungen durch Ovid findet sich auch in den *Metamorphosen* etwa im Fall der Hecuba und – wengleich offenbar mit Pacuvius als Strukturvorlage – im Fall des Pentheus. Vgl. Ov. met. 13,429-575 bzw. 3,509-731.

erwarten durfte, dass besonders viele Rezipienten den intertextuellen Spuren folgen und eine entsprechende Dekodierung leisten konnten.⁴⁶⁴ Zugleich aber standen Ovid eben nicht nur die Verse des Euripides als Bezugspunkt für eine intertextuelle Gestaltung seiner Texte zur Verfügung, sondern wohl eine Vielzahl verschiedener griechischer und lateinischer Bearbeitungen, unter denen wiederum der Prolog der *Medea* des Ennius oder auch die entsprechenden Passagen in den Gedichten Catulls von besonderer Bedeutung für Ovid gewesen sein dürften. Indem sich Ovid einerseits mit dem euripideischen Original auseinandersetzte und dabei zugleich auch die nachfolgenden Texte berücksichtigte, bot sich dem Dichter die Möglichkeit, konkrete Einzeltextreferenzen zu verschiedenen Prätexten herzustellen und diese dann miteinander in Beziehung treten zu lassen. In diesem intertextuellen Raum bewegt sich Ovid mit größter Souveränität und nutzt die jeweils unterschiedlichen Akzente der ihm zur Verfügung stehenden Prätexte entsprechend den jeweils unterschiedlichen Bedürfnissen seiner Dichtung in den einzelnen, hier untersuchten Teilen der *Amores* und *Heroides*. Dabei ist trotz der Bekanntheit des Prätextes nicht zu erwarten, dass alle im Rahmen der Interpretation aufgezeigten Details der von Ovid intertextuell ausgestalteten Verse auch von allen Rezipienten wahrgenommen wurden. Vielmehr ist damit zu rechnen, dass manche Facetten der intertextuellen Textgestaltung nur von einem ausgewählten Kreis von literarisch interessierten und entsprechend gebildeten Rezipienten wahrgenommen werden konnten, für die Ovid nicht ausschließlich, aber eben doch auch seine Texte als *poeta doctus* verfasst hat.

Ovids Auseinandersetzung mit dem Prolog der euripideischen *Medea* ist aufgrund der Überlieferungslage die einzige Möglichkeit zu einer umfassenden und in die sprachlichen Details vordringenden Analyse dieser Form der intertextuellen Textgestaltung mit einem primären Prätext und weiteren Referenztexten. Dabei hat sich gezeigt, dass Ovid die intertextuelle Ausarbeitung seiner Texte nicht vorrangig dazu verwendet, passende Begriffe zu finden oder durch Übernahme syntaktischer Strukturen seinen literarischen Stoff zu ordnen. Vielmehr gelingt es dem Dichter, mit den Mitteln der Intertextualität seinen neuen Text mit einer zusätzlichen Sinndimension zu annotieren, die vom Rezipienten durch eine entsprechende Decodierung der verschiedenen intertextuellen Bezüge verstanden und zur Deutung des Textes herangezogen werden soll. Um diese Funktion von Intertextualität in seinem Text zu aktivieren, nutzt Ovid zunächst einmal spezifische verbale oder strukturelle Elemente eines einzelnen Prätextes und gestaltet mit dem Bezug auf ein bestimmtes Segment eine Referenz als konkrete Einzeltextreferenz. Diese Form des Bezuges verfügt dann in der

⁴⁶⁴ Mit der Entscheidung, Medeas zwölften Brief der *Heroides* im Kontext der euripideischen Tragödie und konkret als elegisches Vorspiel des tragischen Mythos in Korinth zu situieren, hatte Ovid zweifelsohne einen Stoff gewählt, der seinen Rezipienten bestens vertraut war. Das hier beschriebene Prinzip gilt im weitesten Sinn für alle Gedichte der *Heroides*. Die dem antiken Leser sicherlich durch Homer besonders bekannten Geschichten von Penelope und Briseis finden sich wohl auch aus diesem Grund als her. 1 und 3 am Beginn der Sammlung, um den Leser gleichsam intertextuell für die Lektüre zu schulen. Vgl. dazu Albrecht, M.v.: Rezeptionsgeschichte im Unterricht: AU 23,1980, Heft 6, 37-52.

Regel aber nicht nur über eine sprachliche oder syntaktische Ebene, sondern stellt zugleich stets auch einen inhaltlichen Verweis auf den Prätext her, so dass ein entsprechendes Wissen um Ereignisse und Hintergründe, die sich mit dem Kontext des Prätextes verbinden, durch den Rezipienten zugleich auch dem Kontext des neuen, ovidischen Textes zugeordnet werden können.

In dem untersuchten Textbeispiel aus den *Amores* konnte die konkrete Funktion der intertextuellen Verweisung zunächst darin gesehen werden, eine negative Beurteilung der Seefahrt als Grund für die Trennung von der Geliebten mit literarischen Mitteln aus den bekannten Prätexten der tragischen Prologe in die Welt der Elegie zu übertragen. Zugleich aber entsteht auf diese Weise durch die Summe der von Ovid gestalteten Einzeltextreferenzen eine Gattungsreferenz, die dem Propemptikon einen gleichsam tragischen Unterton verleiht.⁴⁶⁵

In vergleichbarer Weise nutzt Ovid auch am Beginn des zwölften Briefes der *Heroides* die intertextuelle Verknüpfung mit den bekannten Elementen aus den Prologen der Tragödien, um eine unheilvolle Atmosphäre des Geschehens vorzugeben. Doch dienen in diesem Fall die entsprechenden intertextuellen Informationen vor allem dazu, den Leser nach Korinth und in den elegischen Brief als Vorgeschichte der Tragödie einzuführen. Ovid gelingt auf diese Weise die Einbettung seines Textes in den bekannten Mythos, d.h. eine intertextuelle Kontextualisierung seines Gedichtes. Dazu musste der römische Dichter insbesondere den Wechsel der Erzählperspektive berücksichtigen, da im neuem Text eben nicht mehr die Amme als Sprecherin ihre Worte auf Medea richtet, sondern eine schreibende Medea ihre Gedanken unmittelbar auf Iason konzentriert. Zu diesem Zweck hat Ovid die transponierten Elemente neu gewichtet, um die neue Orientierung des Textes strukturell und inhaltlich gestalten zu können. Dies ist in den untersuchten Versen des zwölften Briefes der *Heroides* vor allem auf der inhaltlichen Ebene zu erkennen, bei der Ovid durch seine signifikante Abänderung der Struktur die Menschen als Handlungsträger und vor allem Iason konsequent in den Mittelpunkt des Gedankengangs gerückt hat. Dabei ist es dem römischen Dichter gelungen, mit Hilfe der aus der Tragödie übernommenen syntaktischen Strukturreferenz seine Rezipienten auf den tragischen Gehalt seiner Geschichte zu verweisen, wohingegen die konsequent veränderten inhaltlichen Strukturen ganz der neuen Erzählperspektive entsprechen.

Die umfassenden Möglichkeiten zur Variation der verschiedenen als Referenz verwendeten Elemente kann nicht zuletzt auch Ovids Integration euripideischer Elemente in den ersten Brief der *Heroides* zeigen, durch die der römische Dichter in einem fremden mythologischen

⁴⁶⁵ In den bislang untersuchten Beispielen beschränkt sich Ovids Gestalten mit gattungsspezifischen Elementen auf diese am Beispiel von am. 2,11 beschriebene, eher assoziative Evozierung gewisser Stimmungen, die der Tragödie per se zugrundeliegen. Dies ist letztlich wenig konkret und nicht im eigentlichen Sinn nachweisbar. Es ist gleichwohl in den folgenden Einzelinterpretationen zu untersuchen, in welcher Weise bei weiteren Beispielen eine solche Form der Gattungsreferenz weiter konkretisiert werden kann.

Kontext seine Rezipienten zu einer Parallelisierung der beiden Frauengestalten Penelope und Medea als verzweifelte, einsame und bedrängte Figuren angeleitet hat.

Wie anhand der hier vorgestellten Beispiele zu sehen ist, hat Ovid die Möglichkeiten zur Gestaltung von verschiedenen Referenzen in beliebiger Kombination genutzt. Indem er die einzelnen intertextuellen Verweisungen zugleich zueinander in Beziehung setzt, verstärkt und verdeutlicht der römische Dichter die von ihm angestrebte konkrete Funktion der inhaltlichen Aussage der einzelnen Referenzen. In diesem Sinn dienen in den hier betrachteten Beispielen die Referenzen selbst zugleich stets als implizite Markierungen, die in Form von zentralen Begriffen oder eben auch charakteristischen syntaktischen Strukturen per se auf die durch sie gestaltete Intertextualität und damit auf ihre eigene Existenz verweisen.⁴⁶⁶

Ovid hat bei diesem Verfahren von verschiedenen Prätexten Gebrauch gemacht und bei der Gestaltung der Einzeltextreferenzen auf Euripides, Ennius oder auch Catull zurückgegriffen, um ganz in der Art eines Eklektikers die jeweils für seinen neuen Text passenden Elemente auswählen und zusammenführen zu können. Er erweist sich damit als ein *poeta doctus* und zeigt, dass er als Dichter virtuos Bezüge zu den verschiedenen, ihm und seinen gebildeten Rezipienten bekannten Prätexten herstellen kann. Diese Form der Kompilierung von Referenzen zu verschiedenen Prätexten kann in den bisher untersuchten Texten als ein zentrales ovidisches Produktionsprinzip zur Gestaltung von Intertextualität beschrieben werden. Insbesondere wenn an einer Stelle etwa bei Euripides und Ennius im Einzelnen unterschiedliche Versionen bzw. Akzentuierungen eines sprachlichen oder inhaltlichen Elementes zu finden sind, eröffnet sich durch eine Identifizierung der verschiedenen möglichen Prätexte und der konkreten Segmente sowie durch eine genaue Interpretation der durch Transformation gestalteten Referenzen für den Rezipienten die Möglichkeit nachzuvollziehen, warum sich Ovid bei der Gestaltung einer entsprechenden Einzeltextreferenz entweder für die eine oder gerade für die andere Version entschieden hat. Dabei können durch die vergleichende Analyse zudem von Ovid selbst gegebenenfalls zusätzlich vorgenommene Modifikationen erkannt und damit die Intention des Dichters noch eingehender beschrieben werden. Da Ovid sowohl bei der Auswahl wie auch bei der Gestaltung der einzelnen Referenzen sicher sehr bewusst vorgegangen ist, lässt sich gerade mit Hilfe einer Untersuchung des intertextuellen Arbeitens die Intention des Autors oder vielmehr der vom Autor intendierte Textsinn beschreiben.

⁴⁶⁶ In diesem Zusammenhang hat Ovid sicherlich ganz bewusst auf eine explizite Markierung verzichtet, da diese Form der Betonung von Intertextualität von der angestrebten Funktionalisierung der Referenzen abgelenkt hätte und daher der Intention des Dichters nicht zuträglich gewesen wäre. Allenfalls wäre zu diskutieren, ob in dem einleitenden *memini* im dritten Vers des zwölften Briefes eine Form der allgemeinen intertextuellen Markierung vorliegt, mit der Ovid seine Rezipienten auf entsprechende folgende Verweisungen gleich zu Beginn seines Gedichtes aufmerksam machen wollte. Dazu ausführlich Bessone ad loc. In der Tat könnte diese Wortwahl zu Beginn des Gedichts programmatisch sein, eine eigenständige intertextuelle Verweisung liegt damit allerdings sicher (noch) nicht vor. So verzeichnet etwa auch Heinze ad loc. keine poetologische Konnotation und vermerkt allein einen intertextuellen Bezug auf Apollonios Rhodios.

II. Interpretation zu Heroides 12: Von Ovids Medea-Brief zur Medea des Euripides – Die Entwicklung einer gescheiterten Liebesbeziehung zur Tragödie

Zu Beginn des zwölften Briefes der *Heroides* präsentiert sich die fiktive Autorin Medea als eine zutiefst enttäuschte und zornige Frau, die im Hauptteil ihres Schreibens darum bemüht sein will, die eine einzige Freude, die ihr noch geblieben ist, auszukosten und dem untreuen Geliebten ihre Verdienste vorzuhalten, um ihm dadurch zugleich seinen Verrat nachzuweisen. Dazu ruft Medea im weiteren Verlauf des Briefes noch einmal die Ereignisse in Kolchis sowie ihre Morde an dem eigenen Bruder und an Pelias, dem Feind Iasons, in Erinnerung und stellt ihren Taten für Iason das treulose Verhalten des Geliebten in Korinth entgegen, das darin gipfelt, dass Medea erleben muss, wie der Hochzeitszug des neuen Paares an ihrem Haus vorüberzieht. So beklagt sie ihre Verlassenheit und ihre Machtlosigkeit, erniedrigt sich schließlich noch einmal zu Bitten und endet doch in der Verzweiflung mit der dunklen Drohung *nescio quid certe mens mea maius agit*.⁴⁶⁷

Schon ein solcher erster Überblick über die Inhalte und den Aufbau des zwölften Briefes der *Heroides* zeigt, dass Ovid seinen Text unmittelbar im Vorfeld und im Kontext der tragischen Handlung, wie sie aufgrund der Überlieferungslage vorrangig aus Euripides bekannt ist,⁴⁶⁸ situiert hat. Gleich in den einleitenden Versen des zwölften Briefes der *Heroides*, in denen Medea so intensiv ihr eigenes Schicksal und Iasons *perfidia* beklagt,⁴⁶⁹ hatte Ovid dazu intertextuelle Bezüge zu dem Prolog der euripideischen *Medea* und zu weiteren in diesem

⁴⁶⁷ Ovid lässt Medea ihren Brief mit den bereits einleitend interpretierten Klagen über das eigene Unglück beginnen (Ov. her. 12,1-22; vgl. dazu die Interpretation in Kapitel B.I). Die Taten für Iason in Kolchis und in Griechenland (23-134); Iasons treuloses, unehrenhaftes und unwürdiges Verhalten (135-160); erneute Klagen und Drohungen (161-184). Im letzten Teil des Briefes versucht sie schließlich, Iason doch noch mit Bitten zu bewegen, die Beziehung mit ihr fortzusetzen (185-200). Dabei ist Medea bemüht, in einer Form der *refutatio* mögliche Einwände Iasons unmittelbar zu entkräften, doch lässt gerade dies sie in neue Drohungen ausbrechen, so dass der Brief mit dem hier zitierten Vers Ov. her. 12,214 im jetzt schon fast tragischen Zorn endet. Zur Gliederung des Briefes vgl. Heinze S.77f. und fast vollständig übereinstimmend Bessone S.59.

⁴⁶⁸ Im Gegensatz zu den in Kapitel B.I untersuchten Versen der tragischen Prologe bei Euripides und Ennius ist eine entsprechende vergleichende Betrachtung mehrerer Prätexte bei den jetzt zu untersuchenden Fällen mangels Fragmenten nicht oder nur in ganz seltenen Einzelfällen möglich, die zudem für den zu untersuchenden Text der *Heroides* nicht von Bedeutung sein müssen. So lassen sich etwa die ironischen Fragen der euripideischen Medea, wohin sie sich denn nun im Exil wenden solle, nachdem sie alles für Iason aufgegeben habe, in vergleichbarer Weise auch bei Ennius finden. Vgl. Eur. Med. 501-508 und Enn. scaen. 217f./frg. 104 Jocelyn. Dass diese Verse allgemein bekannt und berühmt waren, ist zudem einmal mehr aus Catulls *carmen* 64 zu ersehen, dort die Verse 177-183 mit der gleichen Reihung von Fragen, sogar im unmittelbaren Anschluss an die Umgestaltung des tragischen Prologs (vgl. zu diesem die Interpretation in Kapitel B.I.1.2). Dazu im Einzelnen Lennarz S.176-178. So ist zwar mit relativer Sicherheit zu vermuten, dass Ennius wohl auch diesen Teil der Tragödie und überhaupt das Werk als ganzes ähnlich genau und sorgsam, dabei aber durchaus bis zu einem gewissen Grad eigenständig übertragen hat, wie dies auch am Beispiel des Prologes beschrieben werden konnte (vgl. dazu die Interpretation in Kapitel B.I.1.1). In welcher Weise Ennius jedoch Euripides im Einzelfall konkret gefolgt ist, kann nicht mehr festgestellt werden. Daher wird im Folgenden – stets im Bewusstsein möglicher Zwischenglieder – nur der Bezug Ovids auf Euripides betrachtet werden.

⁴⁶⁹ Vgl. Ov. her. 12,1-22, zur Anklage gegen Iason insb. das Distichon her. 12,21f.

Kontext wichtigen Referenztexten von Ennius, Catull und Apollonios Rhodios gestaltet, um damit den Rezipienten nach einer Dekodierung der entsprechenden Verweise eine Interpretation und ein umfassendes Verständnis dieser Verse zu ermöglichen.⁴⁷⁰ Auf diese Weise geleitet der römische Dichter seine Leser auf intertextuellem Weg nach Korinth und führt sie in die Geschichte ein, die aus den Tragödien bekannt ist.⁴⁷¹

Im ganzen Brief finden sich immer wieder aus der Tragödie bekannte Formulierungen, Wendungen und Motive, die aufgrund der Überlieferungslage aus Euripides bekannt sind.⁴⁷² So erkennt der Rezipient gleich zu Beginn des Briefes jene Medea wieder, die ihm als verlassene, klagende und anklagende Frau aus dem Prolog der euripideischen oder wohl auch der ennianischen Tragödie bekannt ist. Dort führt die Amme als Sprecherin des Prologes in die Handlung ein und beschreibt Medea als unglückliche Frau, die sich entehrt fühlt und ihre einst durch Eid zugesicherten ehelichen Rechte einfordert. Die Amme berichtet von Medeas Enttäuschung und den damit verbundenen Klagen, die sich gegen Iason richten und mit denen sie ihm Undankbarkeit vorwirft. Medea verzichtet nach Aussagen ihrer treuen Dienerin auf Nahrung, gibt sich ganz dem Schmerz hin und weint unablässig. Sie sei dabei ganz in sich gekehrt, beklage das eigene Schicksal, vor allem dass sie einst das Vaterland und ihre Familie verließ. Ihre Enttäuschung wende sich sogar in Hass gegen die Kinder, so dass die Amme dunkle Befürchtungen hegt, dass die ihr bekannte Rachsucht der Herrin sich gegen Braut, Brautvater und Bräutigam wenden oder gar irgendein größeres Unglück nach sich ziehen könnte.⁴⁷³ Der Überblick zu den Inhalten des zwölften Briefes der *Heroides* und gerade auch die ersten Verse des ovidischen Textes mit dem Wunsch, das Heimatland besser nie verlassen und auf diese Weise die eigene Ehre bewahrt zu haben, sowie die nachfolgenden Klagen mit

⁴⁷⁰ Vgl. dazu die ausführliche Interpretation in Kapitel B.I.

⁴⁷¹ Casali, S.: Strategies of tension (Ov. her. 4): PCPhS 41, 1995, 1-15 (=Casali 1995a), hier S.5 erkennt in dem einleitenden Bezug auf den Prolog eines tragischen Prätextes ein Grundprinzip des ovidischen Dichtens, um den Rezipienten auf den entsprechenden Referenztext zu verweisen und führt dazu die einleitenden Verse von her. 4 und 9 als weitere Beispiele an. Während Casalis These für her. 12 ohne Zweifel zutreffen dürfte, sind seine Ausführungen im Hinblick auf her. 4 wenig überzeugend. Vgl. dazu Kapitel B.IV.

⁴⁷² Dabei sind die Verweise auf Parallelstellen aus der *Medea* des Euripides in den Kommentaren bei Heinze und Bessone nahezu unzählig. Doch ist für die Interpretation des ovidischen Textes zunächst wenig gewonnen, wenn etwa die Bezeichnung der Creusa als *regia coniunx* in her. 12,105 in ähnlicher Weise auch bei Euripides gefunden werden kann (vgl. etwa Eur. Med. 547, 554, 594 und öfter). Dies gilt vergleichbar auch für weitere Beispiele, zu denen in den Kommentaren auf Parallelen zu Euripides verwiesen wird. Vgl. etwa Heinze S.147 zu Ov. her. 12,78 *servatus* nach Eur. Med 476 und 515: wörtliche Entsprechungen von *servare* und *σώζειν*; Heinze S.149f. zu her. 12,85-90 nach Med. 161f., 410ff. und 492-495: inhaltlicher Bezug auf die geleisteten Eide; Heinze S.158 zu her. 12,103 *insopor* nach Med. 480f.: von Heinze selbst als einfache Übersetzung des euripideischen *ἄυπνος* bezeichnet. In der Tat lassen sich somit in allen Teilen des Gedichts Zusammenhänge mit der Tragödie feststellen. Eine einfache Zweiteilung des Briefes in einen apollonischen (1-130) und einen euripideischen Teil (131-214), wie sie Otis, B.: Ovid and the Augustans: TAPA 69,1938,188-229, hier S.214 vorschlägt, ist daher letztlich zu undifferenziert bzw. allenfalls in Ansätzen für eine ausschließlich inhaltliche Betrachtung angemessen, da – wie zu zeigen sein wird – der Text Ovids in allen seinen Teilen überaus intensiv auf die Tragödie hin ausgerichtet ist. Vgl. dazu etwa – nur die bereits nachgewiesene intensive intertextuelle Gestaltung auf der Basis der tragischen Prologe für den Beginn des Briefes zur Situierung des Geschehens in Korinth. Dies gilt aber durchaus auch für weitere Teile des eben nur vermeintlich apollonischen Teils.

⁴⁷³ Vgl. die Beschreibung der Amme über die Verfassung Medeas zu Beginn der Tragödie in Eur. Med. 20-45. Zu den Befürchtungen der Amme vor allem Vers 43: Schon hier ahnt die Amme das Schreckliche, das sich mit dem Mord an den Kindern ereignen wird.

den nachgewiesenen engen sprachlichen und inhaltlichen Bezügen zur Tragödie zeigen, dass Ovid eine Medea präsentiert, die letztlich weitgehend dem Bild entsprechen wird, das Euripides zu Beginn seiner Tragödie präsentiert hat.

1. Der Brief im Kontext der Tragödie: Ovids intertextuelle Entwicklung der Chronologie und Topographie nach den Vorgaben des Euripides

Um den Brief und die Tragödie durch einen gemeinsamen Kontext des Mythos zu verbinden, hat Ovid zusätzlich zu den gerade am Beginn des Textes hergestellten intertextuellen Bezügen sein Gedicht auch sehr konkret in die durch die Tragödie des Euripides vorgegebene Topographie und Chronologie der Handlung des Mythos eingeschrieben und die fiktive Situation, in der dieser Brief von Medea verfasst wird, aus den entsprechenden euripideischen Vorgaben entwickelt. Dies wird vor allem im Kontext der von Ovid in den Brief integrierten Schilderung des Hochzeitszuges deutlich. In den entsprechenden Versen beschreibt Medea ausführlich,⁴⁷⁴ dass für sie völlig unvermutet der feierliche Zug an ihrem Haus vorbeizieht. Für diesen Teil des Mythos gibt es in der euripideischen Tragödie keine Entsprechung, da diese Ereignisse vor dem Einsetzen der Handlung stattfand und es für Euripides offensichtlich auch keinen dramaturgischen Grund gegeben hat, eine entsprechende Schilderung nachzureichen. Für Ovid bietet sich somit die Gelegenheit, dieses neue Motiv zu einer kleinen Szene auszugestalten.⁴⁷⁵ Dabei folgt der römische Dichter jedoch der von Euripides in seiner Tragödie vorgegebenen Topographie sehr genau. Im griechischen Drama bildet Medeas Haus, das sie nach der Trennung von Iason bewohnt, den Mittelpunkt der Bühne. Außerhalb der Szene liegen Iasons Haus und der Königspalast. In Übereinstimmung mit dieser Topographie schildert Medea in ihrem ovidischen Brief, wie die Braut von Iason im feierlichen Zug vom Palast zum Haus des Bräutigams geleitet wird, wobei der Weg unmittelbar an Medeas Haus vorbeiführt.⁴⁷⁶ Ovid schildert dabei ganz der Situation der griechischen Tragödie entsprechend einen Zug nach griechischem Ritus.⁴⁷⁷

Gleichfalls aus dem Zusammenhang dieser Szene ist zu erschließen, dass Ovid den Brief seiner Medea auch sehr präzise in die fiktive Chronologie der Ereignisse und der Vorgeschichte, wie sie aus der euripideischen Tragödie ermittelt werden kann, eingefügt hat. Im Werk des Euripides setzt nach dem Prolog, der vorrangig der Exposition Medeas als

⁴⁷⁴ Ov. her. 12,139-160.

⁴⁷⁵ Die Szene ist insofern als neu zu bezeichnen, da sie in der Tragödie des Euripides kein Gegenstück besitzt. Ob Ovid auf andere Vorlagen zurückgegriffen oder eventuell in seiner eigenen *Medea* eine ähnliche Szene präsentiert hat, ist nicht zu entscheiden. Prinzipiell wird man Ovid die Erfindung und Ausgestaltung gerade einer solchen Sequenz für die *Heroides* aber durchaus zutrauen dürfen.

⁴⁷⁶ So Heinze S.180f.

⁴⁷⁷ Heinze verweist S.182 darauf, dass einzig die *tuba* (Her. 12,142) ein spezifisch römisches Element sei.

Hauptperson des Dramas und damit der Einführung der Rezipienten in die konkrete Situation und Verfassung der verlassenen und enttäuschten Frau dient, die eigentliche Handlung mit dem Verbannungsurteil Creons ein, das wiederum unmittelbar durch Drohungen Medeas gegen Iason und dessen neue Familie motiviert worden ist.⁴⁷⁸ Aus diesen Hinweisen und Vorgaben des Euripides ist abzuleiten, dass dem Beginn der Tragödie die Trennung Iasons von Medea und den Kindern, die Hochzeit Iasons mit Creusa⁴⁷⁹ und Medeas Drohungen vorausgegangen sein müssen, wobei der konkrete Zeitpunkt dieser Drohungen nicht näher bestimmbar ist.⁴⁸⁰ Zwischen der Hochzeit Iasons und dem königlichen Befehl, das Land zu verlassen, befindet sich somit ein gewisser Zeitraum angespannter Ruhe, in dem sich keine Handlung im eigentlichen Sinn, d.h. also keine äußere Handlung, vollzieht.⁴⁸¹ Genau diese Phase hat Ovid ausgewählt, um Medea ihren Brief schreiben zu lassen. Im Zusammenhang mit Ovids Schilderung des Hochzeitszuges ist es fast möglich, den Text des römischen Dichters nahezu auf die Stunde genau in den Kontext der Geschichte der Medea in Korinth, die aus den euripideischen Vorgaben zu entwickeln ist, einzuordnen. Offensichtlich unmittelbar unter den Eindrücken des gerade an ihrem Haus vorbeigezogenen Hochzeitszuges und zutiefst bewegt von dem für sie unvermuteten und erschreckenden Ereignis formuliert Medea ihre Klagen und ihre Bitte um eine Wiederherstellung der eigenen Ehe.⁴⁸² Gerade in diesem direkten Zusammenhang mit der fast gleichzeitig vollzogenen neuen Hochzeit zeigt sich von Beginn an die Aussichtslosigkeit von Medeas Klagen und Bitten, manifestiert sich

⁴⁷⁸ Diese Begründung des Verbannungsurteils wird explizit deutlich in Eur. Med. 163-165, 282-291, 446-450 und 547.

⁴⁷⁹ Die neue Ehe Iasons wird explizit erwähnt in Eur. Med. 18f.; 489; insbesondere 586f. und 593f., dann auch 886-887 und 943 nebst 970 (weniger eindeutig auch an anderen Stellen z.B. 514 oder auch 547 und öfter). Auch wenn einige wenige, nicht ganz eindeutige Hinweise auf die Eheschließung im Drama des Euripides nahelegen scheinen, dass diese noch nicht erfolgt ist und erst unmittelbar bevorsteht (vgl. etwa 313 oder auch den Dialog Medeas mit Aigeus 692-702), ist doch an keiner Stelle explizit zu lesen, dass die Hochzeit noch nicht erfolgt ist. Die Hinweise auf den Vollzug der Hochzeit überwiegen substantiell, so dass konstatiert werden kann, dass der von Ovid inszenierte Ablauf somit den Vorgaben der Tragödie entspricht.

⁴⁸⁰ Die Drohungen stehen im Zusammenhang mit der Verbannung. Es ist jedoch aufgrund der Angaben des Euripides nicht zu ermitteln, ob diese Drohungen etwa bei einem Streit zwischen Medea und Iason unmittelbar im Zusammenhang mit der Trennung ausgesprochen worden sind oder zu einem späteren Zeitpunkt. Auch eine Äußerung Medeas gegenüber Dritten wäre denkbar, wenn man sich etwa ihr vertrautes Verhältnis zu den korinthischen Frauen des euripideischen Chores in Erinnerung ruft (vgl. etwa 136f. oder auch vor allem Medeas erste Rede an den Chor im ersten Epeisodion 214-266).

⁴⁸¹ Spoth betont S.158, dass die Briefe der *Heroides* in der Regel im Abseits des Geschehens angesiedelt sind. Er folgert: Da für eine tatsächlich dramatische Struktur das Kriterium der Handlung vorausgesetzt werden muss, in den *Heroides* aber keine äußere, sondern nur innere Entwicklung stattfindet, seien diese Gedichte Elegien (S.184-188 mit Hinweis auf die Ausnahme her.4). Er postuliert diesen toten Punkt der Handlung auch für die Situation des zwölften Briefes (S.205). In diesem Zusammenhang scheint Spoth allzu sehr bemüht zu sein, in den *Heroides* die elegische ἀμηχανία festzuschreiben. Wenigstens in her. 12 ist ein gewisser Handlungsfortschritt zu erkennen, nicht nur im Bezug auf die innere Entwicklung Medeas, sondern auch im Bezug auf das Verbannungsurteil und damit auf die äußere Entwicklung. Auch Oppel sieht S.21 in dem Brief einen Teil der Dramenhandlung, nicht elegische Ohnmacht.

⁴⁸² Vgl. dazu insbesondere das ostentative *subito* in Ov. her. 12,139. Auch für Heinze scheint S.180f. Medeas Brief eben an jenem Tag der Hochzeit Iasons mit der korinthischen Königstochter abgefasst zu sein.

schon im äußeren Rahmen die Vergeblichkeit dieses Briefes der *Heroides*.⁴⁸³ Und doch unternimmt Ovids Medea diesen letzten Versuch mit einem Brief, in dem sie zugleich ihre tiefe Enttäuschung klagend und anklagend ausdrückt, sich noch einmal zu Bitten erniedrigt und schließlich ungewisse und doch gewichtige Drohungen ausspricht. Schon diese Kombination ganz verschiedener Motive innerhalb des Briefes zeigt, dass Ovid seine Medea in einem Moment der Ungewissheit und der Entscheidung präsentiert.

Der äußere Rahmen der fiktiven Handlung der einerseits aus den Vorgaben der Tragödie, andererseits aus den Hinweisen des zwölften Briefes der *Heroides* zu erschließen ist, legt somit folgende Chronologie der Ereignisse nahe. Zu einem nicht näher bestimmbar Zeitpunkt nach der Ankunft von Iason und Medea in Korinth hat sich für diesen die Möglichkeit ergeben, eine eheliche Verbindung zum korinthischen Königshaus zu knüpfen und sich so eine sichere Stellung als zukünftiger Regent zu verschaffen. Um dieses Ziel zu erreichen, muss Iason seine Beziehung zu Medea aufgeben. Im zweiten Epeisodion der euripideischen Tragödie versucht er, dieses Verhalten zu rechtfertigen als einzige Möglichkeit für die mittellosen Flüchtlinge, vor allem den Kindern eine sichere Zukunft zu verschaffen. Diese Argumentation kann Iason gegenüber Medea jedoch zu keinem früheren Zeitpunkt in dieser Weise vertreten haben, da sie sich an gleicher Stelle der Tragödie beschwert, dass er sie in diese Pläne nicht eingeweiht habe und auch nicht versucht habe, sie von der so begründeten Notwendigkeit eines Endes ihrer Beziehung zu überzeugen.⁴⁸⁴ Daraus ist zu folgern, dass Iason sehr überraschend für Medea die gemeinsame Beziehung beendet und einseitig eine Scheidung vollzogen hat. Während von Euripides in der Tragödie zur eherechtlichen Situation zwischen Iason und Medea zu keinem Zeitpunkt eindeutig Stellung bezogen wird,⁴⁸⁵ erwähnt Ovids Medea in ihrem Brief die Scheidung als Höhepunkt von Iasons Verrat ganz bewusst, indem sie explizit Iasons Worte *cede domo* als Scheidungsformel wiederholt und ihm anklagend vorwirft.⁴⁸⁶ Unklar bleibt, in welcher Weise Medea im Folgenden versucht haben mag, Iason zu einer Fortsetzung ihrer gemeinsamen Beziehung zu bewegen.⁴⁸⁷ Machtlos muss Medea jedenfalls der weiteren Entwicklung zuschauen und erleben, wie schließlich der Hochzeitszug Iasons an ihrem Haus vorbeizieht. Noch unter dem Eindruck dieses Ereignisses

⁴⁸³ Zur Vergeblichkeit als Charakteristikum der *Heroides* vgl. die abschließenden Gedanken dieser Interpretation.

⁴⁸⁴ Vgl. Eur. Med. 547-567 und 586f., dann auch nochmals 593-597.

⁴⁸⁵ Vgl. im einzelnen zu dieser Frage und den rechtlichen Aspekten Heinze S.179.

⁴⁸⁶ Vgl. Ov. her. 12,135-8. Dass Medea in diesem Zusammenhang zusammen mit ihren beiden Kindern Iasons Haus verlässt, scheint den von Iason im zweiten Epeisodion der euripideischen Tragödie vorgestellten Plan als nachträglichen Versuch einer Rechtfertigung zu entlarven. Dazu das Zitat der Verse und eine weiterführende Interpretation im Folgenden.

⁴⁸⁷ Unmittelbar im Zusammenhang mit dieser von Iason vollzogenen Scheidung oder auch zu einem späteren Zeitpunkt kann durchaus eine erste Auseinandersetzung zwischen Iason und Medea vermutet werden, in der sie mit Iason um eine Fortsetzung der Beziehung ringt. Dies könnte etwa aus Medeas späterer Auseinandersetzung mit der Frage der Mitgift im zwölften Brief der *Heroides* gefolgert werden (vgl. dazu das Folgende). Wenn ein solches Gespräch stattgefunden haben sollte, so wird man es sich wohl ähnlich einseitig vorstellen dürfen wie den Brief der *Heroides*. Medea bringt ihre Klagen und Bitten vor, Iason hat sich längst entschieden, äußert sich nur zurückhaltend und schweigt zu vielem. Vgl. als Folge etwa Medeas Vorwurf in Eur. Med. 585-587.

verfasst sie ihren Brief, in dem sie zugleich bittet und droht. Somit erweist sich der Brief als letzter Versuch, den unvermeidlichen Verlauf des Geschehens doch noch aufzuhalten. Dabei hat Medea die Aussichtslosigkeit ihrer Situation und auch ihres Briefes entweder tatsächlich noch nicht erkannt, oder aber sie ist aufgrund ihrer inneren Disposition nicht mehr in der Lage dazu, die Situation, ihre Folgen und die daraus resultierenden Handlungsoptionen realistisch einzuschätzen.

Medeas Brief ist auf diese Weise nicht nur nutzlos, sondern er erweist sich sogar als kontraproduktiv. Denn aus den einleitenden Worten Iasons zu Beginn des zweiten Epeisodion der Tragödie lässt sich folgern, dass der Brief für Medea und für den weiteren Verlauf der dann im eigentlichen Sinn tragischen Ereignisse entscheidende Bedeutung zu haben scheint. So richtet Iason unmittelbar nach seinem Auftritt direkt und unvermittelt das Wort an Medea und erhebt dabei schwere Vorwürfe, dass sie mit ihrem Zorn und mit ihren wüsten Drohungen gegen ihn und das Königshaus von Korinth ihre soeben verkündete Verbannung selbst provoziert habe.⁴⁸⁸ Dabei ist aus dem Kontext der Tragödie zunächst zu schließen, dass Medea die von Iason erwähnten Drohungen mündlich geäußert hat. Dies kann auch den entsprechenden Äußerungen der Amme im Prolog und den Aussagen Creons im ersten Epeisodion entnommen werden.⁴⁸⁹ Von noch größerer Bedeutung für die gesamte Entwicklung der tragischen Handlung wäre freilich die Existenz eines Briefes, wie ihn die ovidische Medea geschrieben hat, und mit dem Iason und auch Creon den eindeutigen Beweis in den Händen hielten, dass Medea in ihrem Zorn eine echte Bedrohung darstellt, dass ihre Drohungen ernst zu nehmen und zu fürchten sind. Es ist somit zu folgern, dass in der von Ovid nach den Vorgaben der euripideischen Tragödie ausgestalteten Situation Iason den ovidischen Brief Medeas gelesen und sich über die Inhalte mit seinem neuen Schwiegervater beraten hat. Der weitere Fortgang der Handlung, der sich dann in der Tragödie des Euripides ereignet, wäre somit eine fast schon unumgängliche Folge. Daher kann also in Ovids Brief wohl mit Recht das eigentlich auslösende Moment der äußeren Tragödienhandlung erkannt werden.⁴⁹⁰

Die präzise Einschreibung des Briefes in den aus der Tragödie zu entwickelnden chronologischen und topographischen Kontext im Zusammenhang mit der Schilderung des

⁴⁸⁸ Vgl. Eur. Med. 446-458. Iasons fügt dem noch hinzu, dass er trotz allem Medea helfen wolle, um ihr das Schicksal des Exils möglichst zu erleichtern. Schließlich könne er Medea niemals Böses wollen. So Eur. Med. 459-464.

⁴⁸⁹ Die Amme bezieht sich auf Drohungen, die Medea vor dem Beginn der Tragödie ausgesprochen haben muss, indirekt in Eur. Med. 20-23. Ihre in Eur. Med. 37-45 geäußerten Befürchtungen, wozu Medea in ihrem Zorn und in ihrem Bedürfnis nach Rache fähig sein könnte, mögen durchaus auch entsprechenden Drohungen Medeas entspringen, wenngleich die Amme an dieser Stelle wohl vor allem auf ihre genaue Kenntnis des Charakters ihrer Herrin vertrauen kann. Medea selbst wiederholt in diesem Sinn ihre Drohungen nur für die Rezipienten, wenn sie in der Parodos der euripideischen Tragödie wünscht, den Gatten und dessen neue Braut tot zu sehen (vgl. Eur. Med. 163-165). Insbesondere Creon begründet schließlich Medeas Verbannung in Eur. Med. 287-289 ausdrücklich mit den Drohungen, die sie ausgesprochen habe und die man ihm gemeldet habe.

⁴⁹⁰ Dass der Brief zugleich auch von entscheidender Bedeutung ist für die innere Entwicklung Medeas zur tragischen Heldin des Euripides und somit in zweifacher Weise in die Tragödie führt, ist im folgenden Kapitel aufzuzeigen.

Hochzeitszuges ist somit nur ein später, expliziter Schritt, der dem Rezipienten zu Beginn des letzten Drittels des ovidischen Textes eine endgültige Entwicklung der von Ovid implizit von Beginn des Briefes an vorausgesetzten fiktiven Ereignisgeschichte ermöglicht.⁴⁹¹ Indem Ovid Medeas Brief überaus genau in den fiktiven Kontext der Tragödie integriert hat, lässt er seinen Text zur Vorgeschichte und damit zum Bestandteil des tragischen Textes werden. Auf diese Weise eröffnet sich der römische Dichter die Möglichkeit, den Text der euripideischen Tragödie als Fortsetzung seines eigenen Textes zu präsentieren, diesen somit in seinem Sinn zu instrumentalisieren und schließlich zu deuten.

2. Medea wird Medea: Der zwölfte Brief der *Heroides* als „elegisches Vorspiel“ zur Tragödie

Medeas Gefühle nach der von Iason vollzogenen Auflösung der Ehe mögen, so kann man es aus Euripides erschließen, bestimmt gewesen sein von jenem Zorn, der in ihrem Wesen liegt,⁴⁹² vor allem aber zunächst von Enttäuschung und Traurigkeit, von Verzweiflung und Sorge um ihr weiteres Schicksal und das ihrer Kinder sowie von dem tiefen Gefühl der Verlassenheit in der ihr jetzt völlig fremden Stadt Korinth.⁴⁹³ Zu Beginn ihres ovidischen Briefes ist Medea mit ihrem Lamentieren und ihren unerfüllbaren, ganz in der Vergangenheit verhafteten Wünschen⁴⁹⁴ genau die klagende und handlungsunfähige Medea, die dem Rezipienten auch zu Beginn der euripideischen Tragödie gegenübertritt. Die Medea der Tragödie, die so grausam Rache nehmen wird an ihren Feinden, ist eine andere Frau. So ist es unabdingbar, dass sich eine Entwicklung von jener unglücklich liebenden und klagenden, in diesem Sinn also elegischen Medea zu einer zornigen, rächenden, also tragischen Medea vollziehen muss. Indem Ovid seine Medea als letzte Worte des Briefes *nescio quid certe mens mea maius agit* formulieren lässt, wird deutlich, dass eine wohl durchaus entscheidende Entwicklung in der Zeit der Abfassung des Briefes oder vielmehr sogar durch das Abfassen dieses Briefes stattfindet. Mit dem Brief führt Ovid Medea und die Rezipienten zur Tragödie und zeigt dies gerade auch durch die poetologische Konnotation des verwendeten *maius*, das nicht nur inhaltlich zur nachfolgenden Handlung der Tragödie hinführt, sondern auch auf die Tragödie als höhere Gattung hinweist, in der die Handlung der Elegie ihre Fortsetzung finden

⁴⁹¹ Erst ab Ov. her. 12,139 erfolgt mit der Schilderung der Hochzeitsszene die durch den äußeren Rahmen der Ereignisse jetzt klar vorgegebene Zuordnung des Briefes in den chronologischen Kontext. Zugleich ist dies jedoch ein ganz entscheidender Schritt, weil auf diese Weise die Komplizenschaft zwischen dem Autor Ovid und seinen Rezipienten zu Beginn des letzten Drittels des Briefes endgültig hergestellt wird.

⁴⁹² Vgl. nur die verschiedenen Anmerkungen der Amme oder auch Creons in der euripideischen Tragödie.

⁴⁹³ Vgl. vor allem Medeas Gedanken, die sie gegenüber dem Chor zu Beginn des ersten Epeisodions äußert, insb. Eur. Med. 222-224 und 252-258.

⁴⁹⁴ Vgl. die Interpretation in B.I.

wird.⁴⁹⁵ In diesem Sinn erweist sich Ovids zwölfter Brief der *Heroides* als ein „elegisches Vorspiel“ zur Tragödie.⁴⁹⁶

Ovid nutzt dazu die Möglichkeiten, die ihm dadurch gegeben sind, dass er 400 Jahre nach Euripides seine Medea einen Brief schreiben lässt, der chronologisch vor den Ereignissen der griechischen Tragödie einzuordnen ist.⁴⁹⁷ Dieses Verfahren hatte der römische Dichter in vergleichbarer Weise auch schon bei dem eingangs betrachteten *Medeae Medea forem* aus dem sechsten Brief der *Heroides* verwendet, wenn die Verwünschungen der Hypsipyle Ovids durch die Ereignisse der Tragödie des Euripides in Erfüllung gehen werden.⁴⁹⁸ Indem Ovid mit seinem Gedicht also nachträglich die Vorgeschichte der Tragödie ausgestaltet und dabei überaus genau die Vorgaben beachtet, die sich aus dem Werk des Euripides entwickeln lassen, ist der Rezipient des lateinischen Textes aufgefordert, nicht nur die Chronologie der literarischen Werke, sondern gerade auch die tatsächliche Abfolge der fiktiven Ereignisgeschichte des Mythos zur Orientierung der entsprechenden Beziehungen zwischen den beiden maßgeblichen literarischen Werken, der Tragödie des Euripides und dem zwölften Brief der *Heroides*, nach den Vorgaben Ovids zu lesen. Der römische Dichter normiert auf diese Weise durch die intertextuelle Gestaltung seines Textes die gesamte Geschichte der Medea in seinem Sinn. Auf diese Weise kann er eine klagende, elegische Medea zeigen, die schließlich zu jener zornigen, tragischen Medea werden soll.

3. Das zweite Epeisodion der euripideischen Tragödie als Strukturreferenz für Ovids Text – Medeas Brief als erster Teil ihrer Klage und Anklage in der Tragödie

Um auf der Grundlage dieser prinzipiellen Integration des eigenen, neuen Textes in den euripideischen Kontext die Entwicklung Medeas hin zu jener Frau zu zeigen, die dem Rezipienten aus der Tragödie bekannt ist, hat Ovid in seinem Gedicht von Beginn an viele einzelne Elemente unter bewusstem Rückgriff auf entsprechende Segmente aus der euripideischen *Medea* intertextuell entwickelt. Dies kann nicht nur anhand der Eingangsverse des Briefes im Vergleich mit den Prologversen des Euripides gezeigt werden, durch die der Rezipient zu einer intertextuellen Lektüre des Briefes angeleitet wird, sondern auch an vielen weiteren Stellen.

⁴⁹⁵ Dazu Heinze S.218: Schon Vergil kündigt in ecl. 4,1 und Aen. 7,44 die wertvollere Dichtung als *maius* an. Für Ovid gehört die Tragödie am. 3,15,18 und 3,1,24 zur *area maior*. Auch die *Metamorphosen* werden trist. 2,63 im Vergleich zu den Elegien als *maius opus* bezeichnet. Natürlich an dieser Stelle von Bedeutung Prop. 2,34,66 *nesio quid maius nascitur Iliade*. Dazu auch Spoth S.203f.

⁴⁹⁶ Heinze S.41, Bessone S.28-36 und auch Spoth S.204f. Dabei ist davon auszugehen, dass dies in gleicher Weise für die euripideische, für die ennianische und wohl auch für die ovidische Tragödie gelten dürfte.

⁴⁹⁷ Zu dieser Problematik allgemein Barchiesi (1993) S.333-335.

⁴⁹⁸ Vgl. dazu schon die einleitende Interpretation in der Einleitung zu dieser Arbeit.

So sind Medeas Anliegen in dem von Ovid gestalteten Gedicht vor allem die Klage über die eigene Situation, der Vergleich einerseits ihrer jetzigen Situation mit einer glücklicheren Vergangenheit, andererseits ihrer eigenen Person mit der Konkurrentin, die ihr in Korinth erwachsen ist, und schließlich die unmittelbare Konfrontation Iasons mit diesen Vorwürfen, um daraus ihren Anspruch auf eine Wiederherstellung der Beziehung zu Iason erheben zu können. Zu diesem Zweck zeigt der römische Dichter eine Medea, die vorrangig um eine ausführliche Darstellung ihrer Verdienste bemüht ist und damit ihren Anspruch auf Iasons Liebe und Dankbarkeit einfordern will.⁴⁹⁹ Schon in der Tragödie des Euripides hatte Medea im zweiten Epeisodion während ihrer direkten Auseinandersetzung mit Iason in ganz ähnlicher Weise versucht, ihre Verdienste und seine Undankbarkeit aufzuzeigen. Euripides hat in dieser tragischen Szene durch die wichtigen Reden Medeas und Iasons aber nicht nur einzelne Motive, sondern auch durch die Gestaltung des zweiten Epeisodions als Ganzes entscheidende Grundstrukturen der Argumentation vorgegeben,⁵⁰⁰ auf die der römische Dichter in dem Medea-Brief seiner *Heroides* insgesamt als Prätext zurückgegriffen hat.

Dies wird gleich zu Beginn des Hauptteiles des Briefes deutlich, in dem Medea ihre Verdienste nennt und diese zu der gegenwärtigen Situation, der neuen Konkurrentin und Iasons Undankbarkeit in Beziehung setzt. Denn an dieser Stelle lässt Ovid seine Schreiberin ein Motiv und die entsprechende Formulierung verwenden, durch die ein eindeutiger Bezug zur euripideischen Tragödie hergestellt wird. Ovids Medea beginnt nach den einleitenden Klagen die ausführliche Darstellung ihrer Verdienste in Kolchis mit einem überaus charakteristischen Gedanken, in dem die tiefe Resignation, die sie erfasst hat, sehr deutlich zum Ausdruck kommt:

Est aliqua ingrato meritum exprobrare voluptas;

hac fruar, haec de te gaudia sola feram. (Ov. her. 12,23f.)

In fast identischer Weise hatte auch die Medea des Euripides nach einigen einleitenden Schmähungen gegen Iason den eigentlichen Hauptteil ihrer Rede begonnen:

ἐγὼ τε γὰρ λέξασα κουφισθήσομαι

ψυχὴν κακῶς σὲ καὶ σὺ λυπήσῃ κλύων. (Eur. Med. 473f.)

Indem Ovid an dieser Stelle zwar nicht den Worten, aber doch dem von Euripides gestalteten Grundgedanken folgt, verweist er unmittelbar zu Beginn dieses Textabschnittes deutlich auf die bekannte Rede der euripideischen Medea als Vorlage für den Gedankengang der

⁴⁹⁹ Vgl. dazu Medeas Darstellung ihrer Taten für Iason in her. 12,23-134 und der Ereignisse in Korinth 135-160.

⁵⁰⁰ Das gesamte zweite Epeisodion der *Medea* des Euripides dient der unmittelbaren Konfrontation der beiden Hauptfiguren. Iason eröffnet die Szene mit Vorwürfen gegen Medea, die durch schwerwiegende Schmähungen ihre Verbannung selbst verschuldet habe, und bietet ihr Hilfe im Exil an (Eur. Med. 446-464). Es folgen zwei umfangreiche Monologe, in denen zunächst Medea ihre Vorwürfe gegen Iason in Worte fasst, worauf sich dann Iason verteidigt (Eur. Med. 465-521 und 522-578). Den Abschluss der Szene bildet ein längerer Dialog, in dem Medea und Iason ihre Auseinandersetzung mit gegenseitigen Vorwürfen weiterführen (Eur. Med. 579-626).

folgenden Verse.⁵⁰¹ Mit dieser im weitesten Sinn motivischen Referenz stellt der römische Dichter nach den einleitenden Versen des Briefes für seine Rezipienten einen weiteren klaren Bezug auf die euripideische Tragödie und speziell auf die Rede der Medea im zweiten Epeisodion her und deutet diese somit als thematischen Hintergrund für seine weiteren Ausführungen an. Dieser intertextuelle Bezug kann somit als implizite Markierung verstanden werden, durch die die Rezipienten nach den einleitenden Versen und den dort integrierten Referenzen zu dem tragischen Prolog nun ein weiteres Mal auf die Tragödie des Euripides als Prätext und konkret auf das zweite Epeisodion verwiesen werden.

Die eindeutige Referenz fordert dabei als Markierung die Rezipienten auf, im weiteren Text auch weniger eindeutige Zusammenhänge mit der tragischen Handlung als Teil eines intertextuellen Gesamtwerkes zu deuten und in diesem Sinn zu interpretieren. Denn es kann festgestellt werden, dass Ovids Medea ihre Argumentation im Brief exakt nach der Grundstruktur aufgebaut hat, die sich auch in ihrer Rede im zweiten Epeisodion der euripideischen Tragödie findet, indem sie zunächst an ihr Handeln für Iason in Kolchis erinnert und diese Taten dann mit dem Verhalten Iasons in Korinth vergleicht. Ganz offensichtlich nutzt Ovid hier die von Euripides vorgegebene Struktur der Rede auch für den Aufbau der Argumentation in dem von ihm gestalteten Brief. Dabei handelt es sich aber wohl kaum um eine einfache Strukturübernahme, mit deren Hilfe Ovid nur seinen Text organisieren wollte. Vielmehr ist zu beachten, dass Ovid, wenn er auf die Tragödie zurückverweist, im eigentlichen Sinn doch auf die von Euripides geschilderten Ereignisse vorausweist, da doch diese Ereignisse der Tragödie in der Chronologie des Mythos dem Brief erst nachfolgen. Vor diesem Hintergrund ist deutlich zu erkennen, dass Ovid die ihm durch den euripideischen Text vorgegebenen Strukturen so nutzt, als ob Medea in ihrem ovidischen Brief eine prinzipielle Argumentationsstruktur entwickelt hat und diese dann schließlich auch in der direkten Konfrontation mit Iason, wie sie von Euripides in der Tragödie präsentiert wird, weiter beibehält. Fast scheint es schließlich, dass die euripideische Medea später in ihrer Rede gegenüber Iason ganz bewusst nochmals dieselbe Argumentation verfolgt, um ihrem ersten schriftlichen Versuch, Iason in ihrem Sinn zu beeinflussen, nun in der direkten Konfrontation mit ihrem Ehemann den eigenen Argumenten durch die erneute mündliche Präsentation noch mehr Nachdruck zu verleihen.⁵⁰²

⁵⁰¹ Dazu Heinze S.111f. und Bessone S.90f. Die von Heinze und Bessone in diesem Zusammenhang aufgeführten weiteren Parallelstellen sind im Einzelnen nachrangig und tragen nicht zur Erklärung der Stelle bei.

⁵⁰² Gerade weil Medea mit ihrem Brief keinen Erfolg hatte, wäre es doch vielleicht eher angemessen gewesen, in dem direkten Gespräch mit Iason eine andere Strategie zu wählen. Dann aber wäre freilich Ovids intertextuelles Arbeiten nicht nötig bzw. möglich gewesen. Ganz bewusst hat der römische Autor doch wohl diesen Weg gewählt, einerseits um überhaupt das intertextuelle Potential dieser Textstelle in der hier beschriebenen Weise nutzen zu können, andererseits vielleicht auch um mit der Strukturreferenz zugleich eine inhaltliche Funktionalisierung des Bezuges zum tragischen Prätext verknüpfen zu können. Indem Ovids Medea in ihrem Denken verharrt und eine andere Argumentation nicht mehr in Erwägung ziehen kann oder will, zeigt der römische Dichter zugleich auch eine gewisse Starrsinnigkeit, die Medea in dieser Situation und vielleicht auch als prinzipieller Charakterzug zu eigen ist. Auch dabei kann sich der römische Dichter auf Euripides berufen, denn dort beklagt die Amme noch im Prolog, dass Medea unzugänglich für die Worte ihrer Freunde sei (Eur.

Unterschiedlich ist jedoch die Ausführlichkeit der jeweiligen Darstellung in den *Heroides* und in der Tragödie des Euripides. So fasst sich Medea bei dem Bericht über ihre Taten in Kolchis sowie bei der Schilderung der vielen weiteren Hilfen, die sie Iason dann im Verlauf der gemeinsamen Flucht bis nach Korinth erwiesen hatte, in der Tragödie des Euripides viel kürzer als in dem Brief Ovids. Im Brief beschreibt Medea ausführlich die erste Begegnung mit Iason, die Aufnahme der Griechen bei Aeetes und die Verkündigung der Aufgaben. Sie schreibt über ihre schlaflose Nacht zwischen Liebe und Furcht, über die Vermittlung der Schwester, schließlich über das heimliche Treffen mit Iason im Tempel und sein Heiratsversprechen sowie die Lösung der Aufgaben durch Iason. Insgesamt verwendet Ovids Medea 80 Verse, um Iason diese Taten ins Gedächtnis zu rufen.⁵⁰³ In der Tragödie des Euripides werden alle diese Ereignisse gleichsam nur in Andeutungen erwähnt und von Medea in acht Versen kurz in Erinnerung gebracht.⁵⁰⁴ Auch dies kann zweifelsohne darauf zurückgeführt werden, dass Ovid die Tatsache ausnutzt, dass er nach Euripides beschreibt, was der Euripideshandlung vorausgeht. Der römische Dichter gestaltet aus, was bei Euripides kurz gefasst war. Welche dramaturgischen Gründe den griechischen Tragiker einst dazu bewogen haben mögen, auf eine ausführliche Darstellung der Ereignisse in Kolchis zu verzichten, ist hier nicht zu erörtern. Im Kontext der intertextuellen Gestaltung Ovids ist die Antwort eindeutig: Die euripideische Medea kann sich gerade deswegen in der Tragödie so kurz fassen, weil sie bereits in ihrem ovidischen Brief alles so ausführlich dargelegt hatte. So behält Medea in der Tragödie zwar ihre grundsätzliche Argumentationslinie bei, fasst sich aber dennoch im konkreten Einzelfall kürzer, da sie davon ausgehen darf, dass Iason ihren Brief gelesen hat.⁵⁰⁵

Somit zeigt sich, dass Ovid das zweite Epeisodion der Tragödie als Strukturreferenz für die Gestaltung des zwölften Briefes der *Heroides* verwendet hat. Der römische Dichter hat dabei die im tragischen Prätexat vorgegebene Argumentationsstruktur aufgegriffen und zur inhaltlichen Grundlage des gesamten Briefes ausgestaltet. Zugleich nutzt Ovid die Möglichkeit, inhaltliche Verknüpfungen zwischen seinem Text und der Tragödie als Prätexat herzustellen, durch die beide Texte für den Rezipienten Teile einer einzigen, logisch stringent zusammenhängenden Darstellung der Geschichte und der Tragödie der Medea werden. Daher ist das zweite Epeisodion der Tragödie im weitesten Sinn als strukturelle Vorlage und vor allem als Inspiration für Ovid anzusehen, doch überwiegt im gesamten Brief stets das Prinzip

Med. 28f.; auch nochmals in der Parodos gegenüber dem Chor Eur. Med. 142f. und die entsprechende Bestätigung durch den Chor 173-179 sowie die Reaktion der Amme 184-186). Sogar Medea selbst bezeichnet sich schließlich als starrsinnig (Eur. Med. 1028).

⁵⁰³ Ovid entwickelt Medeas Darstellung der Ereignisse in Kolchis nach dem hierfür maßgeblichen Prätexat, den *Argonautika* des Apollonios Rhodios. Der Vergleich mit Apollonios Rhodios kann im Rahmen dieser Arbeit nicht geführt werden. Vgl. zu den Einzelheiten die entsprechenden Verweise im Kommentar von Heinze. Die Abweichungen von Apollonios verzeichnet Jacobson S.114-118. Eine exakte Nachgestaltung stand freilich nie in Ovids Absicht. Eine verkürzte und intentionale Zusammenfassung der Ereignisse ist vielmehr genau das, was in diesem Brief zu erwarten ist.

⁵⁰⁴ Vgl. Ov. her. 12,31-110 und Eur. Med. 475-482.

⁵⁰⁵ Vgl. dazu die bereits analysierte Chronologie der Ereignisse.

der Variation. Eine weitergehende oder sogar exakte Parallelisierung zwischen dem zweiten Epeisodion der euripideischen *Medea* und dem zwölften Brief der *Heroides*, d.h. eine unmittelbare Übernahme einzelner oder gar aller Motive in ihrer von Euripides gewählten Anordnung und Ausprägung lässt sich nicht beschreiben und würde wohl auch kaum den vielfältigen Intentionen und eigenen Interpretationen, die Ovid an den Text des Euripides heranträgt, gerecht werden können. Ovid erweist sich gerade dadurch als ein intertextueller Dichter, der nicht nur imitiert, sondern den ihm durch Euripides vorgegebenen Stoff tatsächlich ganz im Sinn des Horaz zu seinem eigenen Besitz werden lässt.⁵⁰⁶

4. Einzelne motivische Referenzen zur Tragödie des Euripides – Ovids Brief als Teil der Charakterisierung der euripideischen Medea

Während das zweite Epeisodion der euripideischen Tragödie mit der unmittelbaren Auseinandersetzung zwischen Iason und Medea als struktureller Referenztext für den zwölften Brief der *Heroides* angesehen werden kann, hat Ovid darüber hinaus immer wieder Motive, die seinen Rezipienten aus dem Medea-Mythos und vor allem aus der Tragödie des Euripides bekannt sind, aufgegriffen und als einzelne motivische Referenzen ausgearbeitet. Der römische Dichter folgt dabei primär den Intentionen seines Textes und verzichtet auf eine exakt parallele Übernahme etwa der im zweiten Epeisodion der Tragödie vorzufindenden Motive. Stattdessen variiert Ovid frei mit bekannten Elementen und fügt einzelne Motive und thematische Bezüge auf ganz unterschiedliche Stellen der euripideischen Tragödie in seinen Text ein.

Beispielhaft sei dies zunächst anhand der Verse gezeigt, mit denen Medea in ihrem ovidischen Brief die Taten, die sie einst für Iason in Kolchis vollbracht hat und sich nun als Verdienst anrechnet, zusammenfasst. Dabei zeichnet sie in der komprimierten Form einer ironischen Selbsteinschätzung das Bild, von dem sie sicher zu wissen glaubt, dass Iason es sich von ihr in dieser Form mittlerweile gemacht hat.

*Illa ego, quae tibi sum nunc denique barbara facta,
nunc tibi sum pauper, nunc tibi visa nocens, ...* (Ov. her. 12,107f.)

Zu diesem Zweck übernimmt Medea die fiktive Perspektive Iasons und bezeichnet sich selbst pointiert als *barbara*, *pauper* und *nocens*. Dabei muss an dieser Stelle offen bleiben, ob Ovids Medea damit tatsächliche Beleidigungen, d.h. in einer fiktiven Chronologie der Ereignisse zuvor getätigte Aussagen Iasons aufgreift oder ob sie mögliche Urteile vorwegnimmt, die Iason ihrer Ansicht nach von ihr haben muss.⁵⁰⁷ Wichtig ist letztlich, dass Ovids Medea mit

⁵⁰⁶ Zur Vorgabe des Horaz für die korrekte Aneignung eines vorgegebenen Stoffes vgl. Kapitel A.II.3.

⁵⁰⁷ Die passiven Formen des Perfekts bei *facta* und *visa* lassen durchaus die Folgerung zu, dass Iason und Medea bereits im Vorfeld des Briefes ein Gespräch miteinander geführt haben. Ihre Auseinandersetzung wird sich wohl

ihren Worten durchaus Iasons Meinung von ihr treffend beschreibt, wie die weitere Entwicklung dieser Motive in der euripideischen Tragödie zeigt. Denn an verschiedenen Stellen wird dort von Iason formuliert, dass er Medea aus dem barbarischen Kolchis in das zivilisierte Griechenland gebracht habe, wofür sie ihm dankbar sein sollte.⁵⁰⁸ Auch Armut ist als wichtiges Thema bereits in der Tragödie an verschiedenen Stellen präsent. So rechtfertigt dort Iason seine Pläne für eine neue Ehe mit dem seiner Ansicht nach ehrenwerten Ziel, der Armut, in der er offensichtlich mit Medea lebt, entgehen zu können. Umgekehrt registriert Iason sehr wohl, dass Medea aufgrund der von ihr seiner Ansicht nach selbst verschuldeten Verbannung als Flüchtling weiter arm bleiben wird, wobei er ihr aber in großmütiger Weise Hilfe anbietet, um durch Geld und auch durch Begleitschreiben an Freunde die Not des Exils zu erleichtern.⁵⁰⁹ Ebenso wird schon in der griechischen Tragödie Medea mehrfach als Frau charakterisiert, die den Menschen ihrer Umgebung und schließlich vor allem ihren Feinden größten Schaden zufügen kann.⁵¹⁰ Auf diese Weise hat Ovid in seinen Brief, den er chronologisch vor den Ereignissen der *Medea* des Euripides situiert hat, Motive so eingearbeitet, dass diese dann in der Tragödie gleichsam fortleben und dort wieder aufgegriffen werden.

Im gesamten Text Ovids lassen sich in ähnlicher Weise zahlreiche aus Euripides bekannte Motive finden. So kann etwa eine eindeutige Einzeltextreferenz dort nachgewiesen werden,

nicht auf das von Medea im Brief zitierte „*cede domo*“ (Ov. her. 12,136) beschränkt haben. Dies kann für den Ablauf des Mythos konstatiert werden auch unabhängig von der Frage, ob diese Auseinandersetzung in irgendeinem heute verlorenen antiken Text thematisiert worden ist. Wenn ein solcher Prätext und damit eine entsprechend ausgestaltete und bekannte Tradition des Mythos identifiziert werden könnte, in dem diese Anschuldigungen gegenüber Medea tatsächlich vor Ovid thematisiert worden wären, könnte auch der Kontext der hier zu untersuchenden Selbstanklage in einem dann existenten intertextuellen Zusammenhängen eindeutig beschrieben werden. Im Hinblick auf die Untersuchung der Euripidesrezeption Ovids ist dies jedoch nachrangig, zumal gerade auch an dieser Stelle durchaus mit einer eigenständigen Gestaltung Ovids zu rechnen ist. In diesem Fall hätte es der römische Dichter dann wohl ganz bewusst seinen Rezipienten überlassen, die Worte Medeas als echtes Zitat tatsächlicher Vorwürfe Iasons zu sehen oder aber als persönliche Formulierungen Medeas, von denen die enttäuschte Frau in ihrer Verbitterung nur annimmt, dass sie den Gedanken und Gefühlen Iasons entsprechen. Dass Iason tatsächlich so denkt, zeigt wiederum die in der Chronologie des Mythos nachfolgende Tragödie des Euripides. Dort konnte Ovid jedenfalls die entsprechenden Anregungen für diese Passage finden.

⁵⁰⁸ Vgl. Eur. Med. 255f.: gegenüber dem Chor formuliert Medea ihre Einsamkeit in Korinth und bezeichnet sich als ἐκ γῆς βαρβάρου λελησμένη; 536f.: Iason betont als sein Verdienst an Medea, dass sie nun nicht mehr im Land der Barbaren wohne und Kultur (Gesetze etc.) kennen gelernt habe; 591f.: Medea spricht selbst erzürnt von βάρβαρον λέχος und greift damit Iasons Argumentation auf; 1329-1332: Iason bedauert, Medea aus dem Land der Barbaren nach Griechenland gebracht zu haben; 1339-1345: Iason führt Medeas Verhalten und den Mord an den Kindern auf ihre barbarische Herkunft zurück.

⁵⁰⁹ Vgl. Eur. Med. 559-562: Iason rechtfertigt sein Handeln explizit damit, der Armut entgehen zu wollen; 609-615 Iason bietet Medea Hilfe an, wenn sie nun mittellos das Land verlassen muss. Umgekehrt findet sich auch die Armut von Medea selbst thematisiert. Vgl. dazu Eur. Med. 598f.: Medea verzichtet, in diesem Fall ihrerseits die Argumentation Iasons aufgreifend, explizit auf Reichtum, der sie nicht glücklich macht. Zu den Entsprechungen zwischen Ovid und Euripides auch Heinze S.159.

⁵¹⁰ An verschiedenen Stellen der euripideischen Tragödie wird von ganz unterschiedlichen Personen die Gefahr beschrieben, die von Medea ausgeht, wenngleich sie allerdings an keiner Stelle mit dem von Ovid gewählten Attribut als schädlich bezeichnet wird. Dies ist in Medeas Brief dann wohl auch mehr der bitteren Überspitzung bei der Einschätzung ihrer eigenen Person, die Medea an dieser Stelle Iason unterstellt, geschuldet. Vgl. zu den Einschätzungen von Medea in der Tragödie etwa die Amme in Eur. Med. 44f., 106-110, 171f., der Chor in 183f. oder auch Creon in 282-289 und 316-330.

wo Ovids Medea im weiteren Verlauf ihres Briefs gleichsam als Folge der zuvor untersuchten Selbstanklagen fordert, dass das Meer Iason für seinen Betrug und sie selbst für ihre Leichtgläubigkeit zur Rechenschaft hätte ziehen sollen. Mit dem bei einer solchen Selbstverwünschung fast schon üblichen Verweis auf die Symplegaden und andere Gefahren der Seefahrt, formuliert Ovids Medea ihren Wunsch, dass sie doch zusammen mit Iason auf der Fahrt nach Griechenland umgekommen wäre.

*Compressos utinam Symplegadas elisissent
nostraque adhaerent ossibus ossa tuis!
Aut nos Scylla rapax canibus misisset edendos!*

Debuit ingratis Scylla nocere viris. (Ov. her. 12,123-126)

Der nicht erfüllbare Wunsch der Vergangenheit und die explizite Erwähnung der Symplegaden verweisen dabei ein weiteres Mal auf den Prolog der euripideischen *Medea* als Prätext,⁵¹¹ in dem der griechische Dichter genau dieses inhaltliche Motiv und die syntaktische Struktur bei den Worten der Amme verwendet hatte. Ovid hat auch an dieser Stelle das von ihm aus der Tragödie des Euripides ausgewählte Segment konsequent auf die fiktive Autorin seines Briefes übertragen und zu diesem Zweck entsprechend modifiziert.⁵¹² Während bei Euripides die Amme nur implizit einen Todeswunsch gegen die Argonauten ausspricht, verleiht Ovids Medea an dieser Stelle mit dem gegen Iason und sie selbst gerichteten Wunsch zugleich ihrem Verlangen nach Gerechtigkeit und ihrer Todessehnsucht Ausdruck.⁵¹³ Diese Sehnsucht Medeas, ihrer Situation in Korinth durch den Tod zu entgehen, findet sich ebenfalls bereits in der *Medea* des Euripides. So ist Medeas Todeswunsch dort zunächst als Teil der dunklen Ahnungen der Amme schon im Prolog zu einem gewissen Grad präsent und wird dann gegenüber dem Chor in der Parodos von Medea explizit formuliert.⁵¹⁴ Auch an dieser Stelle hat Ovid also durch die Kombination verschiedener Motive auf verschiedene, aus der Tragödie des Euripides bekannte Elemente zurückgegriffen, um seinen Text zu gestalten. Zugleich kann in dem eindeutigen Bezug auf ein derart bekanntes Motiv der euripideischen Tragödie die Funktion einer Markierung erkannt werden. Denn mit der Selbstverwünschung

⁵¹¹ Ennius scheidet in diesem Fall als möglicher Bezugspunkt aus, da er das Motiv der Symplegaden nicht verwendet hatte. Vgl. dazu Kapitel B.I.1.1.

⁵¹² Die Symplegaden werden von Euripides in der *Medea* auch noch in den Versen 432 und 1362 (im ersten bzw. fünften Stasimon) erwähnt, aber auch dort nicht explizit verbunden mit einem Todeswunsch der Protagonistin. Heinze verweist S.166f. darauf, dass sich die Symplegaden als Symbol für die Gefahren der Seefahrt vor allem in der Elegie finden lasse. Er verweist zudem mit verschiedenen Belegstellen noch konkreter auf die antike Vorstellung, dass das Meer Übeltäter bestrafe, und sieht dies zu Recht in engem Zusammenhang mit den folgenden Todeswünschen.

⁵¹³ Dabei erwähnt Medea an dieser Stelle mit den Symplegaden und Scylla zwei mögliche, sich jedoch gegenseitig ausschließenden Rückfahrrouten, die in der Tradition des Mythos existieren. Da sie nun in Korinth jedoch eigentlich recht genau wissen müsste, auf welchem Weg sie tatsächlich zusammen mit Iason nach Griechenland gekommen ist, zeigt sich deutlich, dass es Ovid hier vor allem darum gegangen ist, ein gelehrtes intertextuelles Spiel mit bekannten Motiven zu betreiben. Dazu Heinze S. 170f. und vor allem Hinds, S.: *Medea in Ovid: Scenes from the life of an intertextual heroine*: MD 30, 1993, 9-47, hier S. 11-20. Die Gefahren der Seefahrt werden durch die zweifache Nennung verschiedener Orte auf diese Weise verstärkt, um zugleich den Todeswunsch noch nachdrücklicher betonen zu können.

⁵¹⁴ Vgl. Eur. Med. 143-147.

schließt Medea ihre Darstellung der Ereignisse in Kolchis ab, so dass fortan wieder das aktuelle Geschehen in Korinth im Vordergrund steht. Mit der Erwähnung der Symplegaden in diesem Kontext und dem damit verbundenen Verweis auf die Tragödie des Euripides wird der Rezipient somit auch auf intertextuellem Weg wieder nach Korinth zurückgeführt.

Während sich die Nutzung des inhaltlichen Motivs der Symplegaden in der Kombination mit der Verwendung der syntaktischen Struktur des nicht erfüllbaren Wunsches der Vergangenheit durchaus als ein sehr eindeutiges Beispiel für eine Einzeltextreferenz beschreiben lässt, ist bei vielen anderen aus der Tragödie des Euripides übernommenen Elemente eine solch eindeutige Zuweisung oft nicht möglich. Ein weiteres Beispiel mag die mit der Frage einer eindeutigen Identifikation verbundenen Probleme illustrieren.

In Medeas Rede im zweiten Epeisodion der euripideischen Tragödie, die als ursprünglicher Prätext für Ovids Gestaltung der Verse in den *Heroides* identifiziert werden konnte, erwähnt die Protagonistin unmittelbar nach dem bereits zitierten Verrat an Vater und Familie die Ermordung des Pelias, zu der sie dessen Töchter angestiftet hatte, als Teil der Aufzählung ihrer Verdienste um Iason, wodurch sie ihm endgültige Sicherheit verschafft habe.

Πελίαν τ' ἀπέκτειν', ὥσπερ ἄλγιστον θανεῖν

παίδων ὑπ' αὐτοῦ, πάντα τ' ἐξεῖλον δόμον. (Eur. Med. 486f.)

In den *Heroides* lässt Ovid seine Medea zwar gleichfalls diese Tat erwähnen, jedoch erst nach der von ihm nach anderen Motiven aus der euripideischen Tragödie gestalteten Erinnerung an Mutter, Schwester und Bruder sowie dem dort gleichfalls formulierten Todeswunsch. Dabei variiert der römische Dichter im Vergleich zu dem euripideischen Verspaar die Aussage zu einer *Praeteritio*

Quid referam Peliae natas pietate nocentes

caesaque virgenea membra paterna manu. (Ov. her. 12,131f.)

und greift auf diese Weise ein Motiv bzw. einzelne Gedanken auf, die sich zwar durchaus in den aus Euripides zitierten Versen finden, die aber ansonsten ganz allgemein den Traditionen des Mythos entsprechen.⁵¹⁵ An dieser Stelle kann – wie an vielen anderen Stellen im zwölften Brief der *Heroides* auch – daher wohl kaum eine unmittelbare verbale Einzeltextreferenz zu der euripideischen Parallelstelle im eigentlichen Sinn konstatiert werden.

In ganz ähnlicher Weise erweist sich eine eindeutige Zuschreibung von bestimmten aus Euripides bekannten Elementen und Motiven als schwierig, die Ovid an verschiedenen Stellen seines Gedichtes oftmals mit wenigen, manchmal sogar mit einzelnen Worten aufgegriffen und zuweilen überaus unauffällig in seinen Text integriert hat. So ist beispielsweise anders als

⁵¹⁵ Zumal dieser Teil des Medea-Mythos auch nicht im eigentlichen Sinn durch die *Medea* des Euripides repräsentiert wird, sondern durch andere, heute verlorene Prätexte, etwa die *Rizotomoi* des Sophokles. Die entsprechenden Fragmente bei Radt 534-536. Zu einem Drama des Sophokles mit dem Titel *Pelias* lassen sich bezüglich des Inhaltes keine Aussagen treffen, möglicherweise ist dieses Stück auch mit den *Rizotomoi* identisch. Dazu Radt S.330 mit Verweis auf *Rizotomoi* und Nauck S.238.

in der Tragödie, deren Handlung aus dramaturgischen Gründen nicht auf zwei Personen beschränkt bleiben kann, der Brief, den Ovids Medea verfasst, nahezu gänzlich auf die Personen der Autorin sowie des Adressaten konzentriert.⁵¹⁶ Daher gilt auch nur ein einzelner Gedanke ihren Dienerinnen und Dienern, wenn Ovids Medea im Zusammenhang der Schilderung des am Haus vorbeiziehenden Hochzeitszuges die Klagen und die Furcht ihrer Dienerschaft registriert.

diversi flebant servi lacrimasque tegebant -

quis vellet tanti nuntius esse mali. (Ov. her. 12,147f.)

Um auf diese Weise fast beiläufig die hintergründige Gestaltung dieser Szene mit weiteren Personen auszustatten, konnte Ovid auf die entsprechenden Motive und Szenen der euripideischen Tragödie zurückgreifen, in denen der griechische Dichter an verschiedenen Stellen die Loyalität und das Mitgefühl der Dienerschaft für ihre Herrin Medea und ebenso deren Furcht vor Medeas Zorn und Unberechenbarkeit beschrieben hatte. So zeigt sich vor allem in der Prologszene der Tragödie die tiefe Ergebenheit, Zuneigung und Liebe der Amme zu ihrer Herrin und zugleich ihre Abneigung gegenüber Iason.⁵¹⁷ Bei dem Auftritt des Chores der korinthischen Frauen und deren Aufforderung an die Amme, die klagende und zürnende Medea zu beruhigen und aus dem Haus zu führen, ist es wiederum diese treueste Dienerin Medeas, die sich skeptisch zeigt und beschreibt, wie unzugänglich und furchteinflößend sich Medea gegenüber ihrer Dienerschaft verhält.⁵¹⁸ Ganz offensichtlich hat Ovid also beide Motive aus der euripideischen Tragödie gewinnen können und in einem Distichon seines Gedichts kombiniert, so dass der römische Dichter die bei Euripides so sympathisch beschriebene Loyalität der Dienerschaft Medeas aufgreift und auch auf diese Weise erneut indirekt auf die nachfolgende Tragödie verweist.

Als ein weiteres Beispiel für die Komplexität und die Schwierigkeiten der Interpretation einzelner Referenzen im zwölften Brief der *Heroides* kann Medeas Klage dienen, dass sie einst in Kolchis ihren Vater verraten hat, als sie Iason half und mit ihm schließlich die Heimat verließ. Diese Einsicht formuliert Ovids Medea nach der Darstellung ihrer Taten in Kolchis, die sie sich im Brief als Verdienst für Iason angerechnet hat, mit den Worten

Proditus est genitor, regnum patriamque reliqui. (Ov. her. 12,111)

Mit dem hervorgehobenen und damit programmatischen Begriff des Verrats lässt Ovid seine Medea diesen Teil des Briefes beginnen und konnte dabei auf ein Motiv und eine Formulierung zurückgreifen, die sich in vergleichbarer Weise auch in der *Medea* des

⁵¹⁶ Eine größere Bedeutung im Argumentationsaufbau und in der durch den Brief vermittelten Handlung kommt darüber hinaus nur Creusa als Medeas Konkurrentin sowie den Kindern als bedeutendem Teil der späteren Tragödienhandlung zu. Vgl. dazu im Einzelnen die nachfolgenden Interpretationen.

⁵¹⁷ Vgl. vor allem Eur. Med. 54-58 und die verräterische Wortstellung in 83, deren Aussage gleichwohl unmittelbar relativiert, damit aber keineswegs aufgehoben wird. Durchaus kann diese Einstellung auch für den Pädagogen angenommen werden, wenngleich dies von Euripides nicht mit gleicher Deutlichkeit gezeigt wird, vgl. aber doch Eur. Med. 88. Dazu auch Heinze, der S.185 zu Ov. her. 12,147f. auf Eur. Med. 50-59, 62ff. und 78-81 verweist.

⁵¹⁸ Vgl. Eur. Med. 187-189.

Euripides findet. Denn schon bei Euripides klagt oder vielmehr beklagt Medea wiederum in ihrer Rede im zweiten Epeisodion, dass sie den Vater und die Heimat verraten habe und ohne Vernunft allein der Liebe gehorchend Iason nach Iolkos gefolgt sei:

αὐτὴ δὲ πατέρα καὶ δόμους προδοῦσ' ἔμοῦς
τὴν Πηλιῶτιν εἰς Ἴωλκὸν ἰκόμην
σὺν σοί, πρόθυμος μᾶλλον ἢ σοφωτέρα. (Eur. Med. 483-485)

Ovid gestaltet auf diese Weise eine konkrete Einzeltextreferenz, in der mit gewisser sprachlicher Variation die Gedanken des Prätextes recht genau aufgenommen werden. Während die Medea des Euripides im weiteren Verlauf ihrer Rede diesen Gedanken nicht vertieft, sondern unmittelbar in ihrer Darstellung der Ereignisse fortfährt und zu einer recht kurzen Erwähnung des Mordes an Pelias, zu dem sie dessen Töchter angestiftet hatte, überleitet, erweitert Ovid in seinem Gedicht die einzelnen von Euripides vorgegebenen Motive inhaltlich.

*Proditus est genitor, regnum patriamque reliqui
munus in exilio quodlibet esse tuli,
virginitas facta est peregrini praeda latronis,
optima cum cara matre relicta soror.*

An ne te fugiens sine me, germane, reliqui. (Ov. her. 12,111-115)

Der römische Dichter lässt seine Medea in den *Heroides* dabei zunächst ihre Überlegungen durch einen Hinweis auf ihre Beziehung zu Iason ergänzen, die ihr nun als Raub erscheint,⁵¹⁹

⁵¹⁹ Die Verse her. 12,111-114 sind schwierig: Der stringente Gedankengang vom Verrat an Vater und Heimat sowie vom Verlassen der Mutter und Schwester findet sich unterbrochen durch die Erwähnung des Exils und des Verlustes der Jungfräulichkeit. In der Handschrift V fehlen die Verse 112f. Bornecque versuchte in seiner Ausgabe (*Ovide Heroides* ed. H. Bornecque, Paris 1965), die Pentameter 112 und 114 umzustellen. Vgl. dazu Heinze S.161f., der für eine Beibehaltung der allgemein überlieferten Ordnung argumentiert und vermutet, dass der Schreiber von V mit seiner Emendation in der gleichen Absicht wie Bornecque die Verbindung von 111 und 114 herstellen wollte. Zu Recht verweist Heinze darauf, dass mit einer Umstellung die Antithese aus *exilium* und *patria* verloren ginge, die Elemente *munus* und *praeda latronis* kaum zueinander passen und zudem der Übergang zu Medeas Bruder in her 12,115 nicht mehr recht gewährleistet wäre. Auch wenn die Frage hier nicht ausführlich behandelt werden kann, sei auf zwei inhaltliche Probleme eingegangen. Zum einen ist die Erwähnung der *virginitas* als *praeda latronis* an dieser Stelle störend. Heinze vermerkt S.164 zwar, dass sich das Motiv des Raubes schon bei Eur. Med. 255f. finde, doch ist damit für die Interpretation wenig gewonnen, zumal die euripideische Medea nicht derart dezidiert von ihrer *virginitas* spricht. Eingeschoben in die Zusammenhänge der Flucht aus Kolchis scheint es fast so, als ob der Verlust der Jungfräulichkeit, also der Vollzug der Ehe zwischen Iason und Medea, ebenfalls noch in Medeas Heimat stattgefunden habe. Zumindest in der gängigen Tradition des Mythos bei Apollonios Rhodios erfolgte die Hochzeit jedoch erst viel später bei den Phäaken (Apoll. Rh. 1098-1169). Es ist freilich nicht auszuschließen, dass Ovid hier vielleicht einer anderen Tradition folgt oder bewusst eine erregte Medea die Chronologie missachten lässt. Letztere Erklärung zieht Heinze S.163 vor, „denn die Anordnung der Ereignisse ist offenkundig nicht chronologisch, sondern zielt auf rhetorische Wirkung ab“. Dies scheint in einer ansonsten streng chronologisch abgefassten Passage jedoch ebenso wenig glaubhaft wie die Vermutung einer entlegenen Version des Mythos. Zum anderen ist die Bedeutung des in her. 12,112 erwähnten *exilium* schwierig. Heinze liest in dem Vers mit der Mehrzahl der Handschriften *quod licet* anstelle des von Dörrie bevorzugten *quodlibet*. Doch ist diese Frage nachrangig, denn das eigentliche Problem des Verses ist ein inhaltliches. Heinze S.162 übersetzt richtig „Als Geschenk dafür trug ich davon, dass es mir gestattet ist, im Exil zu sein.“ und erläutert „Sie hat ihren Vater, sein Reich und ihre Heimat verlassen; als Gegengabe erhielt sie die Erlaubnis, im Exil leben zu dürfen, anstatt mit Iason eine neue Heimat zu finden“. Da der Brief vor der aus Euripides bekannten Ereignisabfolge der Tragödie liegt und es auch nicht wahrscheinlich

und fügt dann dem Gedanken an den Vater und die Heimat noch die Erinnerung an die Mutter, die Schwester und den Bruder hinzu. Die bei Euripides an dieser Stelle nicht erwähnten Personen betonen im Text Ovids die Hilflosigkeit und Verlassenheit Medeas. Denn während das Verhältnis des jungen und verliebten Mädchens zum Vater im Mythos per se nicht konfliktfrei war, sind Medeas Mutter und vor allem ihre Schwester die zentralen Bezugspersonen in der Heimat gewesen. Diese für Frauen traditionell so wichtige Verbindung zu vertrauten Personen thematisiert die Medea des Euripides vor allem in ihrer bekannten Rede zu Beginn des ersten Epeisodions der Tragödie, in der sie die prinzipiell schwierige Lage der griechischen Ehefrauen beschreibt und deren Situation im Vergleich mit ihrer eigenen Lage doch noch Positives abgewinnen kann, denn

ἀλλ' οὐ γὰρ αὐτὸς πρὸς σὲ κάμ' ἤκει λόγος·
 σοὶ μὲν πόλις θ' ἤδ' ἐστὶ καὶ πατρὸς δόμοι
 βίου τ' ὄνησις καὶ φίλων συνουσία,
 ἐγὼ δ' ἔρημος ἄπολις οὐσ' ὑβρίζομαι
 πρὸς ἀνδρός, ἐκ γῆς βαρβάρου λεληισμένη,
 οὐ μητέρ', οὐκ ἀδελφόν, οὐχὶ συγγενῆ
 μεθορμίσασθαι τῆσδ' ἔχουσα συμφορᾶς. (Eur. Med. 252-258)

Hier finden sich nun mit der Erwähnung von Mutter, Bruder und Verwandten genau die Elemente, die in dem ursprünglich als Ovids Prätext identifizierten Teil der Medea-Rede des zweiten Epeisodions gefehlt haben. Dabei nutzt Ovid die hinzugefügten Elemente nicht nur zur Betonung von Medeas Einsamkeit, sondern gerade die Erwähnung des Bruders besitzt für Medea eine noch viel tiefere Dimension. Assoziativ leitet Ovid zum nächsten aus der Tragödie bekannten Motiv über. Denn auch wenn das, was Medea nicht in Worte fassen kann, ungeschrieben bleibt, so tritt es doch gerade durch die von Ovid gewählte Form der *Praeteritio* betont hervor:⁵²⁰ Medeas Ermordung des eigenen Bruders.⁵²¹

scheint, dass Ovid etwa in Anknüpfung an seine eigene Tragödie hier einen anderen Weg geht, und zudem die Frage des Exils im gesamten Brief außer an dieser Stelle und in den interpolierten Eingangswersen keine Rolle spielt, kann also mit *exilium* hier nur allgemein jener Zustand gemeint sein, dass Medea aufgrund ihres Verrates nicht mehr in die Heimat zurückkehren kann. Dann wiederum verliert aber der Begriff *munus* seine Schärfe. Es geht nicht mehr überspitzt um ein Geschenk Iasons, der durch seine neue Heirat Medeas Verbannung herbeiführt und sich damit vor dem Hintergrund der zahlreichen, eben erst erwähnten Verdienste Medeas als äußerst undankbar erweist, sondern nur noch um einen einfachen Gegendienst im Sinne einer logischen Folge: der Verrat an der Heimat schließt die Rückkehr aus. Dazu will aber der Begriff nicht recht passen. Die Schwierigkeiten sind nicht zu lösen. Fast ist zu vermuten, dass bei den Versen 112f. eine weitere Interpolation vorliegt, zumal sich schon bei den Eingangswersens 1f. eine ganz ähnliche Problematik gezeigt hatte. Dass mit Interpolationen auch im Text zu rechnen ist, zeigt nicht zuletzt das nur von Y überlieferte Distichon im Anschluss an Vers 160. Dazu Heinze S.191.

⁵²⁰ Indem Medea an dieser Stelle explizit ergänzt, dass es ihre Rechte nicht wagt, den grausamen Mord am eigenen Bruder zu beschreiben, nutzt Ovid zugleich die Gelegenheit, die fiktive Situation der Abfassung des Briefes unmittelbar in den Text selbst zu integrieren.

⁵²¹ Im Gegensatz zur Tradition bei Apollonios Rhodios ist Medea in den *Heroides* wie auch bei Euripides selbst die Mörderin ihres Bruders. Dazu Heinze S.164.

Deficit hoc uno littera nostra loco:

Quod facere ausa mea est, non audit scribere dextra. (Ov. her. 12,116f.)

Durch diesen Mord am eigenen Bruder zur Absicherung der gemeinsamen Flucht mit Iason hatte Medea die Tat begangen, die sie von ihren verschiedenen Hilfeleistungen für Iason nun wohl am meisten bedauert. Auf diese Weise wird somit also nicht nur Medeas Hilflosigkeit und Einsamkeit in der Fremde thematisiert, sondern auch die offensichtliche Intention einer Selbstanklage Medeas in diesem Teil des Briefes hervorgehoben. Dabei konnte Ovid auch für dieses Motiv auf entsprechende Passagen der euripideischen Tragödie als Prätext zurückgreifen. Denn schon in der Parodos findet sich in der Klage der Medea die Erinnerung an den Vater, die Heimat und die Ermordung des Bruders in unmittelbarer Verbindung, um alles das auszudrücken, was Medea aufgegeben bzw. verloren hat.⁵²² Und auch Iasons Vorwürfe gegen Medea, die er am Ende der Tragödie nach dem Mord an den gemeinsamen Kindern formuliert, könnten für Ovid eine Anregung zur Gestaltung dieser Passage seines Gedichts gewesen sein, da dort Medea ganz explizit als Verräterin an Vater und Vaterland sowie als Mörderin des eigenen Bruders bezeichnet wird.

... πατρός τε καὶ γῆς προδότιν ἢ σ' ἐθρέψατο.

τὸν σὸν δ' ἀλάστορ' εἰς ἔμ' ἔσκηψαν θεοί·

κτανούσα γὰρ δὴ σὸν κάσιν παρέστιον ... (Eur. Med. 1332-1334)⁵²³

Durch die hier vorgestellten Interpretationen der kurzen Passagen aus dem zwölften Brief der *Heroides* wird deutlich, dass Ovid in diesem Gedicht überaus variabel Motive und einzelne Elemente aus verschiedenen Segmenten der *Medea* des Euripides als vorrangigem Prätext kombiniert hat, um mit den bekannten Motiven die konkreten Intentionen seines neuen Textes zu verfolgen. Ovids Text entsteht somit aus dem Kontext der Tragödie und gestaltet zugleich den Gesamtkontext des Mythos mit.

So lässt sich anhand eines weiteren Beispiels zeigen, dass der römische Dichter wie auch schon Euripides das Motiv der Verlassenheit nicht nur an der bereits untersuchten Textstelle im Zusammenhang mit der Klage um den Verlust der vertrauten Frauen als Gefährtinnen in der Heimat an zentraler Stelle für seine Darstellung der Medea genutzt hat.⁵²⁴ Vielmehr greift Ovids Medea dieses Thema zu einem späteren Zeitpunkt des Briefes nochmals auf, wenn sie

⁵²² Vgl. Eur. Med. 166f., von Ovid gleichfalls noch als Prätext verwendet bei her. 12,161f. Dazu die folgende Interpretation, dort auch das Zitat der Textstelle aus Euripides.

⁵²³ Das Motiv, dass Medea Vater und Vaterland verraten hat, findet sich immer wieder bei Euripides thematisiert. Vgl. zusätzlich zu den hier zitierten Stellen etwa noch Eur. Med. 31-35, 483f., 502f., 798f. Von Ovid wird das Thema gleichfalls aufgegriffen in Ov. her. 6,135f. und met. 7,38-41; 51f. Dazu Bessone S.169 sowie Heinze S.161 mit weiteren Vergleichsstellen und S.162 mit dem Verweis auf Enn. frg. 104 Jocelyn gestaltet nach Eur. Med. 502-505. Wichtig ist zudem der Verweis von Heinze, dass das Motiv des Verrates auch in die Ariadne-Sage übertragen ist. Ganz deutlich Ov. her. 10,69f. und auch schon Catull 64,177-183, wenn auch nur implizit. Das Motiv scheint jedenfalls aus der Tragödie des Euripides heraus entsprechende Wirkung entfaltet zu haben.

⁵²⁴ Vgl. dazu die vorangegangene Interpretation zu Ov. her. 12,111ff.

ein weiteres Mal ihre Verlassenheit und Ohnmacht beschreibt und sich dabei der Ironie bedient, indem sie ihren Vater, die Kolcher und ihren Bruder anruft:

Laese pater, gaude! Colchi gaudete relict!

Inferias umbrae fratris habete mei. (Ov. her. 12,161f.)

Mit diesen Versen nimmt Ovid somit einerseits die zuvor geäußerten Gedanken seiner Medea wieder auf und gestaltet andererseits einen weiteren intertextuellen Bezug zur euripideischen Tragödie, indem er ganz offensichtlich folgende Formulierung aus der *Medea* des Euripides als Segment zur Gestaltung einer Referenz herangezogen hat.⁵²⁵

ὦ πάτερ, ὦ πόλις, ὦν ἀπενάσθην

αἰσχρῶς τὸν ἐμὸν κτείνασα κάσιν. (Eur. Med. 166f.)

Dabei zeigt der überaus enge Bezug zwischen der Formulierung im Brief und den entsprechenden Versen der Tragödie, dass Medea zu beiden Zeitpunkten von einer vergleichbaren Stimmung beherrscht wird, die als eine Mischung aus Verzweiflung und Reue, aus Enttäuschung und endgültigem Bewusstwerden des Verlustes sowie aus einer daraus resultierenden Verbitterung und beißender Ironie beschrieben werden kann. Diese für sie ausweglos erscheinende Situation bringt Ovids Medea dann schließlich in den folgenden Versen ihres Briefes zum Ausdruck.

Deseror amissis regno patriaque domoque

Coniuge, qui nobis omnia solus erat. (Ov. her. 12,163f.)

Dieses Distichon kann ebenfalls als eine Periphrase zweier Passagen der euripideischen Tragödie verstanden werden. Dabei mag sich Ovid für den Hexameter an folgenden Worten aus Medeas Klage im dritten Epeisodion orientiert haben:

[ἴτω· τί μοι ζῆν κέρδος; οὔτε μοι πατρὶς

οὔτ' οἶκος ἔστιν οὔτ' ἀποστροφὴ κακῶν.] (Eur. Med. 798f.)⁵²⁶

Ein Prätext für den Pentameter kann hingegen bis zu einem gewissen Grad in den folgenden Versen aus der einleitenden Rede Medeas im ersten Epeisodion identifiziert werden.

ἐν ᾧ γὰρ ἦν μοι πάντα, γιγνώσκω καλῶς,

κάκιστος ἀνδρῶν ἐκβέβηχ' οὐμὸς πόσις. (Eur. Med. 228f.)

Gerade am Beispiel des Pentameters werden aber auch nochmals die Grenzen des hier betriebenen Vergleichs deutlich.⁵²⁷ Denn Ovid scheint durchaus in den zu identifizierenden

⁵²⁵ Vgl. zu Eur. Med. 166f. als Prätext auch für Ov. her. 12,116f. bereits die unmittelbar vorangegangene Interpretation. Jedenfalls sieht Heinze S.191 hier her. 12,161 nach Eur. Med. 166f. gestaltet und verweist zusätzlich auf 328. Hinzuzufügen wäre sicher auch die bereits oben zitierten Verse 253-258.

⁵²⁶ Die Verse werden zwar von dem Herausgeber Diggle und auch in dem neueren Kommentar von Mastronarde ad loc. (Euripides: *Medea*, ed. Mastronarde, D.J., Cambridge 2002) als Interpolation betrachtet. Doch könnte durchaus schon Ovid den interpolierten Text benutzt haben, so dass ein intertextueller Bezug auf die mindestens vermeintlich euripideischen Verse von dem römischen Dichter zur Konnotation seiner Textstelle hergestellt worden sein mag.

⁵²⁷ Heinze verweist S.193 auf die entsprechenden Parallelen zwischen Ovid und Euripides und führt zu Recht diese und ähnliche Formulierung auf Hom. Il. 6,429f. zurück.

Parallelstellen eine Anregung für seine Gedanken und Formulierungen gefunden zu haben, so dass er die entsprechenden tragischen Verse als Segment ausgewählt hat, um daraus eine verbale Einzeltextreferenz zu gestalten. Die Kombination von zwei sehr unterschiedlichen Prätexten aus der Tragödie und damit auch entsprechend verschiedenen inhaltlichen Kontexten zeigt jedoch zugleich, dass Ovid an dieser Stelle keine bestimmte Intention verfolgt, um seinen Text durch den Bezug auf die genannten Prätexte in besonderer Weise mit einer zusätzlichen Sinndimension zu versehen. Durchaus gelingt es Ovid aber mit der Aufnahme von bekannten Motiven aus der *Medea* des Euripides, den Rezipienten implizit aufzufordern, auch die fiktive Autorin des vorliegenden Briefes in jenem Kontext und in jener Gefühlslage zu sehen, die vom Beginn der euripideischen Tragödie bekannt ist. Durch die erneute Wiederaufnahme des Motivs der Verlassenheit an dieser Stelle des Briefes lässt Ovid seine Medea zudem unschlüssig und sprunghaft erscheinen. In ihrer Verfassung eilt die enttäuschte und verzweifelte Frau von einem Gedanken zum nächsten und kehrt dabei auch wieder zu dem gleichen Thema zurück.

Ovids auf diese Weise zum Teil überaus unauffällig gestaltete Integration einzelner motivischer Referenzen und seine Kombination einzelner Sequenzen des Prätextes zu einer neuen und doch den Rezipienten dadurch zugleich vertrauten Textaussage erweisen sich zwar nicht in der Summe, sehr wohl aber in ihren einzelnen Teilen als komplexe Dekodierungsaufgabe. Die verschiedenen, hier nur beispielhaft herausgegriffenen Verse zeigen recht deutlich, dass Ovid an vielen Stellen in seinem gesamten Gedicht auf die Tragödie des Euripides als Prätext zurückgegriffen hat, wobei er aus der euripideischen *Medea* vertraute Formulierungen aufgreift, bekannte Motive verwendet und auf verschiedene Elemente der von Euripides begründeten mythologischen Tradition rekurriert. Im Einzelnen hat der römische Dichter dabei durchaus stark variiert und die Segmente für die konkreten Bedürfnisse in seinem Gedicht entsprechend modifiziert und kombiniert, so dass anders als im Fall der Bearbeitung des Prologes in den Eingangswersen des zwölften Briefes der *Heroides* die Referenzen im Einzelnen zwar durchaus erkannt werden können, jedoch oft nur sehr schwer exakt zu beschreiben und auf genau ein Segment der euripideischen Tragödie als Prätext zurückzuführen sind. Dennoch lässt sich die Summe der verschiedenen von Ovid aus der Tragödie des Euripides übernommenen inhaltlichen Motive und textgestaltenden Strukturprinzipien durchaus als Teil eines größeren Konzepts deuten, das der römische Dichter im zwölften Brief der *Heroides* verfolgt hat. Denn Ovid nutzt mit seinem Variieren und Wiederaufnehmen von Motiven eine literarische Technik, die er schon in der Tragödie des Euripides vorfinden konnte, und instrumentalisiert diese Kunst der Motivführung für die intertextuelle Gestaltung des zwölften Briefes der *Heroides* und für seine Darstellung der Entwicklung der Medea von einer elegisch klagenden Frau zur tragischen Figur.

5. Die Entwicklung von Motiven – Ovid und die Motivführung des Euripides

Schon Euripides hat in seiner Tragödie oftmals Motive und Themen, die jeweils an einzelnen zentralen Stellen wie etwa in der unmittelbaren Konfrontation von Iason und Medea im zweiten Epeisodion in konzentrierter Form zu finden sind, an verschiedenen Stellen vorbereitet und einzelnes bei Bedarf auch nach der zentralen Behandlung immer wieder aufgegriffen.⁵²⁸ Daraus ergibt sich, dass durch die allgemeine Form der Argumentations- und Motivübernahme Ovids – wie sie hier bislang nachgezeichnet werden konnte – notwendigerweise im gesamten zwölften Brief der *Heroides* immer wieder Parallelen zu inhaltlichen Motiven aus der euripideischen Tragödie gefunden werden können, die sich im

⁵²⁸ Als Beispiel dafür können die verschiedenen Erwähnungen der Kinder in der Tragödie oder auch die Frage nach einem möglichen Exil dienen. In der Tragödie des Euripides wird dieses Thema „Exil“ allmählich entwickelt und bestimmt bis zu einer entsprechenden Lösung Medeas Denken an verschiedenen Stellen des Werkes. Zum ersten Mal wird das Urteil der Verbannung noch im Prolog als unbestätigtes Gerücht von dem Pädagogen der Kinder Medeas erwähnt (vgl. Eur. Med. 67-73.). Noch bevor Medea von den neuen Plänen zu ihrer Verbannung erfährt, beschäftigt sie doch bereits die Frage nach einem Zufluchtsort, wenn sie zu Beginn des ersten Epeisodions nach ihrer allgemeinen Klage über das Los der griechischen Ehefrau ihr eigenes Schicksal als noch schlimmer beschreibt, da sie in ihrer momentanen Lage in Korinth völlig auf sich gestellt ist (vgl. Eur. Med. 255-258). Mit dem Auftritt Creons im ersten Epeisodion wird das Gerücht zur Gewissheit. Medea ist zusammen mit ihren Kindern verbannt und soll – so verkündet es ihr Creon selbst – die Stadt unmittelbar verlassen. Doch Medea erlangt den einen entscheidenden Tag Aufschub mit der Bitte, eine Zufluchtsstätte suchen zu können. Zwar ist diese Bitte vor allem Teil ihres Plans, da sie die Zeit braucht, um ihre Rache vollziehen zu können, und somit vor allem Berechnung, doch entbehrt Medeas Argumentation durchaus nicht eines realen Hintergrundes. Dies zeigt sich zum einen darin, dass Creon der Bitte tatsächlich nachgibt und sich auch der Chor mit dieser Frage beschäftigt, zum anderen in den weiteren Überlegungen Medeas. Denn unmittelbar nach dem Abgang Creons kreisen Medeas Gedanken tatsächlich um die Frage, wo sie nach der Verwirklichung ihrer Rache Aufnahme und Schutz finden wird (Creons Befehl zur Verbannung Eur. Med. 271-276; Medeas Bitte 340-347; der Chor 358-361; Medeas eigene Überlegungen für einen Zufluchtsort nach erfolgreicher Rache 387-391). Auch wenn ihr im Folgenden zunächst der Racheplan wichtiger erscheint als die Frage, wo sie nach dem Tod ihrer Feinde eine sichere Zuflucht finden wird, greift sie die Frage nach einem möglichen Ort für das Leben in der Verbannung doch auch in ihrem Streit mit Iason im zweiten Epeisodion wieder auf. Indem sie dabei ausgerechnet Iason um Antwort ersucht, wohin sie denn nun ins Exil gehen solle, und in bitterster Ironie ihre Heimat Kolchis oder das Haus der Peliastöchter vorschlägt, will sie vor allem die Schmach seines Verrates deutlich machen (vgl. Eur. Med. 501-504). Damit zeigt Medea jedoch zugleich ihre eigene Hilflosigkeit, die Ausweglosigkeit ihrer Situation und vor allem auch die Bedeutung, die der Frage nach einem möglichen Exil im Allgemeinen und nach Vollendung ihres grausamen Racheplanes im Besonderen zukommt (Eur. Med. 499-515). Medea greift im zweiten Epeisodion der euripideischen Tragödie zudem das Thema nochmals kurz auf (vgl. Eur. Med. 603f.). Die Bedeutung dieser Frage hatte durchaus auch schon Iason erkannt, da er in der Auseinandersetzung mit Medea wiederholt Hilfe für die Zeit in der Verbannung anbietet (vgl. Eur. Med. 459-463 und auch 610-620.). Sie wird zudem in allgemeiner Form dann auch vom Chor im zweiten Stasimon kommentierend aufgegriffen und löst sich für Medea schließlich erst auf in der Begegnung mit Aigeus im dritten Epeisodion (vgl. zum Chor Eur. Med. 642-657; die Begegnung mit Aigeus 663-763). Auch am Schluss der Tragödie kommt Medea nochmals auf die Frage nach dem Exil zurück und kündigt gegenüber Iason an, dass sie bei Aigeus Zuflucht finden werde (Eur. Med. 1384f.). Als Teil des Racheplans wird das Thema zudem von Euripides weiter geführt, wenn Medea ihre Kinder zu Creusa schickt, um wenigstens für diese eine Befreiung von dem Verbannungs Urteil zu erreichen. Auch hinter dieser Motivierung der Handlung lässt sich die offiziell unbeantwortete Frage nach einem sicheren Zufluchtsort erkennen (vgl. Eur. Med. 780, 880f., dann vor allem 934-943 sowie 969-971 und schließlich die zunächst positive Nachricht, dass das Urteil für die Kinder aufgehoben wurde, in 1002). Anhand eines solchen kurzen Überblicks wird deutlich, wie Euripides die Themen Not des Exils und Suche nach einem Verbannungsort im Verlauf des gesamten Stückes immer wieder aufgreift. Zentrale Bedeutung kommt dabei sicherlich den beiden ausführlichen Diskussionen der Frage durch Medea zu Beginn des ersten Epeisodions und im Streitgespräch mit Iason zu, so dass für diese beiden Szenen das Motiv an verschiedenen Stellen vorbereitet wird und danach entsprechend weitergeführt werden kann.

Werk des griechischen Dichters nicht nur an einer einzelnen zentralen Stellen, sondern in gewisser Abwandlung und Variation immer wieder nachweisen lassen.

Dies hilft einerseits zu verstehen, warum es abgesehen von den im Sinn einer Markierung funktionalisierten und dann sehr eindeutigen Bezügen teilweise so schwer fällt, Einzeltextreferenzen Ovids auf konkrete einzelne Segmente aus der euripideischen Tragödie zurückzuführen. Andererseits zeigen die zahlreichen Bezüge, die zwischen dem Brief und der Tragödie festgestellt werden können, dass Ovid verschiedene, von Euripides angelegte Motive mit großer Sorgfalt aufgegriffen hat, um die Handlung des Mythos im Kontext seines Briefes als Vorgeschichte im Hinblick auf den weiteren Verlauf des Geschehens in der euripideischen Tragödie zu entwickeln. Dabei ist es das eigentliche Ziel des römischen Dichters, den Rezipienten eine Medea im Zustand der Verzweiflung unmittelbar vor dem Einsetzen der tragischen Handlung zu zeigen. In diesem Zusammenhang hat Ovid offensichtlich bewusst auch jene Form der Motivführung aufgegriffen, die schon Euripides betrieben hat. So nutzt der römische Dichter in der Tragödie präsenste Motive, zeigt diese im Brief gleichsam *in statu nascendi* und führt auf diese Weise bereits in seinem Text einzelne Motive ein, die dann erst in der Tragödie entscheidende Bedeutung erlangen werden.⁵²⁹ Dies gilt insbesondere für die jedem Rezipienten bekannte, in der konkreten Situation der Ereignisse aber noch völlig unklare Bedeutung der gemeinsamen Kinder von Iason und Medea.

Im Brief verwendet Medea lange Zeit keine Gedanken auf ihre Kinder, vielmehr ist sie ganz auf sich und Iason konzentriert. Medea klagt über ihr eigenes Schicksal und den Verrat Iasons, sie vergleicht das eigene Handeln mit dem des Gatten. Ihre eigenen Verdienste und die daraus abzuleitenden Ansprüche einerseits, seine Untreue und Undankbarkeit andererseits sind die zentralen Themen des Briefes. Die Beziehung zwischen den beiden Partnern steht im Vordergrund. Die erste Erwähnung der Kinder erfolgt somit fast beiläufig, wenn Medea beschreibt, wie Iason sie zusammen mit den beiden Kindern aus dem Haus verwiesen habe.

Iussa domo cessi natis comitata duobus

et, qui me sequitur semper, amore tui. (Ov. her. 12,137f.)

Die Kinder sind dabei kaum mehr als Statisten bei einem entscheidenden Ereignis, das der Beziehung zwischen Medea und Iason ein offizielles Ende bereitet. In diesen Versen dienen die Kinder der Ausgestaltung der Szene. Denn zweifelsohne kann und soll die Erwähnung der Kinder dazu dienen, das Mitleid des Lesers zu erregen. In der von Ovid gestalteten Fiktion ist der primäre Leser Iason. An sein Mitleid und vielleicht auch an sein Verantwortungsgefühl richtet sich die Erwähnung der Kinder. Noch bleibt Medeas Hinweis auf die Kinder dabei jedoch ein zweitrangiges Argument, viel bedeutender ist an dieser Stelle die von Medea

⁵²⁹ Es ist umgekehrt auch möglich zu zeigen, dass Ovid Motive ausführlicher gestaltet hat, die in der Tragödie nur eine untergeordnete Rolle spielen und dort somit gleichsam nachklingen. Vgl. dazu die weiteren Interpretationen zu her. 12 etwa zur im Brief recht großen Bedeutung der Mitgift.

beschworene ewige Liebe zu Iason, die hier als dritter und entscheidender Begleiter Medeas im Moment des Verlassens des gemeinsamen Hauses erwähnt wird.⁵³⁰

Von größerer Bedeutung ist die Rolle der Kinder erst im Zusammenhang mit dem Hochzeitszug Iasons. Niemand aus der Dienerschaft wagt es, Medea von dem Geschehen zu unterrichten. Denn trotz ihrer Loyalität fürchten sie alle den schrecklichen Zorn ihrer Herrin. Noch bevor Medea die Zusammenhänge erkannt hat, war ihre Stimmung schon betrübt, wie sie selbst berichtet, als ob sie das kommende Unheil erahnen würde.

sed tamquam scirem, mens mea tristis erat. (Ov. her. 12,150)

Von Medeas Traurigkeit oder vielmehr von ihrem Hang zu Schwermut berichtet in der Tragödie des Euripides die Amme schon einleitend im Prolog, wo die entsprechenden Aussagen als Teil einer allgemeinen Charakterisierung Medeas und einer Beschreibung ihrer konkreten Situation zu Beginn der Tragödie dienen. So greift Ovid an dieser Stelle seines Briefes ein aus der Tragödie bekanntes Motiv auf und verbindet auf diese Weise die von ihm für den Brief gestaltete Medea mit Figur des Euripides.⁵³¹

Erst in dieser Szene, in der Ovid seinem Rezipienten durch die Bezüge auf Euripides nochmals ganz bewusst eine euripideische Medea und damit assoziativ die zukünftige Kindsmörderin vor Augen führt, erhalten die Kinder ihren ersten und einzigen bedeutenderen Auftritt. Denn Gewissheit über das Geschehen erlangt Medea aufgrund der Furcht der Diener erst, als der jüngere Sohn voll Eifer und in kindlicher Unwissenheit die Mutter zur Tür ruft, damit sie den Vater sehen kann, wie er prachtvoll gekleidet den herrlichen Zug anführt.⁵³²

Aber auch in diesem Fall setzt Medea unmittelbar mit der Schilderung ihrer eigenen Reaktion fort, so dass die Kinder noch einmal nur Nebenfiguren des Geschehens bleiben.

Erst im letzten Teil des Briefes richtet Medea schließlich ihre Gedanken auf die Kinder. Nach vielen Klagen kommt Medea an den Punkt, an dem sie zu verstehen beginnt, dass sie Iason mit ihrer Liebe und mit den Bitten für sich selbst nicht zu einer Rückkehr bewegen kann. Daher fährt sie nun fort, dass er doch wenigstens an die Kinder denken möge.

⁵³⁰ Keineswegs zweitrangig ist die Tatsache, dass Medea zusammen mit den Kindern das Haus Iasons verlässt, im Hinblick auf den weiteren Verlauf der Handlung. Denn dies scheint den von Iason im zweiten Epeisodion der euripideischen Tragödie vorgestellten Plan, mit Hilfe der neuen Ehe gerade auch die Position seiner Kinder aus der ersten Ehe mit Medea zu stärken, als nachträglichen Versuch einer Rechtfertigung zu entlarven.

⁵³¹ Bessone sieht S.207 Eur. Med. 225 als Bezugspunkt für den vorliegenden Vers. Heinze verweist S.185 hingegen zu Recht vor allem auf Eur. Med. 38 und 91 als entsprechende Parallelstellen. In diesen beiden Versen beschreibt die Amme Medeas Zustand. Ovid dienen die intertextuellen Bezüge zu Euripides hier der Verknüpfung der euripideischen und der ovidischen Figur.

⁵³² Ov. her. 12,151-154. Hier ist gegen Dörrie in Vers 153 die Lesart *adi* gegenüber *abi* vorzuziehen. Dazu im einzelnen Heinze S.186f. und Bessone S.210f. Heinze sieht S.185f. in diesen Versen eine Umkehrung der euripideischen Szene Med. 894-897, in der Medea die Kinder herbeiruft. Zwar bestehen durchaus zwischen beiden Situationen gewisse Ähnlichkeiten, doch scheint auch hier keine Referenz im eigentlichen Sinn vorzuliegen, da zum einen sprachliche Parallelen fehlen, zum anderen Kontext und Intention beider Szenen sehr unterschiedlich sind. Letzteres schließt zwar eine Motivübertragung keineswegs aus, doch scheint es, dass sich die Szene in den *Heroides* gleichsam von selbst ergibt. Zu Vers 152 und den damit verbundenen Problemen der Topographie verweist Heinze S.187f. auf den schon bei Euripides umstrittenen Vers Med. 135. Die Textstelle wird von Rosati, G.: Note al testo delle Heroides: MD 24, 1990, 161-179, hier S.165-170 diskutiert. Diese rein topographischen Probleme sind hier weiter nicht von Interesse.

Si tibi sum vilis, communes respice natos:

Saeviet in partus dira noverca meos. (Ov. her. 12,189f.)

Die Bedenken der besorgten Mutter im Bezug auf das Verhältnis ihrer Kinder zur neuen Stiefmutter sind prinzipiell nicht verwunderlich und vor dem Hintergrund der zu erwartenden dynastischen Auseinandersetzungen durchaus berechtigt.⁵³³ Auch wenn Medeas Sorge sich in diesem Moment durchaus auf ihre Kinder richtet, bleibt die zentrale Intention ihres Briefes doch vor allem der Versuch, Iason wieder an sich zu binden. Die Kinder sind hier einmal mehr vorrangig Teil der Argumentation und dienen somit auch an dieser Stelle vor allem als Mittel zum Zweck.⁵³⁴

Für den Rezipienten, der den weiteren Verlauf der tragischen Ereignisse aus der *Medea* des Euripides kennt, besitzen die Verse gleichwohl noch eine andere, weiter reichende Konnotation. Denn tatsächlich wird Medea selbst und nicht die Stiefmutter ihren Kindern zum Verhängnis werden. Somit kombiniert Ovid an dieser Stelle mit *natos* und *saeviet*

⁵³³ An dieser Stelle setzt auch Ovids *Medea* offenbar jenen aus der euripideischen Tragödie bekannten Plan Iasons voraus, seine Kinder aus erster Ehe zusammen mit ihren zukünftigen Geschwistern zu erziehen (vgl. Eur. Med. 559-565 und ebenso 595-597 sowie 916f.). In diesem Fall wäre zunächst zu vermuten, dass Iason tatsächlich in einem dem Brief vorausgegangenen Gespräch diesen Plan Medea bereits offenbart hätte. Dies widerspricht allerdings den in der Tragödie geäußerten Vorwürfen Medeas, dass Iason ihr gegenüber erstmals zu Beginn des zweiten Epeisodions in dieser Weise ein Ende der Beziehung mit einer vermeintlich besseren Zukunft der Kinder argumentativ verknüpft habe (vgl. Eur. Med. 585-587). Somit wäre entweder zu konstatieren, dass Ovid hier eine Unachtsamkeit in der Rekonstruktion der Ereignisgeschichte unterlaufen ist, oder aber er lässt seine Medea ganz allgemeine Bedenken formulieren, die durchaus auch ohne konkreten Bezug auf Iasons frühere Aussagen von einer besorgten Mutter erwartet werden könnten. Denn wenn Iason in der euripideischen Tragödie in einer gemeinsamen Erziehung der Kinder aus der ersten und der zweiten Ehe eine Möglichkeit zur Absicherung und Konsolidierung seiner eigenen Position sowie der Stellung der Kinder Medeas sieht, scheint dies letztlich doch wenig realistisch. Auch Heinze spricht S.204 zu dieser Stelle vom Topos der bösen Stiefmutter. Aufgrund des Verses 190 folgert er zudem, dass hier impliziert sei, dass die Kinder entgegen Eur. Med. 273, wo Creon ausdrücklich Medea zusammen mit den Kindern verbannt, bei Iason bleiben. Dies stellt jedoch wohl keinen Gegensatz dar, sondern ist Teil der Entwicklung der Ereignisse. Prinzipiell gilt: Die Kinder befinden sich zunächst noch in der Obhut der Mutter. Iasons Plan ist es gleichwohl, die Kinder in der Zukunft zu sich zu nehmen. Die Verbannung Medeas und der Kinder bei Euripides könnte somit sogar als eine verständliche Reaktion Creons gedeutet werden, da er auf diese Weise die offenbar günstige Gelegenheit nutzt, ganz dynastisch denkend, mögliche Konkurrenten für seine zukünftigen Enkel bei der Frage der späteren Herrschaft in Korinth von vorneherein auszuschalten. Auch Creusa denkt ähnlich, wenn sie den Kindern gegenüber, die von Medea geschickt und von Iason geleitet mit der Bitte um Verschonung vor dem Exil zu ihr kommen, zunächst deutlich feindlich gesinnt ist (vgl. Eur. Med. 1147-1150). Medeas Furcht vor der Stiefmutter dürfte in der Situation der Abfassung des Briefes jedenfalls ganz objektiv bestehen und zwar unabhängig davon, ob die Kinder in der Zukunft bei Iason oder bei ihr leben. In Korinth werden sie als mögliche dynastische Konkurrenten für die Kinder der neuen Ehe stets gefährdet sein. Insofern ist die Erwähnung der Stiefmutter an dieser Stelle – gegen Heinze – nicht nur ein Topos, sondern eine reale Bedrohung. Eine ganz ähnliche Frage bewegt schließlich auch schon Hypsipyle in her. 6. Vgl. dazu die Interpretation im ersten Teil der Einleitung und in Kapitel B.III. Zugleich aber offenbaren die Verse Medeas im Hinblick auf die weitere Entwicklung der Ereignisse gleichsam prophetisches Wissen.

⁵³⁴ Zweifelsohne sind also alle diese Verse vor allem im Hinblick auf die nachfolgenden tragischen Ereignisse zu lesen. Denn auch im weiteren Verlauf von Medeas Brief bleibt die Aufforderung, doch wenigstens an die Kinder zu denken, nur ein Nebenargument. Medea wendet sich vielmehr wieder ganz ihrer eigenen Situation zu. Nur einmal noch bezieht sie sich ganz am Ende des Briefes auf die Kinder, wenn sie diese ein weiteres Mal als Argument für die Zusammengehörigkeit des Paares heranzieht. Vgl. Ov. her. 12,199f. Doch auch an dieser Stelle denkt Medea wohl primär an ihre Beziehung, nicht an die Kinder oder deren Wohlergehen. Im Folgenden geht es allein um die unmittelbare Beziehung zwischen ihr und Iason, zwischen Mann und Frau. Die Kinder dienen also auch hier lediglich als Teil der Argumentation Medeas.

charakteristische Begriffe, die auf das zentrale Motive der Tragödie, den Mord Medeas an den Kindern, verweisen und den kundigen Leser die aus Euripides bekannte Ereignisse evozieren lassen. In den charakteristischen Begriffen nimmt Ovid die weitere Entwicklung vorweg, wengleich sich die von Medea im Brief befürchtete Bedrohung der Kinder in der Tragödie schließlich unter ganz anderen Vorzeichen erfüllen wird. In der fiktionalen Chronologie, die Ovid in seinem Brief und durch seinen Brief gestaltet, ist Medeas Sorge zu diesem Zeitpunkt durchaus echt. Für den Rezipienten, der die Tragödie des Euripides und damit den weiteren Verlauf der Ereignisse kennt, erweist sich diese Sorge jedoch zugleich schon als instrumentalisiert, als ein intertextueller Verweis auf die Tragödie.

Mit dieser Form einer intertextuellen, indirekten Instrumentalisierung greift Ovid eben jene Motivführung auf, die schon Euripides verwendet hatte, was sich anhand der weiteren Nutzung des Motivs der Kinder in der Tragödie nachweisen lässt. Denn der griechische Dichter hat in seiner *Medea* von Beginn an den Kindern eine indirekte, aber im Hinblick auf das Ende des Werkes stets entscheidende Rolle gegeben. Mit dem ersten Auftritt der Amme spinnt der griechische Dichter den verhängnisvollen Faden und lässt seine Rezipienten ahnen, dass Unheilvolles geschehen wird. So klagt die Amme schon im Prolog, dass Medea die Kinder hasse, und warnt, dass die Kinder der Mutter nicht unter die Augen kommen sollen.

στυγῆ δὲ παῖδας οὐδ' ὄρῳς' εὐφραίνεται. (Eur. Med. 36)

Immer wieder ist es dabei vor allem der Blick Medeas, der die Amme so verstört.

ἦδη γὰρ εἶδον ὄμμα νιν ταυρομένην

τοῖσδ', ὡς τι δρασείουσαν· (Eur. Med. 92f.)

Zudem verflucht schließlich die euripideische Medea selbst die Kinder an gleicher Stelle der Tragödie zusammen mit dem ganzen Haus des Iason, womit die eindeutige Verbindung zwischen den Kindern und dem Vater als Objekt des Hasses und der Rache vorbereitet wird. Dies versteht im Stück auch die Amme ganz in diesem Sinn, so dass sie bei Medeas Klagen die Kinder in Schutz nimmt und sie ausdrücklich von Iasons Verfehlungen freispricht.⁵³⁵

Ganz deutlich zeigt sich hier die Verbindung zwischen dem Text Ovids und seinem tragischen Prätext. Der römische Dichter greift die literarische Technik des Euripides auf und setzt dessen Spiel aus Andeutungen der Personen des Dramas und den daraus entstehenden dunklen Vorahnungen der Rezipienten fort. Dabei richten sich die Sorgen der Medea, die sie in ihrem Brief äußert, zwar in eine andere Richtung, im intertextuellen Kontext müssen sie jedoch gleichwohl als konkreter Bezug zur Tragödie und zur weiteren Entwicklung der Handlung gelesen werden.

Dies gilt insbesondere, da Ovid mit dem folgenden Distichon des Briefes gleichsam die Erklärung liefert, warum die euripideische Medea in so erschreckender Weise den Blick auf ihre Kinder richten wird. Im zwölften Brief der *Heroides* ist Ovids Medea noch ganz in der Welt der Klage gefangen und hat lange Zeit noch immer die Hoffnung, Iason

⁵³⁵ Vgl. Eur. Med. 100-105 und 112-118.

zurückzugewinnen. So verknüpft sie die zuvor ausgesprochene Bitte, dass er vor allem auch an ihre gemeinsamen Kinder denken möge, mit dem Bekenntnis, dass sie durch die Ähnlichkeit der Söhne mit dem Vater an ihn und ihre gemeinsame Liebe erinnert werde.

Et nimium similes tibi sunt et imagine tangor

et quotiens video, lumina nostra madent. (Ov. her. 12,191f.)

In der Situation, in der sich Medea zur Zeit der Abfassung des Briefes befindet, ruft die Ähnlichkeit stets neu die Erinnerung an ihr Liebesleid, vielleicht aber auch an die schöne vergangene Zeit und die Hoffnung auf deren Rückkehr wach. Diese Erinnerungen und das dadurch hervorgerufene Bewusstsein des schmerzlichen Verlustes bewegen Medea zu Tränen. Im Prolog der Tragödie basiert das düstere und unheilvolle Starren der euripideischen Medea, das die Amme so eindringlich beschreibt, auf den gleichen Grundkonstanten und vollzieht sich doch unter gänzlich anderen Vorzeichen. Denn auch in der Tragödie verbindet sich mit dem Anblick der Kinder die Erinnerung an Iason. In vergleichbarer Weise leidet Medea an der Liebe, doch fehlen ihr jetzt jegliche Hoffnung und Zuversicht. Und so sind auch die Tränen, die die ovidische Medea in diesem Zusammenhang weint, andere Tränen als jene, die Medea in der Tragödie vergießen wird. Mit dem Wandel ihrer inneren Einstellung von verletzter Liebe zu Enttäuschung und Verbitterung, schließlich sogar zu Zorn und Hass ändert sich auch der tiefere Anlass des Weinens. Die Tränen sind in der Tragödie nicht mehr nur Zeichen der schmerzhaften Erinnerung an glücklichere Tage und des Schmerzes über eine einst erfüllte Liebe, sondern sie werden auch Mittel der weiblichen List und Ausdruck von Mitleid und Furcht in Erwartung einer grausamen Tat.⁵³⁶

Indem Ovids Medea ihre Reaktion beim Anblick der Kinder auf ihre Gefühle zu Iason zurückführt und in diesem Fall explizit die Ähnlichkeit der Kinder mit Iason als ursächlich für ihre Reaktion bezeichnet, liefert der römische Dichter eine Erklärung für die Eingangsszene der Tragödie, die von Euripides in dieser Form sicherlich impliziert war, innerhalb seines Werkes jedoch nicht in dieser Form thematisiert wird. Denn in der euripideischen *Medea* findet sich dieses Motiv der Ähnlichkeit mit dem Vater im weiteren Verlauf nicht.⁵³⁷ Hier hat der griechische Dichter die Geschichte der Kinder in anderer Weise weiter entwickelt. Nach den starren Blicken Medeas und den unheilvollen Vorahnungen der Amme ist der Rezipient der euripideischen Tragödie zweifelsohne dafür sensibilisiert, dass es gerade mit den Kindern kein gutes Ende nehmen wird. Noch deutlicher wird die Medea des Euripides dann bei der

⁵³⁶ So vergießt Medea Tränen in jener Szene, in der sie von ihren Kindern Abschied nimmt, vgl. Eur. Med. 1021-1080. Nur als Mittel zum Zweck finden sich Tränen auch schon bei Medeas Betrug gegenüber Iason, als sie ihn überzeugt, sich für einen Verbleib der Kinder in Korinth einzusetzen, vgl. Med. 894-907 und 922-931.

⁵³⁷ Euripides hat das Motiv der Ähnlichkeit zwischen Iason und den Kindern somit zur Motivierung der Rache Medeas nicht explizit in seiner Tragödie verwendet. Ob Ovid dieses Motiv als Teil seiner Vorgeschichte selbst entwickelt hat oder ob er es aus einem anderen Prätext gewinnen und in seine eigene Darstellung übertragen konnte, ist nicht zu entscheiden. Zu beachten ist etwa, dass der römische Dichter bei seiner Darstellung der Geschichte der Procne in den *Metamorphosen* (vgl. insb. met. 6,621f.) die Ähnlichkeit des Itys mit seinem Vater Tereus ausdrücklich zum auslösenden Moment werden lässt. Hier treibt gerade das Bild des verhassten Mannes im Antlitz des eigentlich geliebten Kindes Procne und Philomela zum Mord.

Offenbarung ihres Plans im dritten Epeisodion der Tragödie, wenn sie dort den Mord an den Kindern als Ziel verkündet und dies explizit mit ihrem Wunsch nach dem Untergang des Geschlechts des Iason in Verbindung bringt.⁵³⁸ Medeas Zweifel und ihr Zurückschrecken vor dem eigenen Plan im fünften Epeisodion beim Anblick der Kinder sowie die endgültige Entscheidung, den Mord an den eigenen Söhnen doch zu begehen, werden hingegen von Euripides nicht mit Ähnlichkeit zu Iason motiviert, sondern aufgrund der Furcht Medeas vor Spott, aufgrund ihres Rachebedürfnisses und aufgrund der Notwendigkeit der Gefährdung durch das Attentat auf Creusa und Creon.⁵³⁹ Der Anblick der Kinder dient hier vielmehr dazu, doch noch einmal Medeas Herz zu rühren.⁵⁴⁰ In der Tragödie des Euripides ist dies ein dramaturgisches Mittel, das die Handlung zwar nur kurz retardiert, Medea jedoch menschlich werden lässt. Erst dadurch wird sie von der gefühllos wirkenden und berechnenden Rächerin zu einer tragischen Figur, deren Schicksal der Rezipient beklagen kann.

Indem Ovid implizit seine Rezipienten in den untersuchten Textpassagen durch seine Nutzung euripideischer Motive zu einer Gegenüberstellung der Situationen und der emotionalen Stimmungen des Briefes und der Tragödie auffordert, lässt er die Unterschiede deutlich werden, die in der Anlage der beiden Werke und damit in der jeweiligen Charakterisierung der Hauptperson Medea bestehen. Auf diese Weise deutet er die bevorstehende Entwicklung an.⁵⁴¹ Dabei wird vor allem der Wandel deutlich, der sich in der seelischen Verfassung Medeas vollzogen haben muss.

Dass Ovid in ganz ähnlicher Weise wie Euripides mit einzelnen Motiven umgeht und bestimmte, in der Tragödie bedeutende Motive auch ganz bewusst bereits im zwölften Brief der *Heroides* vorbereitet, lässt sich zudem in indirekter Form nachweisen, wenn jene Motive untersucht werden, die im Brief von großer Bedeutung sind, in der Tragödie jedoch keine oder wenigstens keine bedeutende Rolle mehr spielen.⁵⁴²

So sind sowohl die Tragödie des Euripides wie auch der zwölfte Brief der *Heroides* strukturell in weiten Teilen von dem Motiv des Vergleichs getragen. Dabei überwiegt in der

⁵³⁸ Insb. Eur. Med. 791-794, 803-806 und dann 816f. Vgl. dazu auch Manuwald, B.: Iasons dynastische Pläne und Medeas Rachekalkül. Zur Konzeption der Rachehandlung in der «Medea» des Euripides: *Gymnasium* 112, 2005, 515-530.

⁵³⁹ So formuliert sie es selbst. Vgl. Eur. Med. 1049-1066; ähnlich nochmals 1236-1239.

⁵⁴⁰ Vgl. Eur. Med. 1040 und 1076f.

⁵⁴¹ Heinze vermerkt S.204 zu her. 12,189-192: „Diese Verse zeigen, wie weit Medea noch von dem Kindermord entfernt ist, der die euripideische Tragödie von Anfang an überschattet.“ Sie weisen in der Kontrastierung mit der Tragödie zugleich aber auch deutlich auf diese voraus.

⁵⁴² In ähnlicher Weise ist Ovids Behandlung von Motiven zu sehen, die in der Tragödie von großer Bedeutung sind, im Brief aber aus dramaturgischen Gründen noch nicht berücksichtigt werden können. So ist etwa die in der Tragödie recht bedeutende Frage nach dem möglichen Ort für Medeas Exil im Brief ohne Relevanz, da das Verbannungsurteil zunächst im Prolog der Tragödie als Gerücht eingeführt und erst durch Creon persönlich im ersten Epeisodion bestätigt wird. Somit entspricht die Situation der Medea Ovids genau dem Wissenstand, über den Medea bei ihrem ersten Auftritt in der euripideischen Tragödie verfügt. Der Brief ist, wenngleich in irrationaler Weise, doch noch von einer letzten Hoffnung auf die Wiederherstellung der Beziehung und von den daraus resultierenden Rückforderungen Medeas geprägt.

Tragödie der unmittelbare Vergleich zwischen den Protagonisten Iason und Medea,⁵⁴³ wohingegen im Brief zusätzlich auch dem Vergleich Medeas mit ihrer Konkurrentin Creusa besonders große Bedeutung zukommt.⁵⁴⁴ Die Auseinandersetzung, die in der Tragödienszene auf Medea und Iason konzentriert war, erhält im Brief durch die Einbeziehung der Konkurrentin in den Konflikt eine zusätzliche, in diesem Sinn elegische Dimension.⁵⁴⁵ Dabei kontrastiert Ovids Medea zur Darstellung ihrer Verdienste um Iason immer wieder die Situation und ihr eigenes Handeln in Kolchis mit der Gegenwart in Korinth, insbesondere aber ihre eigene Person und ihre Leistungen mit Iasons neuer Braut, die sich in keiner Weise um den Gatten verdient gemacht habe.⁵⁴⁶ Zwar findet sich auch bei Euripides an verschiedenen Stellen ein impliziter Vergleich zwischen Medea und Creusa,⁵⁴⁷ jedoch nicht mehr eine explizit vergleichende Auseinandersetzung zwischen beiden Konkurrentinnen. In diesem Sinn wirkt das von Ovid im Brief ausführlich verwendete Motiv des Vergleichs von Medea und Creusa in der Tragödie des Euripides gleichsam nach, doch verzichten alle Protagonisten aus verschiedenen Gründen darauf, dieses Thema explizit wieder aufzugreifen.⁵⁴⁸

⁵⁴³ So vor allem in der Auseinandersetzung beider Protagonisten im zweiten Epeisodion der euripideischen Tragödie. Vgl. dazu bereits die ausführliche Interpretation zum zweiten Epeisodion als Strukturvorlage für den zwölften Brief der *Heroides* in Kapitel B.II.3.

⁵⁴⁴ Diesen Vergleich führt Medea vor allem in her. 12,25-30 und 55f. (Nur hier benutzt Ovid auch den Namen Creusa für die Tochter Creons, der bei Euripides zwar nicht erwähnt wird, aber doch traditionell vorgegeben ist. Vgl. dazu Heinze S.134.), dann auch in 105-110.

⁵⁴⁵ Vgl. dazu auch Spoth S.199f., der darauf verweist, dass es sich bei einem solchen Vergleich gerade um ein überaus elegisches Motiv handele.

⁵⁴⁶ Diese prinzipielle Dichotomie findet sich schon in der übergeordneten Struktur des ersten Teiles des Briefes, da zunächst die Darstellung der Ereignisse in Kolchis (Ov. her. 12, 23-134), dann die Darstellung der Ereignisse in Korinth (her. 12,135-160) erfolgt. Dann auch ausdrücklich gleich zu Beginn, wenn die ovidische Medea einleitend in her. 12,25-30 ihre Stellung als junge Königstochter in Kolchis beschreibt und sich und die Macht ihres Vaters dabei ausdrücklich mit der *nova nupta* und Creons Herrschaft in Korinth vergleicht. Zudem findet sich der vergleichende Aspekt auch in zahlreichen Zwischenbemerkungen: so etwa Ov. her. 12,27-30; 55f.; 105-110; 182; 206. Ein derart dezidiertes Vergleich zwischen Medea und Creusa und darüberhinaus die Ausführung dieses Gedankens als Vergleich zwischen Aetes und Creon, wie dies von der Medea der *Heroides* gedacht und formuliert wird, fehlt der euripideischen Tragödie. Dazu auch Heinze S.113, der zudem darauf verweist, dass schon Hypsipyle sich in Ov. her. 6 immer wieder mit Medea vergleiche. Zu Hypsipyle dann Kapitel B.III.

⁵⁴⁷ Einen ersten Ansatzpunkt bieten die Anmerkungen des Chores in Eur. Med. 155-157, wenn auch ohne Vergleich im eigentlichen Sinn. Dann die folgende Antwort Medeas, die ähnlich wie bei Ovid die Gedanken an Creon, Creusa und den eigenen Vater verbindet. Vgl. 163-165. Deutlicher dann im ersten Epeisodion Medeas der Vergleich ihrer eigenen Machtlosigkeit mit der Macht Creons, was zugleich als ein impliziter Vergleich zwischen ihrer Stellung und der Position Creusas gesehen werden darf, zumal Medea im Folgenden Creon beruhigen will und vorgibt, sein Handeln nachvollziehen und billigen zu können. Vgl. 306-311. Ebenfalls ein deutlicher Vergleich zwischen Medea und Creusa findet sich am Ende des ersten Stasimons. Vgl. 439-445. Implizit dann der Vergleich bei Iasons Versuch im zweiten Epeisodion, der anklagenden Medea sein Handeln zu erläutern. Vgl. insb. 555-568. Vergleichende Aspekte dann auch wiederum implizit im folgenden Streitgespräch zwischen Iason und Medea. Vgl. etwa 591f. und 623-627. Am deutlichsten vielleicht noch in der Szene mit Aigeus, wenn Medea gegenüber dem unbeteiligten Dritten ihre Lage beschreibt. Vgl. dort etwa 692-708, wobei auch hier wie in der Tragödie insgesamt der eigentliche Gegenpart Medeas in Iason zu sehen ist. Durchaus implizit vergleichend auch die Trugreden Medeas an Iason im vierten Epeisodion. Vgl. insb. 875-878 und auch 945 sowie 952-967.

⁵⁴⁸ Medeas Handeln und Denken wird eben in der Zeit der Abfassung des Briefes von solchen elegischen Liebesmotiven bestimmt. Mit dem weiteren Verlauf der Handlung und dem Beginn der Tragödie hat sich ihr Denken gewandelt und wird jetzt zunehmend von ihrem Zorn und ihrem Wunsch nach Rache an Iason sowie an

Im zwölften Brief der *Heroides* hat Ovid hingegen das euripideische Motiv des Vergleichs zwischen Medea und Iason, das in der Tragödie von zentraler Bedeutung ist, mit der von ihm neu gestalteten, vergleichenden Auseinandersetzung mit der Konkurrentin kombiniert. Dabei hat er auch in diesem Fall also ein in der Tragödie angelegtes Motiv aufgegriffen und durch seine intertextuelle Gestaltung für den eigenen Texte genutzt, wobei er zugleich darauf achtet, die eigene Ausgestaltung ganz präzise und inhaltlich konsequent in die ihm durch die Tragödie des Euripides vorgegebenen Strukturen des Mythos einzufügen. Dies könnte somit durchaus ein ganz eigener Beitrag des Elegikers Ovid sein. Denn er präsentiert dem Leser in weiten Teilen seines Briefes eine Medea, die noch in ihrer unglücklichen, elegischen Liebe gefangen ist, die eben noch nicht von jenem tragischen Zorn ergriffen ist, der die Tragödie bestimmen wird. Und somit findet sich auch das Motiv des Vergleichs im Brief auf elegische Weise noch ganz auf Medea und Creusa konzentriert, auf dem Weg zur Tragödie wird sich Medeas Gemütsverfassung, ihr Denken und damit auch ihre Argumentation ändern, so dass die in der Elegie noch vorherrschende Vergleichsebene auf den direkten Vergleich zwischen Medea und Iason überführt wird. So sind die weitere Entwicklung und die Zuspitzung des Konflikts ganz der Tragödie vorbehalten, und die eigentliche Auseinandersetzung findet erst dort unmittelbar zwischen Iason und Medea als den zentralen Protagonisten statt. Denn fast bis zuletzt ist der ovidische Brief Medeas trotz aller Widersprüche noch von einer gewissen Hoffnung getragen, die Beziehung zu Iason wiederherstellen zu können. Insofern kann nicht Iason als primärer Zielpunkt des Vergleichs dienen, sondern noch ist die Konkurrentin die eigentliche Gegnerin, mit der sich Medea auseinandersetzen muss, wenn sie mit ihrem Brief Erfolg haben will. So ändert sich im Verlauf der Handlung des Mythos das Denken und das Argumentieren Medeas in dem Maß, in dem sie zunehmend weniger von der Hoffnung und immer mehr von einer realistischen Einsicht, immer weniger vom Gefühl der Liebe und immer mehr vom Zorn geleitet wird. Die Fähigkeit zu selbstloser Liebe, die Medea einst als junges Mädchen in Kolchis besaß, geht verloren, je mehr sie von Iason und dessen Verhalten enttäuscht wird. Doch erst in der Tragödie wird Medea ganz von Enttäuschung, Zorn und schließlich Hass beherrscht.

Dieser Wandel der Einstellung Medeas wird von Ovid auch mit Hilfe eines weiteren Motivs dokumentiert, das in einem engen Zusammenhang mit dem Vergleich zwischen Medea und Creusa steht, im Brief von zentraler Bedeutung ist, in der Tragödie hingegen keine Rolle mehr spielt. Denn von Ovids Medea wird an verschiedenen Stellen ihres Briefes die Frage wiederholt problematisiert und argumentativ verwendet, wie ihre eigene Mitgift und die Mitgift der Creusa im Ringen um ihre Beziehung zu Iason zu bewerten sind. Nach zwei

Creon und Creusa bestimmt. Iason hingegen, der gemäß der von Ovid gestalteten Fiktion in der Tragödie den Brief gelesen haben dürfte und daher Medeas Vergleiche mit Creusa kennen müsste, hätte dann gleichfalls gute Gründe, das Thema nicht aufzugreifen, da er dabei in der direkten Konfrontation mit Medea, wie sie sich vor allem im zweiten Epeisodion der Tragödie ergibt, kaum Argumente finden dürfte, mit denen er sein Handeln rechtfertigen könnte.

zunächst eher beiläufigen Erwähnungen⁵⁴⁹ gewinnt das Motiv am Ende des Briefes für Medea entscheidende Bedeutung, um ihre Ansprüche auf Iason nachdrücklich zu begründen. So bezeichnet Medea die frühere Hilfe gegen die feuerspeienden Stiere, das Goldene Vlies, Iasons eigene Rettung sowie die Rettung seiner griechischen Gefährten als ihre Mitgift. Damit soll Iason jetzt die Mitgift vergleichen, die er in Korinth bekommen wird.

*Dos ubi sit, quaeris? Campo numeravimus illo,
qui tibi laturo vellus arandus erat.
Aureus ille aries villo spectabilis alto,
dos mea: „Quam” dicam si tibi „redde”, neges.
Dos mea tu sospes, dos est mea Graia iuventus.*

I nunc, Sisyphias, improbe, confer opes. (Ov. her. 12,201-206)

Durchaus lässt sich der hier formulierte Gedanke *dos mea tu sospes, dos est mea Graia iuventus* zwar in ganz ähnlicher Weise auch in der Tragödie des Euripides nachweisen, wenn Medea dort zu einem in der fiktiven Chronologie des Mythos späteren Zeitpunkt diesen Gedanken erneut aufgreift und somit gleichsam wiederholt:

ἔσωσα σ', ὡς ἴσασιν Ἑλλήνων ὅσοι
ταῦτον συνεισέβησαν Ἀργῶιον σκάφος,
πεμφθέντα τούρων πυρπνῶων ἐπιστάτην
ζεύγλαισι καὶ σπεροῦντα θανάσιμον γύην· (Eur. Med. 476-479).

Aufgrund der inhaltlichen und teilweise sogar syntaktischen Parallelen ist zu erkennen,⁵⁵⁰ dass Ovid auch an dieser Stelle auf die *Medea* des Euripides als Prätext zurückgegriffen hat und durch die Auswahl eines weiteren Segments aus dem Redeagon des zweiten Epeisodions seine Rezipienten einerseits auf diesen Höhepunkt der Konfrontation zwischen Medea und Iason verweist und auf diese Weise andererseits einen Teil der konfrontativen Stimmung des ausgewählten Prätextes in den eigenen Text transponiert. Das von Ovid in diesem Zusammenhang zugleich verwendete, intensiv ausgestaltete und damit betonte Motiv der Mitgift findet sich in der Tragödie des Euripides an dieser Stelle hingegen nicht. Die Frage der Mitgift als Teil der Ehe wird dort nur an einer zunächst fast eher nebensächlichen Stelle thematisiert, wenn Medea in ihrem Klagemonolog gegenüber den Frauen des Chores im ersten Epeisodion formuliert

ἄς πρῶτα μὲν δεῖ χρημάτων ὑπερβολῆι
πόσιν πρίασθαι δεσπότην τε σώματος
λαβεῖν· κακοῦ γὰρ τοῦτ' ἔτ' ἄλγιον κακόν. (Eur. Med. 232-234).

⁵⁴⁹ Vgl. Ov. her. 12,55 und 105. Zu dem Motiv der *dos* Spoth S.132 und Heinze S.206f. sowie Bessone S.121.

⁵⁵⁰ Insbesondere Ov. her. 12,202 und Eur. Med. 478 weisen dabei durch den jeweiligen Gebrauch des Partizips eine ähnliche Syntax auf. Daraus kann an dieser Stelle zwar wohl nicht auf eine Einzeltextreferenz im engeren Sinn geschlossen werden, eine entsprechende Assoziation wird aber zweifelsohne beim Leser hervorgerufen. Dazu auch Heinze S.211.

Dabei bleiben Medeas Überlegungen zum Los der Frau in der griechischen Antike an dieser Stelle ganz allgemein, was von Euripides sicher beabsichtigt war, um für seine Rezipienten eine entsprechende Möglichkeit zur jeweils neuen Aktualisierung zu schaffen. Für Medea selbst und ihr Verhältnis zu Iason spielt das Motiv hingegen keine unmittelbare Rolle. Erst Ovid hat also die Motive von Medeas Verdiensten und der Mitgift im zwölften Brief der *Heroides* kombiniert und auf diese Weise die aus Euripides zu gewinnenden Elemente unabhängig von der Tragödie zu einem wichtigen Teil der Argumentationsstrategie seiner Medea entwickelt.⁵⁵¹

Dazu ist im Rahmen einer aus dem Brief abzuleitenden Handlung vorauszusetzen, dass Iason gegenüber Medea die doch wohl reiche Mitgift Creusas zu einem nicht näher bestimmbareren Zeitpunkt als Argument angeführt haben dürfte.⁵⁵² Dabei wird Iason zugleich darauf verwiesen haben, dass Medea keine Mitgift in die Ehe mit ihm eingebracht habe. Diesen Vorwurf versucht Medea in ihrem Brief zu entkräften, indem sie die Rettung Iasons und der übrigen Griechen in Kolchis, sowie ihre verschiedenen weiteren Hilfeleistungen für Iason als ihre Mitgift bezeichnet und deren außerordentlichen Wert gegenüber Iason betont.⁵⁵³ Die eigentliche Funktion dieses Motivs ergibt sich somit erst durch die Evozierung des fiktiven Kontextes des Briefes. Ovid gewinnt das Thema aus der fiktiven Vorgeschichte der dem Brief zugrundeliegenden Ereignisse und gestaltet es in seinem Brief zu einem zentralen Argument, wohingegen diese Argumentation in der Tragödie keine Fortsetzung bzw. in der allgemeinen Klage Medeas zum Los der Frauen in Griechenland nur einen gleichfalls sehr allgemeinen Abschluss findet. Für die euripideische Medea ist die Frage nach der Mitgift zu Beginn der Tragödie nicht mehr von Bedeutung. Denn die Auseinandersetzung mit dieser Frage ist Teil des zentralen Anliegens, das Medea in dem ovidischen Brief verfolgt und das in ihren abschließenden Bitten an Iason ihren deutlichsten Ausdruck findet, dem Versuch trotz aller Widersprüche, eine Wiederherstellung der Ehe zu erreichen. Erst mit dem Brief reift in Medea die Erkenntnis, dass dieser Wunsch für sie unerfüllt bleiben wird. Zu Beginn der Tragödie ist diese Erkenntnis eindeutige Gewissheit. Und so nutzt Medea das Argument der Mitgift auch in ihrer Rede im zweiten Epeisodion nicht mehr, obwohl sie doch ansonsten durchaus eine analoge Argumentationsstrategie verwendet. Iason ist für sie nun nicht mehr der treulose

⁵⁵¹ Auch bei Apollonios als dem zweiten wichtigen Prätext, den Ovid für die Gestaltung seines Textes an anderen Stellen herangezogen hat, besitzt diese Frage keine Bedeutung. Zwar könnte Ovid hier auf einen anderen Prätext zurückgegriffen oder vielleicht auch schon im Zusammenhang mit seiner eigenen Medea-Tragödie diesem Motiv eine umfangreichere Funktion zugewiesen haben, doch ist durchaus zu vermuten, dass Ovid die Bedeutung der Frage der Mitgift in dem elegischen Kontext der *Heroides* erst entwickelt, in die Medea-Geschichte integriert und dort instrumentalisiert hat. Die Anregung hat der römische Dichter dann gleichwohl wieder bei Euripides im ersten Epeisodion der Tragödie finden können.

⁵⁵² Dass vor dem Brief ein solches Gespräch zu denken ist, wurde bereits vermutet. Will man nicht annehmen, dass Medea das Thema Mitgift hier aus anderen Gründen unabhängig von einer möglichen Argumentation Iasons entwickelt, so kann gerade diese Stelle als ein indirekter Hinweis angesehen werden, dass Ovid in seiner Chronologie der Ereignisse ein solches Gespräch voraussetzt. Ein sicherer Beweis scheint allerdings hiermit nicht gefunden zu sein.

⁵⁵³ Zusätzlich ist hier vor allem die Ermordung des eigenen Bruders und des Pelias zu nennen, vgl. dazu die Ausführungen Medeas in her. 12,115-118 und 129-132.

Ehemann, den sie zurückzugewinnen hofft, sondern pointiert, in ganz bewusstem Kontrast zu der alten Verbindung und wohl auch nicht ohne Ironie spricht sie ihn nun nur noch als Freund an:

ἄγ', ὡς φίλωι γὰρ ὄντι σοι κοινώσομαι (Eur. Med. 499)

Gerade weil Ovid seinen Text so überaus präzise auf der Grundlage der euripideischen Tragödie gestaltet hat, gewinnen die von Euripides unabhängigen Motive im Brief des römischen Dichters für die Interpretation des Gedichtes besonderes Gewicht. Mit der bewussten Übernahme der grundsätzlichen Argumentationsstrategie als Matrix für die Gestaltung des Briefes einerseits und der Ausgestaltung des Motivs der Mitgift andererseits, das in der Tragödie des Euripides ohne Parallele bleibt, nutzt Ovid eine weitere, sich ihm bietende Möglichkeit, um durch den stets vom Rezipienten mindestens implizit eingeforderten Bezug auf den euripideischen Prätex eine Entwicklung von der verlassenen, an der Liebe leidenden und elegisch klagenden Ehefrau zu jener rächenden Medea des Euripides aufzuzeigen.

Dies lässt sich auch noch anhand eines weiteren Motives zeigen, das im zwölften Brief der *Heroides* von Ovid explizit ausgestaltet worden ist, ohne dass sich in der euripideischen Tragödie eine ähnliche Gewichtung dieses Themas finden lässt. Denn als Teil der Argumentation Medeas ist die Thematisierung der Mitgift sehr eng mit dem Thema der von Iason ausgesprochenen Scheidung verbunden. Von Euripides wird in der Tragödie zur eherechtlichen Situation zu keinem Zeitpunkt eindeutig Stellung bezogen,⁵⁵⁴ auch wenn Iasons Eidbruch und seine neue Eheschließung mehrfach im Stück erwähnt werden, vor allem in der zentralen Rede Medeas im zweiten Epeisodion. Nach der sehr knappen Auflistung ihrer Verdienste fährt Medea dort fort:

καὶ ταῦθ' ὑφ' ἡμῶν, ὧ̄ κάκιστ' ἀνδρῶν, παθῶν
 προύδωκας ἡμᾶς, καινὰ δ' ἐκτίσω λέχη,
 παίδων γεγῶτων· εἰ γὰρ ἦσθ' ἄπαις ἔτι
 συγγνώστ' ἂν ἦν σοι τοῦδ' ἐργασθῆναι λέχους.
 ὄρκων δὲ φρούδη πίστις, οὐδ' ἔχω μαθεῖν
 εἰ θεοὺς νομίζεις τοὺς τότ' οὐκ ἄρχειν ἔτι
 ἢ καινὰ κείσθαι θέσμι' ἀνθρώποις τὰ νῦν,
 ἐπεὶ σύνοισθ' ἄ γ' εἰς ἔμ' οὐκ εὖορκος ὦν. (Eur. Med. 488-495)

Iasons Verrat durch die neue Ehe wird so unmittelbar mit Medeas Verdiensten kontrastiert, damit das Vergehen des Mannes in der Rede der enttäuschten und zornigen Medea noch deutlicher herausgestellt werden kann. Dabei treten die bei Ovid wichtigen Motive wie

⁵⁵⁴ Vgl. im einzelnen zu dieser Frage und den rechtlichen Aspekten Heinze S.179f.

Scheidung, neue Ehe oder eben auch wie das Motiv der Mitgift in den Hintergrund.⁵⁵⁵ In der Sichtweise der euripideischen Medea reduziert sich bei ihrer unmittelbaren Auseinandersetzung mit Iason die Argumentation ganz auf dessen Eidbruch.

Die Medea, die den zwölften Brief der *Heroides* schreibt, ist noch in einer anderen Verfassung. Sie setzt daher in ihrer Argumentation andere Schwerpunkte und greift andere Themen auf. Dabei bilden zwar mit der Darstellung der eigenen Verdienste und der Anklage des Verrats Iasons die gleichen Elemente wie auch bei Euripides das prinzipielle Gerüst der Argumentation des Briefes,⁵⁵⁶ doch lässt Ovid im Gegensatz zum tragischen Prätexst seine Medea die Ehescheidung durch Iason unmittelbar zu Beginn dieses Teils des Briefes erwähnen und sogar explizit im Wortlaut wiederholen.

Ausus es – o iusto desunt sua verba dolori! –

ausus es „Aesonia“ dicere „cede domo!“ (Ov. her. 12,135f.)

Dabei wird gerade durch die pointierte Wiederholung von *ausus es* jeweils zu Beginn der ersten beiden Verse die Bedeutung des Themas Scheidung für Medea in ihrer momentanen Situation hervorgehoben. Auch an dieser Stelle folgt Ovid somit der von Euripides in der Rede Medeas vorgegebenen Struktur. Im Einzelnen aber nutzt der römische Dichter zusätzliche Motive und kann gerade durch die Abweichung oder vielmehr Ergänzung zu Euripides zeigen, dass das Denken Medeas zur fiktiven Zeit der Abfassung des Briefes der *Heroides* noch viel stärker in den Kategorien der Ehe mit Iason verhaftet ist. So wird diese Veränderung im Verhältnis zu Iason gerade im Vergleich einzelner Motive und anhand der Beschreibung des Wandels ihrer Bedeutung bzw. Dominanz in Brief und Tragödie deutlich. In weiten Teilen des ovidischen Briefes flüchtet sich Medea noch in die Hoffnung, die Beziehung mit Iason wiederherstellen zu können. Daher sind ihr die Themen Mitgift und Scheidung als Teil ihrer ehelichen Beziehung zu Iason noch wichtig. Noch ist ihr Denken in der Auseinandersetzung mit Iason nicht ausschließlich auf dessen Eidbruch und damit auf das offensichtliche Zeichen seines endgültigen Verrates reduziert.

Die Hoffnung Medeas, die Beziehung wiederherstellen zu können, findet ihren deutlichsten Ausdruck in der expliziten Rückforderung des Ehemanns in dem Moment, da Medea bemerken muss, dass unter Iasons Führung der Hochzeitszug an ihrem Haus vorbeizieht. Da schreibt Medea, wie sie in Klagen ausgebrochen ist, wie in ihr der Wunsch aufgekommen ist, hinauszustürmen und den Hochzeitszug durcheinander zu bringen, insbesondere aber wie sie sich kaum zurückhalten konnte, Iason für sich zu beanspruchen.

Vix me continui, quin sic laniata capillos

clamarem „meus est!“ iniceremque manus. (Ov. her. 12,159f.)

⁵⁵⁵ Auch wenn diese Motive sich durchaus auch bei Euripides finden, so vor allem gleich zu Beginn in den Ausführungen der Amme, vgl. etwa Eur. Med. 18f.

⁵⁵⁶ Vgl. bereits die vorangegangenen Ausführungen zum zweiten Epeisodion als Strukturvorlage für her.12.

Damit beendet Medea ihre breiten Ausführungen zu den Ereignissen in Kolchis und in Korinth mit dem gleichsam programmatischen, elegischen Ausruf „*meus est!*“⁵⁵⁷ mit dem sie die primäre Intention ihres Briefes, Iason für sich einzufordern und zurückzugewinnen, zusammenfasst.

Zugleich wird an dieser Stelle ein erstes richtiges Aufwallen von Medeas Zorn deutlich. Doch Drohung und unversöhnlicher Hass sind noch nicht das letzte Wort. Der Zorn bleibt der Tragödie vorbehalten. Daher retardiert Ovid noch einmal den Lauf der Handlung. Völlig unvermutet verfällt Medea vom Drohen wieder ins Klagen und Bitten. Hatte sie eben noch voller Eifer ihre Drohungen zu Papier gebracht, so könnte der Bruch im Brief nun kaum größer sein. Sprunghaft und ohne jede Überleitung schließt Ovids Medea jenen Teil des Briefes ab, in dem sie ihre unmittelbare Reaktion auf den Hochzeitszug und damit das erste Aufwallen ihres Zornes beschrieben hatte. Im Moment des Schreibens des Briefes ist sie nun zunächst noch einmal ganz die hilflose, klagende, elegische Medea. Diese Hilflosigkeit und Handlungsunfähigkeit Medeas wird dabei von Ovid mit Hilfe eines typisch elegischen Motivs ausgeführt, wobei der römische Dichter gleichwohl ein Thema des euripideischen Prätextes aufgreift, es aber in einer eigenen, dem Genus des elegischen Briefes entsprechenden Weise neu gestaltet. So klagt Medea, dass sie sehr wohl in der Lage war, Drachen und Stiere zu bezwingen, nicht aber den einen Mann, auf den es ankam. Gegen die Flammen der Stiere kannte sie ein Mittel, gegen die Flammen der Liebe ist sie machtlos. Ihre ganze Zauberkraft hat sie hierbei im Stich gelassen. Der Schlaf bleibt ihr versagt.⁵⁵⁸ Und so lautet Medeas bitteres Fazit:

Utilior cuivis quam mihi cura mea est. (Ov. her. 12,174)

⁵⁵⁷ Auch bei Euripides wird Medea in ähnlicher Weise besitzergreifend und mit betonender Nutzung des Possessivpronomens von ihren Feinden sprechen. Vgl. Eur. Med. 374f., was Heinze S.190f. der aus Ovid zitierten Stelle in Beziehung setzt und konstatiert: „Ähnlich bringt die emphatische Stellung des Poss.pronomens Eur. Med. 374f. ... Medeas Besitzanspruch selbst im Mordplan noch zum Ausdruck.“ Dass die euripideische Medea an dieser Stelle von „meine Feinde“ spricht, scheint letztlich jedoch wenig außergewöhnlich. Die intertextuelle Verweisung ist hier nicht so eindeutig, dass eine verbale Einzeltextreferenz sicher konstatiert werden kann. Ganz sicher aber zeigt sich hier einmal mehr, wie genau und tiefgreifend Ovid die Figur der euripideischen Medea verstanden und durchdrungen hat, wenn er an dieser Stelle also den bei Euripides erkennbaren Charakterzug, alles persönlich zu nehmen, aufgreift. Der Ruf „Iason gehört mir“, den die Liebende bei Ovid von sich gibt, ist wohl vor allem im Zusammenhang mit dem rechtlichen Hintergrund der *manus iniectio* zu sehen. Vgl. dazu Heinze S.190f.

⁵⁵⁸ Auch in diesem Abschnitt finden sich gewisse Parallelen zu Versen aus der Tragödie des Euripides. So verweist Heinze S.195 zu her. 12,171 auf Eur. Med. 226f. und 140 (in der Ausgabe von Diggle 141f.), wobei er zu Recht den Bezügen einschränkend keine große intertextuelle Bedeutung zumisst. Die Verbindung beider Stellen beruht allein auf dem szenischen Zusammenhang, den Ovid allerdings zweifelsohne aus Euripides gewonnen hat. Zu der situativen Grundlage dieser Szene verweist Heinze zudem auf Hom. Od. 13,336-338. Den eigentlichen Hintergrund für diese Situation bietet aber sicherlich Apollonios Rhodios mit seiner Schilderung der verliebten Medea, die nachts nicht schlafen kann (3,645-664). Zu her. 12,167f. verweist Heinze zudem auf Enn. frg. 105 Jocelyn 221: *qui ipse sibi sapiens prodesse non quit nequiquam sapit*. In der Tat liegt beiden Formulierungen der gleiche Gedanke zugrunde, so dass man vermuten könnte, dass Ovid in diesem Fall von Ennius inspiriert worden sein könnte. Ohne den Kontext der lateinischen Tragödie zu kennen, ist in dieser Frage ein abschließendes Urteil gleichwohl nicht möglich. Zu beachten ist aber in jedem Fall, dass Ennius eine fast schon philosophische Sentenz formuliert hat, wohingegen Ovid ganz bewusst an dieser Stelle des Briefes mit elegischen Motiven arbeitet, so dass schon aus diesem Grund die ennianischen Sentenz letztlich wohl nur eine Anregung gewesen sein kann.

Auch diese Klage Medeas erwächst aus dem Vergleich von Vergangenheit und Gegenwart. Einst wusste sie sich mit ihrer Zauberkraft zu helfen, doch jetzt nützen ihr diese Fähigkeiten nichts.⁵⁵⁹ Zum ersten Mal tritt an dieser Stelle jene Seite Medeas deutlich hervor, die Euripides in seiner Tragödie fast ganz ausgeblendet hatte: Medea als Zauberin.⁵⁶⁰ Doch bleibt es auch in diesem Brief der *Heroides* bei einem kurzen Blick auf diesen Teil von Medeas Persönlichkeit. Ovid entfernt sich an dieser Stelle nur gerade soweit von seiner tragischen Vorlage, wie es nötig ist, um das elegische Motiv der Machtlosigkeit gegenüber der Liebe mit der Figur der Zauberin pointiert verbinden zu können.⁵⁶¹

Von der Klage geht Medea in ihrem Brief dann noch einmal zu Bitten über.

*Quod si forte preces praecordia ferrea tangunt,
nunc animis audi verba minora meis.* (Ov. her. 12,185f.)

Auch hier vergleicht sie noch einmal die Vergangenheit mit der Gegenwart und zieht die Parallele zu der Situation in Kolchis, wo einst Iason der Bittflehende war.⁵⁶² Nun zögert sie nicht, sich ihm zu Füßen zu werfen. Auf diese Weise vollzieht Medea im Brief ihre vollständige Erniedrigung, so wie es in Kolchis Iason getan hatte und wie sie selbst später in der euripideischen Tragödie auch vor Creon noch einmal bitten wird.⁵⁶³ So bittet sie schließlich um die Wiederherstellung der Ehe, um die Einhaltung der ihr gegebenen Versprechen. Dabei betont Medea einmal mehr, dass sie auf ihn als ihren Ehemann durch ihre Verdienste Anspruch habe.

Te peto, quem merui, quem nobis ipse dedisti. (Ov. her. 12,199)

Noch einmal argumentiert sie an dieser Stelle ausführlich mit ihrer Mitgift und versucht auf diese Weise erneut, das ihrer Ansicht nach offenbar gewichtigste Gegenargument Iasons zu entkräften. So ist Ovids Medea am Ende wieder in jener vergleichenden Betrachtung gefangen, die schon für den gesamten Brief als Grundstruktur aufgezeigt werden konnte. Ihren Verdiensten steht – wie auch in der Rede des zweiten Epeisodions der Tragödie – Iasons Verrat gegenüber.

⁵⁵⁹ Hypsipyle wird dies in her. 6 gerade anders sehen. Dazu die Interpretation in Kapitel B.III.

⁵⁶⁰ Zwar war auch schon im Zusammenhang mit den Ereignissen in Kolchis von dem hilfreichen Zaubermittel für Iason die Rede, jedoch ebenso beiläufig wie bei Euripides. Vgl. her. 12,95 *inadusto corpore* und 99 *ipsa ego, quae dederam medicamina*.

⁵⁶¹ Zu Elegie, Zauberei und Liebeszauber vgl. Fauth, W.: *Venena amoris. Die Motive des Liebeszaubers und der erotischen Verzauberung in der augusteischen Dichtung*: Maia 32, 1980, 265-282, hier insb. S.268f.

⁵⁶² Medea tut dies nicht nur explizit, sondern auch implizit, indem sie im Folgenden sogar die gleichen Formeln wie Iason verwendet, dessen Bitten sie her. 12,75-90 wörtlich zitiert hatte. Im Einzelnen dazu Heinze S.202. In dem von Medea verwendeten Begriff *verba minora*, der im Brief die Bitten einleitet, sieht Heinze S.39f. eine „offensichtliche Anspielung“ auf den Komparativ *θυμὸς δὲ κρείσσων τῶν ἐμῶν βουλευμάτων* in Eur. Med. 1079. Dazu Jacobson S.121: „Ovid plays on the dramatic theme of reversal.“ Zudem mag man in den *verba minora* auch eine poetologische Konnotation sehen als Verweis auf die Elegie als die kleinere Gattung, die nun bald verlassen wird auf dem Weg zur Tragödie als der größeren Gattung.

⁵⁶³ Ov. her. 12,187f. Heinze verweist S.204 zu Iasons Bitten auf Apoll. Rh. 3,987-989. Entsprechende Erniedrigung dann auch bei Eur. Med. 324-356, wenngleich hier von Medea bereits mindestens teilweise berechnend und für ihren Racheplan instrumentalisiert.

Mit dem Brief stirbt Medeas Hoffnung auf eine Wiederherstellung der Beziehung. Dieses Motiv hat den Brief geprägt. Im Prozess des Schreibens geht Medea entscheidende Schritte auf jenem Weg, ihre Augen nicht mehr vor der Wirklichkeit zu verschließen und ihr elegisches Klagen zu beenden. Im Vergleich von Brief und Tragödie wird deutlich, dass sich Medeas Einstellung wandelt. Ganz offensichtlich war der Brief der letzte Versuch, die letzte Chance, die die unglückliche Frau für sich und ihre Beziehung gesehen hat. Im Brief ist Medea noch gefangen in der Beziehung zu Iason. Noch klagt sie nur und vermag nicht, die Endgültigkeit zu akzeptieren. Konsequenterweise fehlt daher Ovids Medea auch jedes perspektivische Denken, das über die verfahrenere Situation hinausführen könnte. Was aus ihr und den Kindern nun werden soll, spielt im Denken der ovidischen Medea noch keine Rolle. Dies ist nicht nur dem Umstand geschuldet, dass erst der Brief das auslösende Moment für die zu Beginn der Tragödie ausgesprochene Verbannung ist und daher etwa das Motiv des Exils bei Ovid noch nicht auftreten kann. Vielmehr ist die gesamte innere Situation der Protagonistin noch nicht soweit entwickelt, dass sie überhaupt fähig wäre, sich mit alternativen Plänen für ein Leben ohne Iason zu beschäftigen. Denn noch ist die ovidische Medea ganz gefangen in ihrer letzten Hoffnung auf eine Wiederherstellung der Ehe. Zu Beginn der Tragödie hingegen hat sie den Verlust Iasons akzeptieren müssen.⁵⁶⁴ So bezeugt Medeas Klagen am Beginn des euripideischen Werkes zunächst die Todessehnsucht der enttäuschten Frau und damit den Tiefpunkt ihrer inneren Handlungsunfähigkeit, die aus dem elegischen Brief erwachsen ist. Damit aber wird sie gerade in dem Moment, in dem sie mit Iason wirklich abgeschlossen hat, frei, weiterzudenken und neue Perspektiven zu entwickeln. Der schreckliche Zorn Medeas, den die Amme schon von Beginn des Stückes an verspürt hat, wird jetzt immer deutlicher formuliert und sucht sich so seinen Weg ins Bewusstsein der dann handlungsfähigen und schließlich auch handelnden Medea.⁵⁶⁵

Diese Veränderung bereitet Ovid vor, indem er aus der euripideischen Tragödie bekannte Motive aufgreift und entsprechend der konkreten Intention einer Entwicklung der Medea so ausgestaltet, dass sie dann im Werk des Euripides scheinbar nachwirken. Nicht zuletzt in dieser Aufnahme der euripideischen Technik der Motivführung ist im Fall des zwölften Briefes der *Heroides* vor allem Ovids Meisterschaft als intertextueller Dichter zu sehen. Die Funktion der einzelnen Referenzen liegt gerade in der durch ihre Summe erreichten Einschreibung des Briefes in den von Euripides für die Tragödie gestalteten und von Ovid konsequent weiter entwickelten literarischen Kontext des Mythos von Medea in Korinth.⁵⁶⁶

⁵⁶⁴ Dies ist nicht zuletzt daran zu erkennen, dass das im Brief so bedeutende Motiv der Rückforderung sich in der Tragödie des Euripides nicht mehr direkt bzw. nur noch als zu übersetzender Irrealis der Vergangenheit finden lässt. Vgl. etwa Eur Med. 586f.

⁵⁶⁵ Vgl. Medeas hinterszenische Äußerungen in Eur. Med. 96-98, 111-114, 144-147, 160-165, insb. dann die Versicherung der Solidarität der Frauen des Chores für eine Rache an Iason 259-263.

⁵⁶⁶ Die verschiedenen Motivassoziationen, die Ovid zu diesem Zweck in seinem Gedicht gestaltet hat, sind dabei so zahlreich, so vielfältig und teilweise auch so subtil, dass ein Anspruch auf absolute Vollständigkeit in der Beschreibung dieser intertextuellen Bezüge hier nicht erhoben werden sollte.

6. Der elegische Brief als Beginn und die Tragödie als Vollendung der Geschichte der Medea in Korinth – Die Enthüllung und Entwicklung des Wesens der Medea

Im zwölften Brief der *Heroides* zeigt Ovid, wie sich in der elegisch klagenden Medea jener tragische Zorn zu entwickeln beginnt, der dann das Handeln in der Tragödie bestimmen wird. Dabei wird diese Entwicklung jedoch immer wieder retardiert und Medea zu Klagen und selbsterniedrigendem Bitten zurückgeführt. Dies spiegelt das Widerstreiten der Gefühle wider, das in Medea vor dem Einsetzen der tragischen Handlung des Euripides stattfindet. Sie ist zu diesem Zeitpunkt noch handlungsunfähig und verharrt zwischen Verzweiflung und Hass, ganz so wie Medea zu Beginn des euripideischen Dramas den Rezipienten durch die Amme vorgestellt wird.⁵⁶⁷ Somit kommt dem Brief entscheidender Anteil an dieser Entwicklung zu. Zur Charakterisierung seiner Medea greift Ovid Motive auf, die aus der Tragödie bekannt sind. Mit deren Entwicklung im Brief bzw. durch den vom Rezipienten eingeforderten Vergleich zwischen der Darstellung im Brief und in der Tragödie zeigt der römische Dichter, wie Medea zu jener Frau wird, die aus dem Werk des Euripides bekannt ist. Im zwölften Brief der *Heroides* ist sehr genau zu beobachten, wie Medeas Charakter sich entwickelt oder vielleicht auch nur jene dunklen Seiten enthüllt, die schon immer in der einen Figur aus liebendem Mädchen einerseits und Zauberin andererseits angelegt waren.

Eine solche Beschreibung des Charakters der Medea kann – bedingt durch die von Ovid verwendete Textgattung des elegischen Briefes – nur anhand der eigenen Äußerungen Medeas erfolgen. Der Rezipient ist daher aufgefordert, vor allem indirekte Formen der Charakterisierung zu beachten. Ein Beispiel für dieses subtile Verfahren Ovids stellt etwa das von Medea im Kontext der bereits betrachteten ironischen Selbsteinschätzung als *barbara*, *pauper* und *nocens* verwendete Wort *visa* dar.⁵⁶⁸ Dadurch zeigt der römische Dichter Medea als eine Frau, die auf ihren Ruf bedacht ist, und verweist gleichsam in einer Randbemerkung auf eine wichtige Charaktereigenschaft der tragischen Medea. Denn schon bei Euripides erweist sich die Hauptfigur als eine Frau, die vor allem auf ihren Ruf achtet, ihr Handeln gerade auch nach der Kategorie ihres Ansehens ausrichtet und Spott kaum ertragen kann. Ovid greift damit schon an dieser Stelle einen zentralen Charakterzug der euripideischen Medea auf, der später gerade in jenem Moment von großer Bedeutung ist, in dem sie sich schließlich für ihren Racheplan und damit letztlich auch für eine Tötung der eigenen Kinder entscheiden wird. Denn der Wunsch nach Rache und vor allem die Furcht vor Gespött führen Medea dazu, alle eigenen Bedenken zu zerstreuen und mit letzter Konsequenz ihren Weg fortzusetzen.

καίτοι τί πάσχω; βούλομαι γέλωτ' ὀφλεῖν
ἐχθροὺς μεθεῖσα τοὺς ἐμοὺς ἀζημίους;

⁵⁶⁷ Ovids Darstellung entspricht somit exakt der schon erwähnten Zustandsbeschreibung, die die euripideische Amme von ihrer Herrin Medea zu Beginn der Tragödie gibt. Vgl. Eur. Med. 20-45.

⁵⁶⁸ Ov. her. 12,107f. Vgl. dazu die vorangegangene Interpretation mit dem vollständigen Zitat der Textstelle.

τολμητέον τάδ'· (Eur. Med. 1049-1051)⁵⁶⁹

Viel deutlicher noch als in dem nur andeutenden *visa* wird dieses Motiv von Ovid dann an einer späteren Stelle des Briefes erneut aufgegriffen. Nachdem Medea zunächst ihre eigenen Verdienste, dann Iasons Undankbarkeit und schmähhches Verhalten in ihrem Brief thematisiert hat, vermutet sie, dass sich nach alledem Iason nun auch noch mit seiner neuen Frau über sie lustig mache.

Rideat et vitiiis laeta sit illa meis. (Ov. her. 12,180)

Das alles will sie nicht auf sich sitzen lassen und so setzt sie fort:

Rideat et Tyrio iaceat sublimis in ostro-

flebit et ardores vincet adusta meos. (Ov. her. 12,181f.)

Neben dem Verlust Iasons und der damit verbundenen Kränkung ist es in der schwierigen Gefühlswelt der von Ovid nach Euripides gezeichneten Medea nun vor allem die aus der Tragödie bekannte Furcht vor Spott, die sie hier derart in Zorn versetzt. Auf diese Weise greift Ovid also an verschiedenen Stellen seines Briefes ein aus Euripides bekanntes Motiv auf und entwickelt es dabei aus ersten Andeutungen heraus weiter zu einem entscheidenden und handlungstragenden Element. Denn aus Medeas Furcht vor Spott ergibt sich in Verbindung mit der Erinnerung an den schmachvollen Ehebruch als letzter Vers dieser Sequenz dann bereits eine erste, durchaus deutliche Drohung. In der Zukunft, da ist sich Medea sicher, wird Creusa noch Tränen vergießen, und sie wird Medeas eigene Liebesqualen noch übertreffen. Dabei bleibt Medea noch ganz in der Sprache der elegischen Welt und spricht von der verzehrenden Macht der Liebe.⁵⁷⁰ Die Drohung Medeas bleibt durch die metaphorische und elegische Verschlüsselung zunächst unpräzise, doch der Bezug auf Euripides und das sich daraus ergebende Vorwissen des Rezipienten verleihen Medeas Worten eine von der Autorin wohl nicht intendierte und vom Adressaten nicht zu erkennende zusätzliche Bedeutung. Denn der von Ovid als Dichter bewusst durch die Begriffe *ardores* und *adusta* hergestellte inhaltliche Bezug auf die Tragödie und ihren weiteren Verlauf verweist den Leser darauf, dass sich die metaphorische Androhung der Feuerqualen für Creusa in geradezu schrecklicher Weise bewahrheiten wird, wenn für Medeas Konkurrentin durch das vergiftete Gewand am Ende tatsächlich ein in diesem Sinn ganz reales Feuer den Untergang bedeuten wird.⁵⁷¹

⁵⁶⁹ Heinze verweist S.199f. zudem auf Eur. Med. 383, 404f., 797, 1355 und 1362 sowie auf Apoll. Rh. 3,663, denn dieses Element ist auch schon von dem hellenistischen Epiker auf seine Medea in Kolchis übertragen worden. Hinzuzufügen wäre zu dieser Stelle noch Apoll. Rh. 3,794-801. Spoth zeigt S.200f., dass Furcht vor Spott zudem auch ein typisch elegisches Motiv ist.

⁵⁷⁰ Da Medea zu diesem Zeitpunkt ebenso wenig wie in der ersten Hälfte der euripideischen Tragödie weiß, auf welche Weise sie Rache nehmen wird. Zu diesem Vers Heinze S.200f., Bessone S.241f. und Spoth S.201.

⁵⁷¹ Durch die Kombination der verschiedenen Motive in diesem Vers ist Ovids Vorausdeutung auf das Ende der Königtochter im Drama, wie es dort vor allem im Botenbericht (vgl. insb. Eur. Med. 1167-1203) präsentiert wird, mehr als deutlich.

Für den Moment der Abfassung und Lektüre des Briefes und für die Protagonisten des Mythos wird die zunächst eben recht diffuse Drohung Medeas hingegen auf andere Weise konkretisiert. Denn Medea fährt fort:

*Dum ferrum flammaeque aderunt sucusque veneni,
hostis Medeae nullus inultus erit.* (Ov. her. 12,183f.)

Damit lässt Ovid an dieser Stelle Medea drei Optionen für einen Racheplan gegen Creusa formulieren, die in gleicher Weise später auch von ihr in der euripideischen Tragödie wiederholt werden. Während die Erwähnungen von *ferrum*, *flamma* und *venenum* im Brief noch rechte vage erscheinen und somit als Motiv von Ovid gleichsam für die Tragödie vorbereitet werden, führt die euripideische Medea ihre Überlegungen in dem abschließenden Monolog des ersten Epeisodions weiter aus, nachdem sich ihr durch die Nachgiebigkeit Creons die Möglichkeit zur Rache überhaupt erst tatsächlich eröffnet hat.⁵⁷² Zwar bleiben auch hier Medeas Überlegungen im Planungszustand, da ihr für eine Umsetzung noch wichtige Voraussetzungen fehlen, doch wird die Entwicklung vom ersten Gedanken bei Ovid zu einem weiter fortgeschrittenen Zustand des Plans, wie ihn Euripides an dieser Stelle zeigt, recht deutlich. Ovid lässt auch in diesem Fall im Brief beginnen, was sich in der Tragödie vollendet. Die Idee der drei verschiedenen Todesarten wird auf diese Weise von dem römischen Dichter als Motiv aus der Tragödie gewonnen und so in den Brief integriert, als ob der Gedanke hier erstmals entwickelt wird. In der chronologischen Folge des Mythos wird das Motiv zunächst andeutungsweise von der Amme im Prolog erwähnt,⁵⁷³ dann von der euripideischen Medea im ersten Epeisodion der Tragödie aufgegriffen und weiter entwickelt, schließlich am Ende des dritten Epeisodions nach der Zusicherung eines sicheren Exils durch Aigeus in der Form, die aus dem weiteren Verlauf der Tragödie bekannt ist, konkretisiert und dem Chor präsentiert.⁵⁷⁴ Einmal mehr hat Ovid an dieser Stelle also motivisch vorbereitet, was in der verkehrten Chronologie der Werke dann Euripides in der Tragödie scheinbar weiterdenkt und ausführt.

Dies gilt in ähnlicher Weise auch für die dunkle Atmosphäre der Drohungen, die an dieser Stelle erstmals im Brief das bislang vorherrschende Klagen zu überwiegen scheint. Zum ersten Mal treten hier Medeas Enttäuschung und ihr Zorn ganz deutlich im Brief hervor. Dazu greift Ovid ein weiteres Mal auf Elemente zurück, die dem Rezipienten aus der Tragödie des Euripides vertraut sind. Denn wenn Ovids Medea in den hier zitierten Versen droht *hostis ... nullus inultus erit*, dann überträgt der römische Dichter ein Motiv aus der griechischen Tragödie, das dort der Amme zugewiesen war, die vor Medea mit den Worten warnt

⁵⁷² Vgl. Eur. Med. 376-385. Heinze sieht S.199 und 201 in den Versen her. 12,177-184 ein „elegisches Pendant“ zu Eur. Med. 364-409. Insbesondere entspreche Vers 183 Eur. Med. 377-385. Spoth S.201 verweist konkreter auf Eur. Med. 376-380.

⁵⁷³ Vgl. Eur. Med. 39-42: Auch wenn hier nicht verschiedene Pläne erwähnt werden, entsteht die Furcht der Amme vor Medeas Tötungsabsichten an ihren Feinden doch wohl aus dem gleichen Motiv. Diese Folgerung scheint zudem noch dadurch berechtigt, dass auch im weiteren Verlauf des Textes Teile aus dieser Sequenz in der Rede der Amme von Bedeutung sein werden.

⁵⁷⁴ Vgl. Eur. Med. 772-796.

δεινὴ γάρ οὔτοι ῥαιδίως γε συμβαλὼν

ἔχθραν τις αὐτῇ καλλίνικον ἄισεται. (Eur. Med. 44f.).

Dabei hat Ovid das Segment sprachlich leicht variiert und der Situation des Briefes entsprechend auf Medea als Autorin übertragen, die nun selbst diese unmissverständliche Drohung formuliert.⁵⁷⁵ Wenngleich noch in einem elegischen Kontext so zeigt sich doch eine gewisse Veränderung der emotionalen Lage Medeas und der im Brief übertragenen Stimmung. Von hier aus scheint der Weg nun zunehmend in die Tragödie zu führen.⁵⁷⁶ Ovid bereitet somit nicht nur einzelne Motive der späteren Tragödie vor, sondern er entwickelt vielmehr die dem Mythos zugrunde liegende Handlung, d.h. das Geschehen an sich ebenso wie den Charakter der Hauptperson Medea auf den Punkt zu, den die Rezipienten vom Beginn der euripideischen Tragödie kennen.

Dies gilt insbesondere auch für den Schluss des zwölften Briefes der *Heroides*. Als unglücklich Liebende hatte Medea den Brief mit Klagen begonnen. Immer wieder waren Zorn und Hass an einzelnen Stellen dabei bereits zu erkennen gewesen und hatten sich zu ersten Drohungen gegen Creusa gesteigert. Und doch war Medea von diesen Drohungen gegen die Nebenbuhlerin abrupt noch einmal dazu übergegangen, sich mit einer Bitte an Iason zu wenden. Bei dieser Bitte sieht sie sich erneut zur Rechtfertigung gezwungen. Die wiederholte Aufzählung ihrer Verdienste führt sie zurück zu dem Vergleich mit ihren Gegnern in Korinth.⁵⁷⁷ Medeas Denken und Argumentieren bewegen sich im Kreis. Auch darin wird die Ausweglosigkeit ihrer Situation, die Vergeblichkeit des Briefes deutlich.

Medea entfernt sich auf diese Weise zunehmend von der elegischen Machtlosigkeit und schreitet immer weiter auf dem Weg zum tragischen Zorn. Am Ende des Briefes ist schließlich jener Punkt erreicht, an dem Medea gerade in ihrer psychologischen Situation als verletzte Frau wieder handlungsfähig wird. Jetzt steht ihr der Weg zur Rache offen. Die Tragödie kann beginnen. Medeas letzte Verse weisen den direkten Weg. Aus der Bitte erwächst die Drohung.⁵⁷⁸

⁵⁷⁵ Vergleichbare Drohungen finden sich in der Tragödie durchaus noch an weiteren Stellen. Daher können für die hier interpretierte Textpassage aus dem zwölften Brief der *Heroides* motivische Parallelen auch zu anderen Versen festgestellt werden. Vgl. etwa Eur. Med. 95, 171, 163-165, 607. Auch in diesem Fall fällt es schwer, eine verbale Einzeltextreferenz zu der hier aus Euripides zitierten Textpassage eindeutig zu konstatieren. Da jedoch schon im Zusammenhang mit der Interpretation der Prologverse beschrieben werden konnte, wie Ovid entsprechende Verse der euripideischen Amme auf Medea übertragen hat, scheint die hier vorgelegte Deutung der Verse Eur. Med. 44f. als eigentlicher Prätext der von Ovid gestalteten Referenz berechtigt.

⁵⁷⁶ Spoth spricht S.200 von einem dramatischen Aufschwung mittels elegischer Gedankenführung: her. 12,175f. Klage, 177-180 Furcht, 180-182 typisch elegisches Hineinsteigern in eigene Phantasie.

⁵⁷⁷ Medeas Klagen vor allem Ov. her. 1-22; dann schon 23f. der Wunsch, Iason ihre Verdienste vorzuhalten, als ein erstes, wenngleich noch resignativ passives Element der Wut und des Zorns. Nach der vergleichenden Darstellung der Ereignisse in Kolchis und Korinth (her. 12,25-160) erneute Klagen und jetzt auch erste deutlichere Drohungen gegen die Rivalin. Vgl. vor allem die Verse her. 12,175-184, in denen die Klage fast unmerklich zur Anklage gegen die neue Frau Iasons wird, gegen die sich Medeas Zorn nun vorrangig richtet. Erneutes Bitten und abschließende Drohungen dann Ov. her. 12,185-214.

⁵⁷⁸ Diese assoziative Entwicklung innerhalb des Briefes von der Bitte als eigentlichem Ziel zur Drohung sieht auch Heinze S.213.

*Quod vivis, quod habes nuptam socerumque potentes,
 hoc ipsum, ingratus quod potes esse, meum est.
 Quos equidem actutum – sed quid praedicere poenam
 attinet? Ingentes parturit ira minas.
 Quo ferar ira sequar. Facti fortasse pigebit;
 et piget infido consuluisse viro.
 Viderit ista deus, qui nunc mea pectora versat.
 Nescio quid certe mens mea maius agit. (Ov. her. 207-214)*

Die einleitenden Verse dieser Schlusssequenz des zwölften Briefes der *Heroides* zeigen dabei noch ganz eine Medea, die in dem Versuch gefangen ist, sich gegenüber Iason und auch gegenüber sich selbst zu rechtfertigen. Sie verfolgt damit passiv und reagierend ihr Ziel, den treulosen Ehemann doch noch zu einer Fortsetzung der Beziehung zu bewegen.⁵⁷⁹ Zugleich verbindet Medea in diesen Versen assoziativ Iason mit seiner neuen Ehefrau und seinem Schwiegervater, so dass nun tatsächlich jene drei Personen vor ihrem inneren Auge zusammen auftreten, die schuld an ihrem Unheil sind, an denen sie Rache nehmen will und an denen sie sich in der Tragödie schließlich auch tatsächlich rächen wird.⁵⁸⁰ Dabei wendet sich Medea mit Beginn des zweiten Distichons und dem dort einleitend verwendeten *quos* zunächst vor allem gegen Creon und seine Tochter. Medea hebt an, bricht den Satz jedoch ab. Der Inhalt der Drohung bleibt unausgesprochen, womit die Aussage jedoch keineswegs abgeschwächt wird. Der Rezipient, der die Tragödie des Euripides kennt, versteht es, den Gedanken, den die Medea Ovids an dieser Stelle der Geschichte selbst noch gar nicht fortsetzen kann, weiterzudenken. Auf diese Weise wird der Leser einerseits inhaltlich auf die Tragödie verwiesen, andererseits aber auch sprachlich, da das von Ovid abschließend verwendete Wort *actutum* eben nicht mehr der elegischen Sprache entstammt, sondern Teil des tragischen Vokabulars ist.⁵⁸¹ Das Dunkel der Auslassung lastet somit eher noch schwerer über der gesamten Situation.

Und so ist es in den letzten Versen des Briefes schon ganz der Zorn, der Medea leitet. Erstmals hat Medeas *ira* an dieser Stelle die Oberhand gewonnen, die Zeit des elegischen Klagens scheint beendet. Stattdessen bringt Medeas Zorn nun dunkle, ungeheure Drohungen,

⁵⁷⁹ Vgl. zu den Versen 207f. bereits die vorangegangenen Ausführungen.

⁵⁸⁰ Heinze verweist S.211f. darauf, dass in diesem Distichon die gleichen drei Personen genannt seien wie in Eur. Med. 1353f. (zitiert sind die Verse 1354-1357).

⁵⁸¹ Zu der in der augusteischen Dichtung seltene Verwendung von *actutum* vgl. Heinze S.214: Diese Vokabel findet sich vornehmlich in der Komödie und in Fragmenten der Tragödie. Bei den Dichtern der augusteischen Zeit ist die Verwendung von *actutum* nur hier, bei Verg. Aen. 9,255 und Ov. met. 3,557 nachzuweisen. Während bei Ovids Darstellung der Pentheus-Geschichte in den *Metamorphosen* ein Bezug zu einer lateinischen Pentheus-Tragödie denkbar wäre, könnte an der hier zu untersuchenden Stelle möglicherweise die *Medea* des Ennius in irgendeiner Form als konkrete Vorlage gedient haben. Vgl. dazu Currie S.2717f. Alle Versuche, an dieser Stelle einen konkreten Prätext zu identifizieren, scheitern jedoch an der unzureichenden Überlieferung. Letztlich ist dies jedoch auch vielleicht gar nicht nötig. Wichtig scheint vor allem, dass Ovid mit *actutum* einen weiteren, in diesem Fall sprachlichen Verweis auf die Sphäre der Tragödie in seinen Text integriert hat. Vgl. zur Deutung von *actutum* auch Spoth S.202 und Bessone S.275.

in ihren Worten *ingentes minas*, hervor. Nach all den anderen Verweisen und Parallelen zur *Medea* des Euripides, die im zwölften Brief der *Heroides* bereits gefunden werden konnten, hat der Rezipient Ovids nun einmal mehr auch an dieser Stelle das Ende der Tragödie vor Augen, den Mord an den Kindern, auch wenn Medea selbst eine derartige Entwicklung zu diesem Zeitpunkt freilich noch nicht im Sinn haben kann. Erst in der Tragödie entsteht, was sich hier und im Folgenden ankündigt.⁵⁸² Für Medea steht nur fest, dass sie sich fortan ganz von ihrem Zorn lenken lassen wird, auch wenn sie ihr zukünftiges Handeln vielleicht bereuen wird. Reue darüber, Iason, dem *infidus vir*, überhaupt geholfen zu haben, empfindet sie jetzt schon. Wiederum erkennt der Rezipient Ovids in der Tat, die Medea im Nachhinein bereuen wird, den Mord an ihren eigenen Kindern. Medea selbst freilich weiß nicht, in welcher schrecklicher Weise sich ihre Worte in kurzer Zeit bewahrheiten werden.⁵⁸³

Die Zukunft wird an dieser Stelle von unklaren Drohungen überschattet. Medea bekennt, ihrem Zorn folgen zu wollen, und fordert den Gott, der auch nun ihr Herz bewege, auf, zum Zeugen ihrer Taten zu werden.⁵⁸⁴ In dem Schlussvers des gesamten Briefes kommt schließlich deutlich zum Ausdruck, dass etwas Schreckliches bevorsteht, auch wenn Medea selbst sich nur unbestimmt auszudrücken weiß. Für sie ist es noch völlig unklar, in welche Richtung sich die weiteren Ereignisse entwickeln werden. Nur der Rezipient Ovids, der die Tragödie des

⁵⁸² Heinze S.214 zu her.12,209f. *sed quid praedicere poenam/ attinet?*: „Der Leser der euripideischen Tragödie weiß, dass Ovid hier schon einen kleinen Schritt über die Vorlage hinausgegangen ist, denn obwohl Medea den korinthischen Frauen ihren Plan ankündigt (373ff ..., 803-6 ...) und mit ihnen diskutiert (811-9) hatte, verstellt sie sich vom 4. Epeisodion an Jason gegenüber und trägt der Amme ausdrücklich auf, diesem nichts von ihren Plänen zu verraten (822ff ...).“ Heinzes Hinweis ist unverständlich. Ovid geht hier keineswegs über die Vorlage hinaus, sondern entwickelt die Geschichte konsequent auf die Tragödie hin: An dieser Stelle des Briefes weiß Medea nur, dass sie Rache will, der Weg ist ihr selbst noch nicht klar, ebenso wenig wie zu Beginn der euripideischen Tragödie, in deren Verlauf Medea gleichfalls erst allmählich ihre Racheabsichten konkretisieren kann.

⁵⁸³ Zu her. 12,210f. verweist Heinze S.214f. zum Vergleich auf Eur. 38-45; 91-94; 98; 171f., die dunklen Ahnungen der Amme und des Chores. Die Vergleichbarkeit ist unzweifelhaft inhaltlich gegeben, ein direkter Bezug auf diese Stellen unmittelbar aber nicht anzunehmen.

⁵⁸⁴ Heinze S.216 sieht in *Viderit ista deus* eine Formel, die die Verantwortung an den Gott überträgt. Welcher Gott an dieser Stelle gemeint ist, bleibt schwierig zu entscheiden. Vgl. die Diskussion bei Heinze S.216f. In Anlehnung an Arcellaschi, A.: *Médée dans le théâtre Latin d' Ennius a Sénèque*, Rom 1990, S.292f. erwägt Heinze zunächst Bacchus vor dem Hintergrund von ars 2,379-82 und Ov. Med. frg. 1. Vgl. dazu auch Barchiesi (1993) S.345. Dagegen ist einzuwenden, dass beide Stellen offenbar aus Vergleichen stammen, die das wutentbrannte Rasen einer Frau bzw. Medeas illustrieren sollen. Eine wirkliche Beziehung zu Bacchus ist so nur indirekt gegeben. Heinze verweist darauf, dass Euripides in ähnlicher Weise unbestimmt Med. 1333 von einem Rachegott, 1352f. und 1404 von Zeus, 1389-91 von der Erinnye, 625 und 802 einfach bekräftigend von *σὺν θεῶ* spricht. Doch auch diese Stellen helfen kaum weiter. Nur Med. 802, wo Medea im Zusammenhang mit der Ankündigung des Kindermordes gegenüber dem Chor von Iason sagt *ἀνδρὸς Ἑλλήνων λόγοις / πεισθεῖσ'*, *ὃς ἡμῖν σὺν θεῶι τείσει δίκην* ist eine direkte Entsprechung zu Ovid. Doch der Gott lässt sich eben auch bei Euripides nicht identifizieren. Als dritte Möglichkeit führt Heinze Amor an, gefolgert aus Ov. am. 1,2,8 und Prop. 2,34,5-8. Vor allem im Hinblick auf die von Heinze S.168 zu her. 12,122 angeführten Verse aus Verg. ecl. 8,47-50 scheint hier die Lösung gefunden. Zudem wäre zu berücksichtigen, dass in ganz ähnlicher Weise Medea schon einmal einen unbekanntem Gott in sich wirken verspürte und zwar einst in Kolchis, als sie sich in Iason verliebte. Vgl. dazu etwa gerade auch Ovids eigene Formulierung in met. 7,12. Heinze sieht darüber hinaus ein intertextuelles Spiel: Gerade die uneindeutige Aussage ermögliche einen Bezug auf Bacchus und Amor als Ausdruck für eine Medea am Übergang von Elegie zur Tragödie.

Euripides kennt, versteht, was sich hinter *nescio quid maius* verbirgt. Mit diesem letzten Vers wird die Sphäre der Elegie endgültig verlassen, und die tragische Handlung beginnt.⁵⁸⁵

Im gesamten Text des zwölften Briefes der Heroides hat Ovid immer wieder enge Verbindungen zur *Medea* des Euripides hergestellt, indem er bekannte Motive aufgegriffen, einzelne Referenzen gestaltet und seinen Text als ganzes auf die Tragödie hin entwickelt hat. Besondere Bedeutung kommt dabei vor allem der Darstellung von Medeas Charakter zu. Schon anhand der verschiedenen Rückblenden auf die Ereignisse in Kolchis und Iolkos wird deutlich, dass sich Medea verändert hat. Die Autorin des ovidischen Briefes ist nicht mehr das naive, verliebte Mädchen, das einst in der Heimat Kolchis alles aufgegeben hat, um dem Fremden zu folgen. Zu vieles ist seitdem geschehen, zu vieles hat sie aus Liebe für Iason getan. Die Entwicklung vom Mädchen zur Frau hat somit schon lange vor der Abfassung des vorliegenden Briefes stattgefunden, ohne dass dabei jedoch auch eine charakterliche Entwicklung im eigentlichen Sinn zu konstatieren wäre. Denn das liebende Mädchen in Kolchis ist auch dort schon die machtvolle Zauberin. Die dunkle Seite ihres Wesens ist von Beginn ihrer mythologischen Existenz an in Medea angelegt.⁵⁸⁶

Auch innerhalb des Briefes findet sich nun keine Charakterentwicklung. Durchaus aber vollzieht sich im Brief und damit gleichsam im Prozess des Schreibens doch eine entscheidende Wandlung im Inneren Medeas. An der Grenze zwischen der liebenden Medea aus dem dritten Buch des Apollonios Rhodios und der im tragischen Zorn gefangenen Medea des Euripides steht Ovids Brief als letztes, entscheidendes Glied. War Medea zunächst ausschließlich die klagende, verletzte und verzweifelte Frau, so vollzieht sich in und mit dem ovidischen Brief eine entscheidende und endgültige Wandlung. Medea verharrt nicht mehr in der Haltung der tatenlos Klagenden, deren ursprüngliches Ziel es war, mit Hilfe des Briefes, um eine Wiederherstellung der Ehe zu bitten. Denn auch wenn sie diese Bitte, ganz offensichtlich in Verfolgung ihrer ursprünglichen Absicht, am Ende des Briefes tatsächlich noch formuliert, so findet sich dieser Teil des Briefes doch bereits von Ausdrücken ihres Zorns und dunklen Drohungen eingerahmt. Unterbewusst hat Medea die Vergeblichkeit ihres Handelns längst erkannt. Aus der ursprünglichen Bitte erwächst schließlich die Drohung, entsteht Zorn, entsteht der Wunsch, Rache zu nehmen.⁵⁸⁷ So zeigt Ovid im zwölften Brief der *Heroides* eine elegisch liebende Medea und führt zugleich den Wandel zu jener Frau herbei,

⁵⁸⁵ Seine Entsprechung findet dieser Vers letztlich in den verschiedenen dunklen Andeutungen auf den Kindermord in der Tragödie des Euripides. Heinze S.217 verweist auf Eur. Med. 37, 43, 106-110, 171f., 183f., 260-263. Spoth S.203 Anm.31 sieht in Med. 106-110 die deutlichste Entsprechung, Bessone verweist S.284f. vor allem auf Eur. Med. 1056. Der Vers deutet damit inhaltlich eindeutig auf die Tragödie voraus. Dazu Heinze S.217: „Medea baut sich hier zur tragischen Größe auf, in deutlichem Kontrast zur elegischen Machtlosigkeit.“

⁵⁸⁶ Medeas mörderische Konsequenz zeigt sich im Verlauf bereits an den Morden an Apsyrtos oder Pelias. Von einer Charakterentwicklung im eigentlichen Sinn ist somit wohl auch vor den Ereignissen des ovidischen Briefes nicht zu sprechen.

⁵⁸⁷ In diesem Sinn ist Spoth zuzustimmen, der S.180-184 in den *Heroides* eine charakterliche Entwicklung der Figuren ausschließt. Ein Wandel der inneren Einstellung innerhalb eines gleichbleibenden Charakters ist aber durchaus zu konstatieren.

die in der Tragödie Rache nehmen wird. Aus der elegischen Handlungsunfähigkeit erwächst die tragische Handlungsfähigkeit. Erst nach dem und erst durch den Brief kann die Tragödie beginnen.

7. Zusammenfassung zur Interpretation von *Heroides* 12

Die Autorinnen der elegischen Briefe,⁵⁸⁸ die Ovid in seinen *Heroides* präsentiert, richten ihren Text an einen ihnen bekannten Adressaten, dem die Grundsituation, in der der Brief entsteht, prinzipiell genauso bekannt ist, wie der Autorin selbst, so dass in der Regel nur neue Entwicklungen geschildert werden müssen, der Text an sich aber unmittelbar beginnen kann. Für die Rezipienten der *Heroides* war und ist es demzufolge nötig und unumgänglich, die Texte mit Hilfe der eigenen Rezeptionskompetenz innerhalb des von Ovid zugrunde gelegten mythologischen Kontextes zu lesen. Für den zwölften Brief der *Heroides* ist dieser Kontext in dem aus der *Medea* des Euripides bekannten Mythos zu sehen. Denn der römische Dichter hat einen Text geschaffen, in dem sich auf nahezu allen Ebenen überaus enge Bezüge zur euripideischen Tragödie finden.

Unmittelbar beginnend mit den ersten Versen des Briefes und den darin festzustellenden einzelnen Referenzen zum Prolog der euripideischen *Medea* und zu Prätexten anderer Autoren, die wiederum auf dem Text der griechischen Tragödie basieren, hat Ovid seine Rezipienten auf das Werk des Euripides als zentralen Prätext verwiesen. In den Kontext dieser Tragödie hat Ovid den Brief eingeschrieben und mit zahlreichen einzelnen verbalen, vor allem aber motivischen Referenzen seinen neuen Text auf der Grundlage der bekannten Tragödie gestaltet. Dabei greift der römische Dichter vor allem auf die offenbar bekanntesten Bestandteile der *Medea*-Tragödien zurück, den Prolog und die Anklagerede Medeas gegen Iason im zweiten Epeisodion der euripideischen Tragödie. Vor allem jene Klage- und Anklagerede Medeas kann in diesem Zusammenhang als Strukturmodell für den gesamten Brief betrachtet werden.

Die zahlreichen und verschiedenen Bezüge auf das Werk des Euripides zeigen, dass Ovid mit großer Präzision darum bemüht war, seinen Brief zur Vorgeschichte und damit zu einem Teil der aus der Tragödie bekannten Handlung werden zu lassen. Dabei dienen die einzelnen verbalen Referenzen, zumal die einleitenden Verse des Briefes, vorrangig der Markierung und damit der Evozierung des Kontextes. Die Grundstruktur des neuen Textes mit der Klage Medeas, ihren Versuchen der Rechtfertigung gegenüber Iason sowie der Anklage seiner Untreue und seines Verrates hat Ovid aus dem zweiten Epeisodion der Tragödie übernommen. Zahlreiche aus der Tragödie bekannte Motive lassen sich auch im Brief finden,

⁵⁸⁸ Gleiches gilt analog auch für die drei Autoren der Briefsammlung.

so dass gerade anhand der Summe der Referenzen gefolgert werden darf, dass Ovid in der Tat die *Medea* des Euripides als primären Prätext für die Gestaltung des zwölften Briefes der *Heroides* benutzt hat und von seinen Rezipienten zur Dekodierung der intertextuellen Verweisungen den entsprechenden Bezug auf das berühmte Werk einfordert.⁵⁸⁹ Die Aufgabe des Rezipienten ist es dabei, die Gemeinsamkeiten, insbesondere aber auch die Unterschiede zwischen dem Brief und der Tragödie zu erkennen, zu deuten und auf diese Weise die Geschichte der Medea in Korinth neu zu lesen.

Bei diesem von Ovid eingeforderten Vergleich ist vor allem die unterschiedliche Gestaltung Medeas als der Hauptperson der gesamten Handlung zu erkennen. Anstelle des späteren tragischen Konflikts der Mutter, die vor der Entscheidung steht, ihre Söhne zu töten, befindet sich Ovids Medea in einem elegischen Konflikt, in einem Schwanken zwischen vergeblicher Liebe und Hass.⁵⁹⁰ So sind weite Teile des Briefes noch geprägt von dem Wunsch, die Beziehung mit Iason wieder herzustellen. Immer wieder wird dieser Gedanke allerdings schon im Verlauf des Briefes abgelöst von unklaren Drohungen als Zeichen des Zorns auf Iason und vor allem auf dessen neue Frau Creusa. Gerade in der Auseinandersetzung mit der Nebenbuhlerin, die sich eben in der Tragödie in solch intensiver Form nicht findet, zeigt sich jedoch wiederum die elegische Dimension des ovidischen Textes, da die Elegie gerade diesen Raum für die Liebe und ihre Folgen lässt, wohingegen in der Tragödie nicht mehr die Liebe Medeas Gedanken leiten wird, sondern der Zorn. Medeas Bewegung im Kreis, die von Ovid durch den immer wieder erneuten Wechsel von Klagen und Drohungen nachgezeichnet wird, ist somit Ausdruck der Ausweglosigkeit der Situation, in der sich Medea befindet, und Zeichen ihrer elegischen Hilflosigkeit. Durch das Aufgreifen und Kombinieren der aus der Tragödie bekannten Motive hat Ovid seine Medea so gestaltet, dass der Rezipient deren Schwanken zwischen Liebe und Zorn nachlesen und damit auch nachempfinden kann.

Das stets erneute Aufgreifen von bekannten Motiven, die genaue motivische Vorbereitung einzelner Situationen und auch das Nachwirken bestimmter Motive in nachfolgenden Szenen hat Ovid dabei durchaus anhand der Motivführung des Euripides in dessen *Medea* studieren können. Es würde wohl zu weit gehen, Ovid in diesem Sinn als einen Schüler des Euripides zu bezeichnen. Zwar ist eine solche Motivführung, wie sie in der *Medea* des Euripides

⁵⁸⁹ Aufgrund der Überlieferungslage ist natürlich letztlich nur zu vermuten, nicht jedoch zu beweisen, dass Ovid wohl tatsächlich nicht auf weitere, heute verlorene Referenztexte zurückgegriffen hat. In einzelnen Fällen mag Ovid zwar durchaus Anregungen etwa auch bei Ennius oder auch anderen Autoren gefunden haben, die großen Zusammenhänge scheinen hingegen doch ganz zweifelsfrei nach Euripides gestaltet zu sein (von dessen Tragödie ohnehin alle weiteren Behandlungen abhängig sind, wie gerade im Fall des Ennius nachgewiesen werden konnte). Dies ist einerseits an der präzisen Verarbeitung gerade der von Euripides vorgegebenen Motive zu sehen, andererseits auch an dem Verzicht auf mögliche Alternativen, die sich in dieser Form auch bei Euripides nicht finden. Dies gilt etwa für die Darstellung der Medea als Zauberin, die von Ovid ebenso kurz ausgeführt wird wie in der euripideischen Tragödie.

⁵⁹⁰ So Heinze S.40, auch Spoth S.205. Nach Heinze S.213 zeigt sich in her. 12 die Ambivalenz zwischen Zuwendung und Hass, die sich ähnlich ausgedrückt auch in Eur. Med. 499-501 finde. Beide Situationen sind aber nicht vergleichbar. Bei Euripides sind die Worte Medeas ironisch. Von Zuwendung ist in der Tragödie keine Spur mehr. Im Drama hat Medea mit Iason abgeschlossen.

beobachtet werden kann, sicherlich Teil der großen Kunst dieses griechischen Tragikers, doch sind die motivische Vorbereitung und Durchführung einzelner Szenen, sowie eine genaue Beachtung entsprechender Nachwirkungen auf den weiteren Verlauf der Handlung Bestandteil aller großen literarischen Werke auch der Antike und nicht speziell eine Leistung nur des Euripides. Durchaus aber ist in dem konkreten Kontext der Medea-Rezeption festzuhalten, dass Ovid die präzise Motivführung des Euripides erkannt hat und in seinem eigenen Text nutzt, indem er zum einen allgemein in ähnlicher Weise verfährt und zum anderen konkrete Motiventwicklungen der Tragödie aufnimmt und im zwölften Brief der *Heroides* entsprechend vorbereitet. Diese Art der Referenz ist somit als eine Form der literarisch-technischen Euripidesrezeption zu beschreiben, die in diesem Fall die intensive Auseinandersetzung mit dem konkreten Prätext dokumentiert.⁵⁹¹

Im zwölften Brief der *Heroides* lässt sich die überaus intensive Euripidesrezeption Ovids somit nicht nur anhand einzelner Referenzen unterschiedlichster Art beschreiben, von entscheidender Bedeutung ist vielmehr die Summe der intertextuellen Bezüge und die Funktion, die sich daraus für den Text Ovids ergibt. Dabei ist zunächst zu konstatieren, dass Ovid den Brief in den äußeren Kontext des Handlungsrahmens der euripideischen *Medea* eingeschrieben und die Darstellung der inneren Wandlung der Protagonistin konsequent auf die Tragödie hin entwickelt hat. Ovids Brief ist dabei in zweifacher Weise Auslöser der Tragödie. Zum einen ist der ovidische Brief Medeas unmittelbar an der weiteren Handlungsentwicklung beteiligt, da es letztlich die von Medea in diesem Brief ausgesprochenen Drohungen sind, die Creon zu seinem Verbannungsurteil veranlassen und damit die eigentliche Handlung der euripideischen Tragödie auslösen werden. Zum anderen vollzieht sich im Brief und im Prozess der Abfassung des Briefes der entscheidende Wandel in der Verfassung Medeas, die durch Ovid von der elegischen Klage zum Beginn des tragischen Zorns geführt wird, wenngleich die endgültige Verwirklichung dieses Zorns dann doch der Tragödie vorbehalten bleibt. Ovids zwölfter Brief der *Heroides* erweist sich somit als der entscheidende Katalysator, der sowohl die äußere wie auch die innere Handlung der Tragödie in Gang setzt.

Dabei gelingt es dem römischen Dichter durch die von ihm geschaffenen intertextuellen Verbindungen, den euripideischen Prätext und seinen Text zu einer Einheit werden zu lassen. Die tragische Geschichte der Medea in Korinth beginnt in Ovids Brief und endet in der Tragödie. Ovid als der nachfolgende Dichter, der jedoch den in der fiktiven Chronologie früheren Text verfasst, führt dabei die Ereignisse zur Tragödie hin und vor allem die

⁵⁹¹ Unabhängig von der nicht zu beantwortenden Frage, ob nun Ovid diese Form der Motivführung vorrangig aus dem Werk des Euripides entwickelt hat, ist gleichwohl zu konstatieren, dass dies zum festen Bestandteil der literarischen Technik Ovids geworden ist. Denn vor allem in den *Metamorphosen* hat der römische Dichter genau dieses Verfahren, Motive anklingen zu lassen und vorzubereiten, sie weiter entwickeln und zu einem Höhepunkt zu führen, die Motive schließlich nachwirken zu lassen und immer wieder noch einmal aufzunehmen, verwendet und es zu einem prinzipiellen Produktionsprinzip seines großen epischen Werkes gemacht. Vgl. zu dieser Form der Motivführung in den *Metamorphosen* vor allem Schmidt (1991).

Hauptperson Medea in das Werk des Euripides ein. So ist auch die elegische Klage der verletzten Frau, die als emotionale Grundhaltung den Brief Ovids beherrscht, noch zu Beginn der euripideischen Tragödie deutlich zu erkennen. Doch weist auch schon der römische Dichter mit seiner Motivführung, etwa in den gleichsam unterbewussten Andeutungen Medeas im Bezug auf die Kinder und den schließlich offen hervorbrechenden Drohungen gegen Creon und seine Tochter, den Weg zur Tragödie.

Ovid hat auf diese Weise in seinem Brief die Entwicklung vorgezeichnet und beginnen lassen, die Medea zur Protagonistin der Tragödie machen wird. Schon im Brief vollzieht sich der Prozess dieser Selbstwerdung, wird Medea aus der von Ovid gezeigten, eigentlich untypischen, elegischen Liebenden zur eigentlichen Medea, jener tragischen Figur, die alle römischen und heutigen Rezipienten der *Heroides* aus der Tragödie des Euripides kennen. Aus der liebenden Medea ist am Ende des Briefes eine andere Frau geworden. Die Autorin des ovidischen Briefes erweist sich schließlich genau als die Frau, die den Rezipienten am Beginn der euripideischen Tragödie gegenübertritt, die Medea zwischen Liebe und Zorn, in der der Zorn bereits beginnt, die Oberhand zu gewinnen. Erst jetzt ist in der von Ovid gleichsam vorbereiteten Figur eben genau jenes tragische Potential enthalten, das von Euripides im Folgenden entfaltet werden kann. Jetzt kann Medea zu Medea werden.⁵⁹²

⁵⁹² Jacobson sieht S.109-113 und 118f. in her. 12 einen gescheiterten Versuch Ovids, die Charaktere der Medea des Apollonios und des Euripides zu verbinden. Dabei habe der römische Dichter an Medea nichts Positives gefunden. Er zeige sie als schurkische Kreatur, als Mörderin und zukünftige Kindsmörderin. Dieses Urteil ist falsch und wird der feinen psychologischen Gestaltung, die Ovid in her. 12 zeigt, keineswegs gerecht.

III. Interpretation zu Heroides 6: Medeae Medea forem – Hypsipyles Brief über Medea

Den Argonautenmythos und vor allem die Geschichte der Medea hat Ovid auch im sechsten Brief der *Heroides*, den Hypsipyle an Iason sendet, als Kontext für sein Gedicht verwendet. Während es möglich war, die vielfältigen intertextuellen Bezüge zwischen dem Medea-Brief der *Heroides* und der *Medea* des Euripides eindeutig zu beschreiben, gelingt dies bei dem sechsten Brief der ovidischen Sammlung nicht, auch wenn mit den *Argonautika* des Apollonios Rhodios ein zentraler Prätext für die Geschichte der Hypsipyle überliefert ist. Denn obwohl sich Ovid in den Grundzügen des Mythos zwar durchaus an den von Apollonios Rhodios geschilderten Ereignissen bzw. an einem aus den *Argonautika* zu entwickelnden Handlungsverlauf orientiert hat, bestehen doch entscheidende Unterschiede zwischen den aus dem Brief der Hypsipyle zu rekonstruierenden Ereignissen und der Version des hellenistischen Dichters.⁵⁹³

Zweifelsohne standen Ovid weitere, heute verlorene Prätexte zur Verfügung, an denen sich der römische Dichter gleichfalls orientieren konnte.⁵⁹⁴ Aufgrund der schwierigen Überlieferungslage ist jedoch nicht zu bestimmen, ob Ovid in diesem Gedicht einem anderen literarischen Prätext folgt und welche konkrete mythologische Situation er dann vielleicht als Rahmen vorausgesetzt hat, um in diesen Kontext seinen neuen Brief einzufügen. Dass die heute verlorene Tragödie *Hypsipyle* des Euripides bei der Entwicklung eines entsprechenden Kontextes für den sechsten Brief der *Heroides* von Bedeutung gewesen ist, kann ausgeschlossen werden. Denn die zum Teil durchaus umfangreichen Fragmente, die von diesem Drama erhalten sind, zeigen, dass Euripides in dieser Tragödie offenbar einen ganz anderen Teil der mythologischen Tradition dramatisch umgesetzt hat.⁵⁹⁵ Zudem ist zu

⁵⁹³ So schreibt Ovids Hypsipyle etwa davon, dass Iason und die Argonauten mehr als zwei Jahre auf Lemnos geblieben waren, während der Aufenthalt bei Apollonios nur einige Tage gedauert haben dürfte. Vor allem aber spricht Hypsipyle bei Ovid stets von einer offiziellen ehelichen Verbindung mit Iason, was sich in den *Argonautika* in dieser Form und in solcher Eindeutigkeit nicht findet. Dazu die folgenden Interpretationen.

⁵⁹⁴ Der früheste, heute greifbare Zeuge für die Verbindung zwischen Iason und Hypsipyle ist Homer, der in der *Ilias* von Euneus berichtet, dem Sohn von Iason und Hypsipyle (Hom. Il. 7,467-471). Sowohl Aischylos wie auch Sophokles haben die Ereignisse um den Männermord in Lemnos zum Gegenstand von Tragödien gemacht, deren Einzelheiten heute aus den Fragmenten nicht mehr zu erschließen sind (vgl. Aischyl. frg. 217f. Radt und Soph. frg. 384-9 Radt; dazu Knox, 1995, S.170). Zur verlorenen *Hypsipyle* des Euripides vgl. die folgenden Anmerkungen. Welche Rolle etwa die *Argonautika* des Varro oder auch andere lateinische Versionen des Mythos gespielt haben könnten, muss gleichfalls Spekulation bleiben. So ist man schließlich doch allein auf Apollonios Rhodios angewiesen.

⁵⁹⁵ So ist für dieses Stück vorauszusetzen, dass Hypsipyle verbannt wurde, als man entdeckte, dass sie bei der Ermordung der Männer auf Lemnos einst ihren Vater verschont hatte. Als Sklavin begegnet sie nun in Nemea ihren erwachsenen Söhnen, die sie einst von Iason empfangen hatte, die aber offenbar nach der Verbannung der Hypsipyle mit der Argo gefahren sind und bei Iason aufwuchsen, nach dessen Tod von Orpheus und schließlich vom greisen Thoas erzogen wurden. Die vorgelegte Rekonstruktion des Stückes nach Webster, T.: *The Tragedies of Euripides*, London 1967, hier S.211-215. Dazu jetzt auch Matthiessen, K.: *Die Tragödien des*

konstatieren, dass Ovid für den sechsten Brief der *Heroides* offenbar auch keine einzelnen Motive oder Verse aus dieser Tragödie des Euripides als Prätext verwendet hat.⁵⁹⁶

Es ist sogar insgesamt fraglich, ob Ovid überhaupt eine vergleichbar enge Einschreibung seines Textes in einen bekannten mythologischen und literarischen Kontext erreichen wollte wie bei seinem intertextuellen Arbeiten im zwölften Brief der *Heroides*.⁵⁹⁷ Womöglich genügte es dem römischen Dichter mit den ersten Versen, seine Rezipienten in recht allgemeiner Weise auf die Geschichte der Hypsipyle zu verweisen, um diese dann in ganz eigener Form gestalten zu können. Denn schon anhand der einleitenden Interpretation des im Brief zentralen *Medeae Medea forem* ist bereits deutlich geworden, dass Ovid auch für den Brief der Hypsipyle entscheidende Elemente aus der *Medea* des Euripides aufgegriffen und in seinen Text integriert hat. In der Tat handelt der größte Teil des Briefes, den die Königin von Lemnos an Iason sendet, eben weniger von der Liebesbeziehung zwischen ihr und dem griechischen Mann, als vielmehr von Medea. Denn Hypsipyle setzt sich in erster Linie mit ihrer Konkurrentin, der Barbarin aus Kolchis auseinander. Auf diese Weise wird der Brief vor allem zu einem Text über Medea, in dem Ovid die Möglichkeit nutzt, aus der Perspektive einer dritten Person, in diesem Fall der Konkurrentin Hypsipyle, die aus der euripideischen Tragödie allen Rezipienten bekannte Figur der Medea ein weiteres Mal in einem seiner Texte auftreten zu lassen.

1. Hypsipyles intertextueller Blick auf Medea: Die Rivalin als böse Zauberin

Der Brief beginnt mit Hypsipyles Klagen, dass sie stets auf Nachrichten Dritter angewiesen war und ist, wenn sie etwas von Iason erfahren möchte. Nicht einmal über seine Rückkehr besitzt sie gesicherte Informationen, was gleich im ersten Distichon deutlich zum Ausdruck kommt.

*Litora Thessaliae reduci titigisse carina
diceris auratae vellere dives ovis.* (Ov. her. 6,1f.)

Euripides, München 2002, hier S.260-263. Zu den Fragmenten der euripideischen *Hypsipyle* vgl. Kannicht Eur. frg. 752-770 mit den entsprechenden Ausführungen und Ergänzungen.

⁵⁹⁶ Jedenfalls können anhand der überlieferten Fragmente keine intertextuellen Bezüge aufgezeigt werden.

⁵⁹⁷ Als ein Beispiel mag die Gestaltung einer fiktiven Chronologie in beiden Briefen dienen: Da Hypsipyle noch nichts von dem Mord Medeas an Pelias weiß, ist zu folgern, dass ihr Brief zwischen der Rückkehr und diesem Ereignis verfasst worden ist. Mit der Erwähnung gewisser Personen aus der Partei des Pelias, die Iason seinen Erfolg absprechen wollen, (vgl. Ov. Her. 6,101-104) gibt Ovid seinen Rezipienten einen indirekten Hinweis auf das kommende, den Lesern bekannte Geschehen. Während Ovid den Brief der Medea innerhalb der fiktiven Chronologie des Mythos auf den Tag genau, fast sogar auf die Stunde genau ausgearbeitet hat, ist der sechste Brief weniger eindeutig chronologisch einzuordnen. Für Hypsipyles Reaktion auf die Gerüchte, die aus verschiedenen Quellen zu ihr dringen, ist ein Zeitraum von mehreren Wochen anzunehmen, zumal sie auch einige Zeit gewartet haben dürfte, ob Iason sich nicht doch noch von sich aus meldet. Diese relative Unschärfe in der Bestimmung der fiktiven zeitlichen Ereignisabfolge ist nun keineswegs störend. Denn der Brief der Hypsipyle ist als ganzes weniger eng mit dem direkten Geschehen verknüpft.

Hypsipyle beklagt, dass sie es doch wohl wert sei, von Iason persönlich wenigstens in einem Brief unterrichtet zu werden. Bislang hat sie nur durch *fama* von seinen Erfolgen bei der Erlangung des Goldenen Vlieses gehört. Von Beginn an wird somit das Motiv des Gerüchts zu einem wesentlichen Merkmal des sechsten Briefes der *Heroides*. Auch von jener fremden Frau, die ihn begleiten soll, weiß Hypsipyle nur aus Erzählungen und ist aufgrund der Liebe, die leichtgläubig macht, doch unsicher.⁵⁹⁸ So klagt die Heroine, dass sie als rechtmäßige Ehefrau von jener *barbara venifica* um ihren Ehemann betrogen werde.⁵⁹⁹

Wie zu Beginn der euripideischen Medea-Tragödie die Amme, so ist in Ovids Text nun Hypsipyle im Unklaren über die tatsächliche Entwicklung und ausschließlich auf ihre eigenen Vermutungen, sowie die wenigen unsicheren Nachrichten Dritter angewiesen. Zudem ist auch die Bezeichnung der Medea als *barbara* bereits ein wesentlicher Bestandteil der euripideischen Tragödie und wurde von Ovid in vergleichbarer Weise ebenso im zwölften Brief der *Heroides* verwendet.⁶⁰⁰ Beide Motive konnte der römische Dichter unmittelbar aus der *Medea* des Euripides oder aber aus der durch sie begründeten Tradition des Mythos gewinnen. Gegenüber der Verwendung von euripideischen Motiven im Medea-Brief finden sich in dem hier zu untersuchenden Text jedoch zunächst keine markierenden Hinweise in Form von eindeutigen verbalen Referenzen, die den Rezipienten explizit dazu auffordern, den Text im Hinblick auf die euripideische Tragödie intertextuell zu lesen. Zweifelsohne hat Ovid allerdings gewisse inhaltliche Parallelen zur Tragödie hergestellt, insbesondere bei der Verknüpfung der Motive Gerücht und Medea als *barbara venifica*. Denn die Befürchtungen, die in der Tragödie etwa von der Amme oder auch von Kreon geäußert werden, dass eine zornige Medea fähig ist, großen Schaden anzurichten, beruhen – wenigstens im Fall Kreons, bis zu einem gewissen Grad aber auch bei der Amme – letztlich vor allem auf Vermutungen und dem Bild, das sich diese Personen von Medea gemacht haben. Somit konnte Ovid durchaus die Form einer Außensicht auf Medea, die er im sechsten Brief der *Heroides* aus der Perspektive der Hypsipyle präsentiert, als Grundprinzip schon in der Tragödie des Euripides finden. Der römische Dichter mag also diesbezüglich durch das euripideische Werk unmittelbar inspiriert worden sein. Eine intertextuelle Referenz, die zur Sicherung des Verständnisses oder zur Dekodierung weiterer Sinndimensionen des Textes von den Rezipienten einen Bezug auf das Stück des griechischen Tragikers einfordert, ist an dieser Stelle zunächst aber wohl kaum zu konstatieren.⁶⁰¹

Dies ist nicht zuletzt darauf zurückzuführen, dass im Folgenden die zu Euripides existierenden Bezüge zurücktreten gegenüber dem Bild der Medea als Zauberin, das sich mit

⁵⁹⁸ Ov. her. 6,7-10; insbesondere dann der Bericht des *Thessalus hospes* über die Ereignisse in Kolchis 6,23-38 und zu Medea 6,19-22.

⁵⁹⁹ Ov. her. 6,19. Die Klagen 6,17-22.

⁶⁰⁰ Vgl. die ausführliche Interpretation in Kapitel B.II.

⁶⁰¹ Erst im Zusammenhang mit dem gesamten Text des sechsten Briefes der *Heroides* gewinnen auch diese zunächst eher unverbindlichen Parallelen zur *Medea* des Euripides an Bedeutung.

großer Wahrscheinlichkeit auf Sophokles zurückführen lässt,⁶⁰² von Euripides in seiner Tragödie jedoch nur mit äußerster Zurückhaltung eingesetzt worden ist, um ganz einer psychologisch motivierten Darstellung des Handelns seiner tragischen Heldin den Vorrang einräumen zu können. In enger Anlehnung an die Darstellungstechnik des Euripides wird diese Seite Medeas dann auch von Ovid im zwölften Brief der *Heroides* nur mit großer Zurückhaltung thematisiert, so dass gerade auch dadurch die beobachtete enge Einschreibung des Textes in den durch die euripideische *Medea* vorgegebenen Kontext überaus konsequent umgesetzt wird.⁶⁰³

Das Bild, das sich Ovids Hypsipyle nun jedoch im sechsten Brief der *Heroides* von Medea macht, ist gerade durch eine rein äußerliche und damit eigentlich gänzlich uneuripideische Sichtweise auf die Figur der Tragödie geprägt. Hypsipyle urteilt vielmehr ohne Kenntnis der eigentlichen Person ausschließlich gestützt auf eben jenes Wissen, das in Gerüchten über Medea verbreitet wird, ergänzt um die üblichen Topoi, die sich mit einer Zauberin verbinden lassen. Auf diese Weise wird Medea für Hypsipyle zu einer bösen Zauberin, die magische Sprüche kennt, mit der Sichel Kräuter schneidet, den Lauf der Gestirne und Flüsse beeinflusst, Bäume und Steine bewegt, Leichenteile sammelt, mit Wachspuppen Voodoo betreibt und noch vieles mehr tut, was man besser gar nicht wissen sollte.⁶⁰⁴ Vor allem aber versteht sie sich auch auf Liebeszauber,⁶⁰⁵ mit denen sie Iason an sich gebunden haben muss. Damit ist Hypsipyle bei ihrem eigentlichen Thema angelangt, einerseits der prinzipiellen Furcht um den Verlust des geliebten Mannes und andererseits dem Versuch einer Erklärung dieses womöglich bereits erfolgten Verlustes, wie sie es eben jenen Gerüchten entnehmen muss, die zu ihr gelangt sind. So zeigt sich Hypsipyle überzeugt:

Scilicet ut tauros, ita te iuga ferre coegit (sc. Medea):

Quaque feros angues te quoque mulcet ope. (Ov. her. 6,97f.)

⁶⁰² Die Tragödie *Rizotomoi* des Sophokles hat den Mord an Pelias zum Inhalt. Medea veranlasst darin die Töchter von Iasons altem Widersacher, den eigenen Vater für eine vermeintliche Verjüngung zu ermorden. Vgl. dazu Lesky, *Medeia* sp.39f. Über die Inhalte des Stückes ist darüber hinaus keine Aussage möglich. Ein Fragment dieses Stückes zeigt, dass Medea hier offenbar vor allem mit ihren Zauberhandlungen gezeigt worden ist. Die Fragmente bei Radt 534-536. Zu einem weiteren Drama des Sophokles mit dem Titel *Pelias* lassen sich bezüglich des Inhaltes keine Aussagen treffen, möglicherweise ist dieses Stück auch mit den *Rizotomoi* identisch. Dazu Radt S.330 mit Verweis auf *Rizotomoi* und Nauck S.238. In welcher Weise nun Ovid bei der Gestaltung der hier zu untersuchenden Verse aus dem sechsten Brief der *Heroides* eventuell auch auf Sophokles als Prätext für die Gestaltung konkreter Einzeltextreferenzen zurückgegriffen hat, ist daher nicht zu ermitteln.

⁶⁰³ Euripides nutzt das Motiv der Zauberkunst Medeas nur im Zusammenhang der Schilderung der Ereignisse in Kolchis, mit dem vergifteten Geschenk für Kreusa sowie mit Medeas Flucht auf dem Drachenzug und reduziert das Motiv somit auf eine letztlich nachrangige Rolle. Dazu bereits die Interpretation zu her. 12.

⁶⁰⁴ Ov. her. 6,83-93. Auch in den *Metamorphosen* (insb. etwa 7,179-221 und 238-292a) wird Ovid Medea ein weiteres Mal als Zauberin zeigen, jedoch mit spezifischeren Zügen. In den *Heroides* stützt sich Hypsipyle konsequent auf Gerüchte und bleibt somit eher oberflächlich.

⁶⁰⁵ Ov. her. 6,93f. In seinem Kommentar ad loc. spricht Knox (1995) von einer sentenzartigen Formulierung, die sich aber auf den spezifische Fall beziehe. Noch S.187f. zu her. 6,83-94 hatte er vermerkt, Hypsipyle spreche nicht ausdrücklich davon, dass Medea Iason verhext habe. Der Bezug zur eigenen Situation und zu Iason ist aber stets gegeben und braucht wohl kaum noch deutlicher aufgezeigt werden. Der Leser versteht die Zusammenhänge ohnehin. Auch Hypsipyle wird zudem in her. 6,97f., 131 und 150 noch deutlicher.

Damit lässt Ovid Hypsipyle in diesem Text also vor allem jene Seite Medeas zeigen, die weder bei Euripides noch im Medea-Brief der *Heroides* thematisiert wird. Allein die Frage nach der Fähigkeit Medeas, mit Liebeszaubern die Erfüllung ihrer eigenen Wünsche zu erlangen, findet sich auch im zwölften Brief der *Heroides*, wenn Ovid Medea dort als einen Teil ihrer Klage formulieren lässt, dass sie mit ihren Zauberkraften zwar Stiere bezwingen, nicht aber ihre Beziehung zu Iasons aufrecht erhalten konnte, und damit der Machtlosigkeit in der Liebe als einem zentralen elegischen Motiv entsprechende Bedeutung zukommen lässt.⁶⁰⁶

Hypsipyle sieht dies im sechsten Brief nun gerade anders. Für sie werden die von Medea in Kolchis unter Beweis gestellten Zauberkraften zur Bestätigung ihrer Gewissheit, dass die Konkurrentin auf diese Weise Iason für sich eingenommen habe. Ovid kontrastiert somit an dieser Stelle seine Darstellung weniger mit dem euripideischen oder auch sophokleischen Prätext, sondern er setzt ganz offensichtlich seine eigenen Medea-Texte innerhalb der *Heroides* zueinander in Beziehung,⁶⁰⁷ um die besondere Bedeutung des Motivs der Zauberin Medea im jeweils anderen Kontext der beiden Briefe hervorzuheben und auf diese Weise die Unterschiede in der Charakterisierung zu betonen.

Zu diesem Zweck, den Charakter der Medea aus einer dritten Perspektive darzustellen, greift Ovid dann aber durchaus auch unmittelbar auf Motive zurück, die aus der *Medea* des Euripides bekannt sind, etwa wenn die Autorin des sechsten Briefs der *Heroides* im weiteren Verlauf ihrer Auseinandersetzung mit der Konkurrentin auf jene aus ihrer Sicht vermeintlichen Hilfen zu sprechen kommt, die Medea Iason bei der Eroberung des goldenen Vlieses in Kolchis geleistet haben soll. Denn schon in der euripideischen Tragödie hatte sich Medea ihre Hilfen für Iason als Verdienst angerechnet und sogar Iason selbst hatte dies, wenngleich relativiert, anerkannt. Der Darstellung in der Tragödie folgend hat Ovid seine Medea dann auch im zwölften Brief der *Heroides* ihre Verdienste entsprechend der Intention des Briefes und der Funktion im Kontext der Geschichte in Korinth weiter ausführen lassen.⁶⁰⁸ Zu Hypsipyle gelangen nun über die Ereignisse in Kolchis und deren Bewertung nach der Rückkehr Iasons wieder nur Gerüchte. Denn durchaus – so hat sie gehört – lassen sich Stimmen vernehmen, die das Verdienst für Iasons Erfolg vorrangig jener Medea, ihrer Konkurrentin, zuschreiben.

Atque aliquis Peliae de partibus acta venenis

imputat et populum qui sibi credat habet:

,Non haec Aesonides, sed Phasias Aetine

aurea Phrixiae terga revellit ovis. (Ov. her. 6,101-104)

Schon an einer früheren Stelle des Briefes hatte Hypsipyle Medea diese Verdienste abgesprochen und die Konkurrentin als ruhsüchtige Frau hingestellt.

⁶⁰⁶ Die erwähnte Klage Medeas über ihre Machtlosigkeit als Zauberin in Ov. her.12,165-170. Dazu die Interpretation in B.II.

⁶⁰⁷ Zur vermuteten Reihenfolge der Entstehung von her. 6 und 12 vgl. die Ausführungen am Ende von B.III.

⁶⁰⁸ In der Tragödie vor allem Eur. Med. 476-482 und 526-533, im Medea-Brief Ovids insb. Ov. her. 12,23f. und dann 25-134, sowie 199.

Adde quod adscribi factis procerumque tuisque

se t̄favet t̄ et titulo coniugis uxor obest. (Ov. her. 6,99f.)⁶⁰⁹

Ovid lässt seine Hypsipyle damit die im zweiten Epeisodion der *Medea* des Euripides zentrale Frage nach dem Verdienst Medeas und ihren daraus ableitbaren Forderungen aufgreifen und nutzt darüberhinaus ein weiteres Motiv, das sich ebenfalls schon bei Euripides und Apollonios finden lässt. Denn immer wieder dreht es sich in der Geschichte der Medea um die Frage und die Bedeutung des Ruhms, den sich die Heldin durch ihre Hilfe für Iason und die übrigen Griechen erwerben kann bzw. erworben hat.⁶¹⁰ Dabei zeigt Medea selbst sowohl in der euripideischen Tragödie wie auch in ihrem ovidischen Brief immer wieder, wie bedacht sie auf ihren Ruf ist, und viele ihrer Handlungen lassen sich daraus ableiten und verstehen, dass sie stets mit letzter Konsequenz auf eben diesen Ruf achtet. Von Ovids Hypsipyle wird diese Charaktereigenschaft der Medea nun übersteigert zu der Vorstellung, dass die Konkurrentin den Ruhm, der eigentlich doch dem immer noch geliebten Iason gebühre, für sich gewinnen wolle. Hypsipyles Argumentation ist dabei zwar nicht frei von gewissen Widersprüchen, da sie einerseits die Ereignisse in Kolchis und vor allem das Jochen der Stiere als Beweis für Medeas Zauberkraft benutzt, an anderer Stelle der Konkurrentin eben diese Kraft dann jedoch wieder abspricht, damit auf diese Weise der Ruhm allein für Iason reklamiert werden kann. Gleichwohl ist diese Art der Argumentation gerade das, was man von Hypsipyle als liebender und bangender Frau erwarten darf, die die ihr zugetragenen Fähigkeiten und Charaktereigenschaften Medeas ganz in ihrem Sinn versteht und für die eigene Intention jeweils neu instrumentalisiert.

So basiert der sechste Brief der *Heroides* letztlich auf einer aus der Liebeselegie prinzipiell bekannten Grundsituation, in diesem Fall der Furcht einer liebenden Frau um den Fortbestand ihrer Liebesbeziehung zu einem geliebten Mann. Dabei gewinnt die ovidische Hypsipyle die Gründe für ihre Befürchtungen zunächst vor allem aus der konkreten Situation des Mythos, die der Rezipient aus der *Medea* des Euripides kennt, darüberhinaus aus der allgemeinen Furcht vor den Zauberkraften der Medea, die in allen literarischen Versionen der Geschichte, wenn auch zum Teil nur nachrangig, enthalten ist. So kann Hypsipyle zusammenfassend als Ursache für Medeas Einfluss auf Iason vermuten

nec facie meritisque placet (sc. Medea), sed carmina novit. (Ov. her. 6,83.)

Damit verbindet Ovid eine elegische Furcht vor der Schönheit der Konkurrentin mit einer quasi euripideischen Furcht vor den Verdiensten Medeas und einer vielleicht sophokleischen Furcht vor den Kräften der Zauberin. Aus dieser Verbindung entspringt das in diesem Sinn intertextuelle Bild, das sich Ovids Hypsipyle von Medea macht.

⁶⁰⁹ Zu der Textunsicherheit in diesem Vers vgl. Knox (1995) ad loc. Der Sinn des Distichons ist in jedem Fall eindeutig.

⁶¹⁰ Vgl. Eur. Med. 476f., 480-482 und vor allem auch 532f., wengleich natürlich von Iason in seiner Rede instrumentalisiert. Bei Apollonios 3,990-1007 und 1120-1127 die schmeichelnde Worte Iasons, die Medea in Griechenland Ruhm und Dankbarkeit verheißen.

2. Hypsipyle in Medeas Situation: Ovids intertextuelle Parallelisierung

Die Furcht der Hypsipyle um den Verlust des geliebten Iason ist eines der zentralen Themen im sechsten Brief der *Heroides*. Diese Furcht, die daraus erwachsende Klage und schließlich auch die Anklage gegen die Rivalin, die unberechtigt mit Iason eine Ehe eingeht oder eingegangen ist, verbinden die Grundsituation der Hypsipyle aufs engste mit der Lage der Medea in Korinth, bevor diese in ihrem tragischen Zorn grausam Rache nehmen wird. Ovid hat die Parallelität dieser beiden Konstellationen erkannt oder vielleicht sogar erst durch seine spezifische Gestaltung der Geschichte der Hypsipyle herbeigeführt, sofern der für den sechsten Brief der *Heroides* vorausgesetzte Handlungsrahmen eine Erfindung des römischen Dichters sein sollte.⁶¹¹ Unabhängig von der Beantwortung dieser Frage hat Ovid das sich aus der beschriebenen Konstellation ergebende intertextuelle Potential für die Gestaltung seines Textes genutzt.

Eine erste bewusste Parallelisierung ist dabei in Hypsipylen wiederholter Hervorhebung ihrer ehelichen Beziehung zu Iason zu sehen. So leitet Ovid unmittelbar aus den Klagen über die fehlenden persönlichen Nachrichten von Iason, mit denen der Brief beginnt, zu der zentralen Befürchtung Hypsipylen über, die zu sehen glaubt, wie ihre ehelichen Rechte verloren gehen.

*Heus, ubi pacta fides? Ubi conubialia iura
faxque sub arsuos dignior ire rogos?
Non ego sum furto tibi cognita. Pronuba Iuno
affuit et sertis tempora vincitus Hymen.* (Ov. her. 6,41-44)

Obwohl Hypsipyle an dieser Stelle und noch öfter im sechsten Brief der *Heroides* immer wieder betont von ihrer mit Iason geschlossenen Ehe spricht,⁶¹² ist eine solche, offizielle Verbindung bei Apollonios als einzigem überlieferten maßgeblichen Referenztext nicht bekannt.⁶¹³ Und auch in der *Medea* des Euripides wird die eherechtliche Situation Iasons nicht thematisiert.⁶¹⁴ So konnte Ovid, auch wenn einzelne Formulierungen im sechsten Brief der *Heroides* durchaus an die Klagen der euripideischen Medea über die von Iason gebrochenen Eide zu erinnern scheinen,⁶¹⁵ mit der dezidierten Festlegung auf eine rechtlich existierende Ehe keine entsprechende Übertragung oder bewusste Parallelisierung zwischen seinem Brief und Apollonios als dem im Fall der Geschichte der Hypsipyle primären Prätext oder auch der euripideischen Tragödie vornehmen.⁶¹⁶

⁶¹¹ Zu möglichen Prätexten aus dem Argonautenmythos und den sich aufgrund der Überlieferungslage ergebenden Unsicherheiten vgl. die einleitenden Bemerkungen in Kapitel B.III.1.

⁶¹² Neben der oben zitierten Stelle auch direkt oder indirekt Ov. her. 6,5; 17f.; 20; 111f; 131-134; 137f.

⁶¹³ Auch die Situation, in der Iason Lemnos verlässt, ist in dem hellenistischen Epos ganz anders dargestellt. Vgl. nur Ov. her. 6,59f. und Apoll. Rhod. 1,900-904. Dazu auch bereits die einleitende Zusammenfassung zu Beginn von B.III.

⁶¹⁴ In der griechischen Tragödie spielen frühere Beziehungen Iasons ebenso wenig eine Rolle wie die rechtlichen Dimensionen der Verbindung zwischen Medea und Iason. Dazu bereits die Ausführungen in B.II.

⁶¹⁵ Vgl. etwa Eur. Med. 20f. oder 161f., ebenso 492-495.

⁶¹⁶ Auch hier bleibt zunächst eine gewisse Unsicherheit im Hinblick auf verlorene Texte, die für Ovid in diesem Zusammenhang von Bedeutung gewesen sein könnten.

Vielmehr scheint sich Ovid in diesem Fall an einem anderen bekannten Prätext orientiert zu haben. Denn die Situation der Ehe, die offenbar nur aus Sicht der Frau geschlossen ist und zwar in Anwesenheit der *pronuba Iuno*, verweist gerade mit der charakteristischen Bezeichnung der Göttin Iuno als einer verbalen Referenz eindeutig auf Vergils Gestaltung der Beziehung zwischen Dido und Aeneas, so dass die entsprechende Passage im vierten Buch der *Aeneis* als Prätext der folgenden Ausführungen betrachtet werden muss.⁶¹⁷ Ovid lässt in dem folgenden Distichon Hypsipyle dabei zwar selbst noch erkennen, dass die von ihr eingegangene Ehe von Beginn an unter keinem guten Stern stand,⁶¹⁸ doch beruft sie sich fortan immer wieder auf die rechtmäßig geschlossene eheliche Verbindung. Mit Hilfe des intertextuellen Verweises auf das Werk Vergils evoziert Ovid an dieser Stelle zugleich aber auch die bekannte Beurteilung, die jene vermeintliche Ehe Didos im Kontext des vergilischen Epos erfahren hat,⁶¹⁹ so dass die Berechtigung der Aussage der Hypsipyle über den rechtlichen Status ihrer Beziehung vom Rezipienten ebenso in Frage zu stellen ist wie die Rolle der beiden beteiligten Personen.

Unabhängig von der Frage, ob Ovid nun eine offizielle Eheschließung zwischen Hypsipyle und Iason in einer heute verlorenen Version des Mythos finden konnte,⁶²⁰ gelingt es ihm mit Hilfe des intertextuellen Umweges über Vergil, die Grundsituationen der im sechsten Brief der *Heroides* präsentierten Hypsipyle und der zunächst aus der euripideischen Tragödie allgemein bekannten korinthischen Medea zu parallelisieren. Denn beide Frauen müssen erkennen, dass sie Iason an eine Konkurrentin zu verlieren drohen bzw. bereits verloren haben, beide erheben eheliche Ansprüche auf Iason, ohne dass diese rechtlich tatsächlich einwandfrei festgeschrieben zu sein scheinen, und beide sind mit ihrem ovidischen Brief bemüht, die Wiederherstellung ihrer Beziehung einzufordern und zu erreichen. In eben dieser Parallelisierung ist somit ein weiteres charakteristisches Element des sechsten Briefes der *Heroides* zu erblicken, das zugleich wieder mit einem aus der euripideischen Tragödie und aus dem zwölften Brief der *Heroides* bekannten Motiv verbunden ist, dem auch in diesem Brief immer wieder von Ovid explizit und implizit geführten Vergleich zwischen Hypsipylen

⁶¹⁷ Zu *pronuba Iuno* Verg. Aen. 4,166 mit gleicher Wortwahl und gleicher Stellung im Vers. Vgl. weiter die parallele Verwendung von *furtivus* bei Verg. Aen. 4,171 und *furto* bei Ov. her. 6,43. Vergil selbst ist in seiner Darstellung des vierten Buches wiederum bekanntlich von Apollonios beeinflusst. In her. 6 scheint nun Ovid vergilische Elemente gleichsam auf die apollonische Situation zurückübertragen haben. Auch die von Ovid gestaltete Abschiedsszene in her. 6,57-72 erinnert mit vielen Motiven an die Darstellung in Verg. Aen. 4 und auch an die Begegnung zwischen Dido und Aeneas in der Unterwelt in Aen. 6.

⁶¹⁸ Vgl. Ov. her. 6,45f.

⁶¹⁹ Auch Dido spricht Verg. Aen. 4,172 von einer Ehe, obwohl dies nicht der offizielle Status ihrer Beziehung zu Aeneas war, vielmehr durch Vergil an gleicher Stelle sogar als *culpa* beurteilt wird. In diesem Zusammenhang kann auch das von Ov. in her. 6,42 verwendete *rogos* als Anspielung auf den Selbstmord der Dido verstanden und damit als ein Hinweis auf den ungünstigen Ausgang des Anliegens der Hypsipyle gewertet werden.

⁶²⁰ Aufgrund der Überlieferungslage ist eine Beantwortung der Frage letztlich nicht möglich. Die enge Anlehnung an Vergil spricht sogar wohl eher für ein bewusstes intertextuelles Spiel mit altem Material in einem neuen Kontext, so dass durchaus davon ausgegangen werden darf, dass Ovid die aus Sicht der Hypsipyle offizielle Ehe selbst erfunden hat mit der Absicht, im Hinblick auf die zu gestaltende Auseinandersetzung zwischen Hypsipyle und Medea eine parallele Situation in den Beziehungen der beiden Protagonistinnen zu Iason zu schaffen.

Person und Medea, zwischen dem Handeln der Briefschreiberin und den Taten der Konkurrentin.⁶²¹

Bei der vergleichenden Betrachtung des sechsten und des zwölften Briefes der *Heroides* lassen sich in der Folge tatsächlich zahlreiche weitere Parallelen finden zwischen Hypsipyle und Medea sowohl in ihrer jeweiligen Situation wie auch in ihren jeweiligen Reaktionen. So gelangt etwa Hypsipyle, nachdem sie sich und dem Leser des Briefes den Abschied von Iason in Erinnerung gerufen hat,⁶²² in ihrem Denken zu jenen Gelübden, die sie damals für seine sichere Heimkehr leistete.

Vota ego persolvam? Votis Medea fruatur!

Cor dolet atque ira mixtus abundat amor.

Dona feram templis, vivum quod Iasona perdo?

Hostia pro damnis concidat icta meis? (Ov. her. 6,75-78)

Aus einem nur auf Gerüchten beruhenden Wissen ist im Prozess des Schreibens Gewissheit geworden, und Hypsipyle ist sich sicher, dass Medea als Iasons neue Geliebte den Nutzen aus ihren Versprechen und Gebeten bei den Göttern zieht. Damit befindet sie sich in der gleichen Situation wie die Medea der *Heroides* in Korinth, die in ihrem Brief in ganz ähnlicher Weise klagt, dass ihre Verdienste um Iason schließlich allein Creusa nützen.

et nostri fructus illa laboris habet. (Ov. her. 12,176)

In der Tragödie des Euripides hatte Medea an der vergleichbaren Stelle des zweiten Epeisodions nicht Kreusa als Nutznießerin ihrer Hilfen für Iason bezeichnet, sondern unmittelbar Iason selbst attackiert, der diese Verdienste nicht schätze und stattdessen eine neue Frau zu sich nehme. Im Vergleich mit dem Drama wird dabei erneut deutlich, dass sich die beiden Autorinnen der Briefe Ovids in einer elegischen Konkurrenzsituation befinden und sich vorrangig mit ihrer jeweiligen Konkurrentin auseinandersetzen.

Für beide Frauen ist dabei das zentrale Anliegen ihres Briefes die Rückgewinnung des eigentlich schon verlorenen Mannes. Hypsipyle drückt diesen Besitzanspruch mit dem charakteristischen Gebrauch des Wortes *meus* wiederum in ganz ähnlicher Weise aus wie Ovids Medea:⁶²³

Vir meus hinc ieras, vir non meus inde redisti –

sim reducis coniunx, sicut euntis eram. (Ov. her. 6,111f.)

Hypsipyle erkennt und formuliert an dieser Stelle zwar deutlich, dass Iason nicht mehr ihr gehört, doch klammert sie sich – auch darin der Medea des zwölften Briefes der *Heroides* ganz ähnlich – an eine letzte, eigentlich irrationale Hoffnung, so dass sie überaus zurückhaltend ihren Wunsch nach Wiederherstellung der Beziehung zu Iason formuliert. Diese Bitte besitzt zwar weder die Intensität, noch jenes Ausmaß der Erniedrigung, mit dem

⁶²¹ Zum Motiv des Vergleichs als typischem Element der Elegie sowie als wichtigem Strukturelement in der euripideischen Tragödie und im zwölften Brief der *Heroides* bereits die Interpretation zu her.12 in B.II.

⁶²² Ov. her. 6,57-72.

⁶²³ Charakteristischer Gebrauch von *meus* etwa in Ov. her. 12,160.

Medea in Ovids Brief um eine Wiederherstellung der Beziehung mit Iason nachsucht. Doch erweist sich Ovid gerade darin als ein genauer Leser seiner literarischen Prätexte, dass er die Parallelisierung der beiden Figuren im sechsten und zwölften Brief der *Heroides* nicht zu weit führt. Denn die impulsive Reaktion der Medea entspricht dem Charakter jener Figur, die allen Rezipienten aus Euripides bekannt ist, während sich etwa bei Apollonios eine zurückhaltende Hypsipyle finden lässt, ganz so wie Ovid die beiden Frauen auch in seinen Briefen präsentiert.⁶²⁴ Auf ihre vorsichtigen Formulierungen lässt Hypsipyle schließlich noch einige Verse im Stil einer Werberede folgen, betont dabei ihre göttliche Abkunft und stellt Lemnos als ihre Mitgift heraus, wiederum ein aus dem Medea-Brief bekanntes Motiv.⁶²⁵ Auch an dieser Stelle scheint Hypsipylen Argumentation nicht frei von Widersprüchen. Denn wenn eine rechtmäßige Ehe bereits besteht, so macht ein erneutes Werben wenig Sinn. Doch erneut decken gerade diese Widersprüche auf, dass Hypsipyle eigentlich längst erkannt hat, dass Iason verloren ist und wiedergewonnen werden muss. Und somit kann sie im nächsten Teil des Briefes ihr vermeintlich stärkstes Argument anführen.

Denn Hypsipyle kann nicht nur sich und Lemnos als stattliche Mitgift in die Ehe einbringen, zusätzlich sind da auch noch jene beiden Kinder, die sie von Iason empfangen hat.⁶²⁶ Die Bedeutung der Kinder für Iason zur Sicherung seiner Familie und seines Erbes stammt als Motiv wiederum aus der Tragödie des Euripides. Die konkrete Parallelisierung zur Situation der Medea in Korinth gelingt Ovid erneut durch den Bezug auf den zwölften Brief der *Heroides*. Denn ähnlich wie für Medea dort ist nun auch für Hypsipyle in ihrem Brief die Ähnlichkeit der Kinder mit dem Vater von großer Bedeutung.⁶²⁷ So nutzt der römische Dichter Hypsipylen Aussage über die Ähnlichkeit der Kinder mit dem Vater zu einer pointierten Bewertung Iasons. Denn die Kinder seien in allem dem Vater ähnlich, was im Kontext zunächst als positiv zu werten ist; allein zu täuschen verstünden sie nicht so wie Iason, so dass Hypsipyle auf diese Weise ihre eigentliche Bewunderung für Iason mit einer deutlichen Kritik an seinem Verhalten verbindet. Auch in Korinth wird die euripideische Medea einen vergleichbaren Vorwurf der Täuschung gegenüber Iason erheben.⁶²⁸

⁶²⁴ Jacobson bemerkt S.111f., dass Hypsipyle sich in her. 6 sehr stolz zeige und nicht um eine Rückkehr Iasons bitte. Dennoch wird man her. 6,112 durchaus als Bitte bzw. Wunsch verstehen können. Von Bedeutung ist eben die unterschiedliche Charakterisierung der Figuren durch Ovid. Zur Erniedrigung und Bitte Medeas vgl. Ov. her. 12,193-200. Die zurückhaltende Art der Hypsipyle findet sich etwa in der Abschiedsszene auf Lemnos bei Apoll. Rhod. 1,890-892.

⁶²⁵ Die Werberede Ov. her. 6,113-118. Zur Mitgift als Motiv in Ov. her. 12 vgl. die Interpretation in B.II.5.

⁶²⁶ Hypsipyle schreibt, dass sie nach der Abfahrt Iasons Zwillinge zur Welt gebracht habe. Vgl. Ov. her. 6, 119-122.

⁶²⁷ Ov. her. 6,123f. Auch hier wird die Ähnlichkeit der Kinder hervorgehoben. Vgl. her. 12,191. Dazu bereits die vorangegangenen Interpretationen.

⁶²⁸ Vgl. Eur. Med. 586f.

3. Hypsipyles Furcht um die eigenen Kinder: Medea als intertextuelle Bedrohung

Deutlich wird, dass Ovid die Situation der verlassenen Hypsipyle und die Lage der korinthischen Medea anhand vieler Details parallel gestaltet hat. Diese Parallelisierung kann nun im Folgenden durch den römischen Dichter funktionalisiert werden, um das intertextuelle Potential, das die von Ovid auf diese Weise erst geschaffene Situation bietet, voll auszunutzen. Dazu dienen im weiteren Verlauf des Gedichtes die Kinder der Hypsipyle. Denn Hypsipyle hatte, wie sie schreibt, sogar erwogen, ihre Kinder als Boten zu Iason zu senden, doch die Furcht vor Medea verhinderte diesen Schritt.

*Legatos quos paene dedi pro matre ferendos;
sed tenuit coeptas saeva noverca vias.
Medeam timui – plus est Medea noverca –
Medeae faciunt ad scelus omne manus.
Spargere quae fratris potuit lacerata per agros
corpora, pignoribus parceret illa meis? (Ov. her. 125-130)*

In diesen Versen zeigt sich deutlich der Bezug zu den Ereignissen in Korinth, die aus der Tragödie des Euripides bekannt sind.⁶²⁹ So entsendet die euripideische Medea in Korinth ihre Kinder tatsächlich als Boten zur neuen Frau Iasons⁶³⁰ und vollzieht damit konkret den Schritt, den auch Hypsipyle in ihrem Brief in Erwägung zieht. Vor allem aber ermordet Medea am Ende der Tragödie ihre eigenen Kinder. Diese Ereignisse kann Hypsipyle in dem Moment der Abfassung des Briefes zwar nicht kennen, doch fürchtet sie Medea und beschreibt das natürliche Spannungsverhältnis zwischen den Kindern einer ersten Ehe und einer neuen Ehefrau des Vaters als den Grund ihrer Sorge, indem sie die Kolcherin zweimal explizit als Stiefmutter bezeichnet. Dieses Problem stellt sich im Hinblick auf Creusa auch für Medea in der Tragödie des Euripides und im zwölften Brief der *Heroides*.⁶³¹ Für Hypsipyle tritt hier noch hinzu, dass Medea eben mehr ist als eine Stiefmutter. Sie ist eine Zauberin, vor allem aber kennt Hypsipyle sie als skrupellose Mörderin am eigenen Bruder, die dann die Kinder einer früheren Beziehung ihres Mannes erst recht nicht schonen werde.⁶³² Mit diesen Gedanken der Hypsipyle will Ovid auch die Rezipienten des sechsten Briefes der *Heroides* zur gleichen Folgerung gelangen lassen. Dabei ist das Wissen der Leser um den weiteren Verlauf der allgemein bekannten Ereignisse in Korinth von entscheidender Bedeutung. Denn was Hypsipyle letztlich nur auf Grund von Gerüchten vermuten kann, wird durch die entsprechende Rezeptionskompetenz der Leser Ovids und durch deren Wissen um den Tod

⁶²⁹ Jacobson S.103: „it is quite as if Hypsipyle has read Euripides’ Medea.“ Knox (1995) vermerkt dazu ad loc., dass diese Art von literarischer Referenz typisch sei für die Charakterisierung der Personen in den *Heroides*. Sie seien weniger „figures of myth“ als „literary characters“.

⁶³⁰ Vgl. Eur. Med. 945-975 und 1002-1020.

⁶³¹ Eur. Med. 1147-1149 und Ov. her. 12,190. Dazu die Interpretation in B.II.

⁶³² Diese Vermutung Hypsipyles findet ihre Entsprechung und Bestätigung wiederum im zwölften Brief der *Heroides*, in dem sogar Medea selbst formuliert, dass sie nach dem Mord am eigenen Bruder keine andere Tat mehr zu scheuen braucht. Vgl. Ov. her. 12,119.

der Kinder Medeas bestätigt. Durch die bewusste und jetzt funktionalisierte Parallelisierung der Situationen Hypsipyles und Medeas leitet Ovid mit Hilfe einer intertextuellen Gestaltung des Textes seine Rezipienten zu der Gewissheit, dass Medea die fremden Kinder in der Tat kaum verschont haben dürfte, wenn sie schon ihre eigenen Kinder nicht verschonen wird.⁶³³

Die Beschreibung Medeas als Mörderin lässt Hypsipyle schließlich an Iason folgende Frage richten:

*Hanc, o tu demens Colchisque ablate venenis,
diceris Hypsipyles praeposuisse toro?* (Ov. 6,131f.)

Die in diesem Distichon gewählte passive Konstruktion offenbart noch einmal das Unverständnis der Hypsipyle über die Entwicklung der Ereignisse und die Entfremdung Iasons, die aus ihrer Perspektive gar nicht wahr sein kann. Und so fährt Hypsipyle auch fort mit einem direkten Vergleich zwischen den beiden Frauen. Während Medea eine Ehebrecherin sei, verbinde Iason und Hypsipyle eine rechtmäßige Ehe. Jene habe ihren Vater und ihre Landsleute verraten, sie selbst habe hingegen den Vater gerettet und befinde sich immer noch auf Lemnos. Das Motiv des Vergleichs per se ist dabei wiederum auf das zweite Epeisodion der euripideischen Tragödie zurückzuführen, und auch im Einzelnen wiederholt Hypsipyle Motive, die wie etwa der Verrat Medeas bereits aus Euripides bekannt sind und sich dann auch im zwölften Brief der *Heroides* wieder finden. Denn ebenso wie Hypsipyle sich hier positiv gegenüber Medea in Szene zu setzen versucht, ist auch Medea in ihrem Brief ganz analog bemüht, sich mit Creusa zu vergleichen.⁶³⁴ Einmal mehr gestaltet Ovid eine Parallele zwischen den beiden Frauen. Der direkte Vergleich mit Medea bleibt ein letzter und eigentlich schwacher Versuch, Iason zu überzeugen. Doch ebenso wenig wie Medea mit diesem argumentativen Mittel in Korinth Erfolg hat, wird Hypsipyle Iason damit zu einer Rückkehr bewegen können.

4. Hypsipyles Drohungen gegen Iason und Medea: *Medeae Medea forem!*

Schließlich beginnt Hypsipyle in dem Prozess des Schreibens – auch darin der ovidischen Medea in den *Heroides* ähnlich – zu erkennen, dass sie Iason verloren hat. So bleibt ihr schließlich nur das bittere Fazit:

⁶³³ Der Zusammenhang zwischen Text und Prätext ergibt sich an dieser Stelle nur auf einer rein inhaltlichen Ebene als motivische Referenz. Letztlich könnte man auch argumentieren, dass Ovid keine spezifische Vorlage bei seinem Rezipienten evozieren wollte. Aus den bisherigen Beobachtungen zu Ovids intertextuellem Arbeiten mit der euripideischen Tragödie scheint es jedoch gerechtfertigt, auf spezifische Vorlagen, die einem breiten Kreis von Rezipienten bekannt waren, zu schließen. Dies ist vor allem das Werk des Euripides.

⁶³⁴ Ov. her. 6,133-136 und vor allem her. 12,27-30. Zu dem Motiv des Vergleichs bei Euripides und in Ov. her. 12 die Ausführungen in B.II.

Quid refert, scelerata piam si vincit? Et ipso

crimine dotata est emeruitque virum. (Ov. her. 6,137f.)

An dieser Stelle des Briefes wird nun endgültig jede irrationale Hoffnung auf eine Wiederherstellung der Beziehung zu Iason beendet. Hypsipyle gesteht sich die Aussichtslosigkeit ihres Strebens, die schon im Laufe des Briefes immer wieder deutlich geworden ist, ein und erkennt an, dass sie Iason an jene Barbarin aus dem Land der Kolcher verloren hat. Ganz ähnlich wie Ovids Medea im zwölften Brief der *Heroides* gewinnt auch Hypsipyle damit die Freiheit, in neuen Kategorien zu denken, und offenbart in den folgenden Versen eine neue, bislang eher unbekanntere Seite ihres Wesens.

Dazu lässt Ovid Hypsipyle in ihren Überlegungen zunächst noch einmal einen Schritt zurück gehen und fragen, was gewesen wäre, wenn Iason durch entsprechende Winde gezwungen gewesen wäre, auf der Rückfahrt noch einmal auf Lemnos zu landen. Wie wäre er ihr und den Kindern gegenübergetreten? Hypsipyles Folgerung aus diesen unrealen Überlegungen ist eindeutig. Iason hätte den Tod verdient:⁶³⁵

Perfidiae pretio qua nece dignus eras? (Ov. her. 6,146)

Wie Medea in der Tragödie und im zwölften Brief der *Heroides* verlangt Hypsipyle an dieser Stelle Rache für das an ihr begangene Unrecht und gerechte Strafe für Iasons Verhalten. Doch während Medea ganz in Übereinstimmung mit ihrer euripideischen und dann auch ovidischen Charakterisierung dieses Ziel auch wirklich verfolgen und am Ende grausam umsetzen wird, ist Hypsipyle eben doch keine Medea. Denn indem sie ihr Gedankenexperiment zur Rückkehr Iasons fortsetzt, gesteht sich Hypsipyle schließlich ein

Ipse quidem per me tutus sospesque fuisses,

non quia tu dignus, sed quia mitis ego. (Ov. her. 6,147f.)⁶³⁶

Entrüstung und Zorn über den geliebten Mann reichen nicht aus, um die Rache auch direkt gegen diesen zu wenden. Iason wäre aufgrund ihrer Nachgiebigkeit unbehelligt geblieben. Dabei lässt Ovid Hypsipyle das gleiche Wort *sospes* verwenden, aus dem Medea am Ende des zwölften Briefes der *Heroides* letztlich schon nicht mehr ihre Ansprüche, sondern ihr Recht auf Rache ableitet.⁶³⁷ Wieder setzt Ovid – in diesem Fall mit einer verbalen Referenz zu seinem Medea-Brief als Paralleltext – die emotionale Situation der beiden Frauen gleich, wenn auch mit unterschiedlichen Folgen aufgrund der verschiedenen Charaktere der Protagonistinnen. Denn Hypsipyle ist, wenngleich sie dies zwar als Schwäche ansieht und zu bedauern scheint, wenigstens Iason gegenüber *mitis*. Medeas Unnachgiebigkeit im Zorn ist hingegen schon aus der Tragödie des Euripides bekannt.

⁶³⁵ Ov. her. 6,141-146. Insbesondere auffällig der Konjunktiv des Irrealis bei den ersten Fragen, dann Indikativ im abschließenden Vers.

⁶³⁶ Knox (1995) ad loc. versteht *per me* als „as far as I was concerned“. Zugleich wird man in dem dezidierten *per me tutus sospesque* auch eine Anspielung auf das stete Betonen Medeas erblicken können, dass sie Iason gerettet habe. Vgl. Eur. Med. 476 oder Ov. her. 12,205.

⁶³⁷ Vgl. Ov. her. 12,205. Dazu auch Knox ad her. 6,147, der zu Recht zusätzlich zu her. 12 auch auf Eur. Med. 476 verweist als Ursprung des Motivs für beide Textstellen Ovids. Vgl. zu Euripides und her. 12 auch bereits die Interpretation in B.II.

Da Ovid nun an dieser Stelle entgegen dem bisher verfolgten Grundprinzip der Parallelisierung einen Gegensatz zwischen Hypsipyle und Medea konstruiert, wird der Blick des Rezipienten auf die folgenden Verse gelenkt, in denen dann doch auch Ovids Hypsipyle noch einen mit Medea jetzt wieder vergleichbaren Zorn offenbart. Denn zwar nicht gegen Iason, aber doch gegen die Rivalin hätte Hypsipyle vermocht, ihrem Zorn freien Lauf zu lassen und Rache für das an ihr begangene Unrecht zu nehmen. So kann sie an dieser Stelle pointiert die schon einleitend interpretierten Worte *Medeae Medea forem* formulieren.⁶³⁸

Während sich Hypsipyle mit der Drohung „zur Medea zu werden“ im fiktiven Kontext des Briefes dabei nur auf den Mord an Apsyrtos beziehen kann, werden die Rezipienten Ovids einerseits durch die prägnante und per se intertextuelle Formulierung, andererseits durch die intertextuelle und parallelisierende Gestaltung des gesamten sechsten Briefes der *Heroides* dazu geführt, den Gedanken der Hypsipyle im Kontext der literarischen Tradition und damit vor allem im Kontext der euripideischen *Medea* zu sehen. Durch dieses intertextuelle Arbeiten wird der Bezug zu den eigentlichen, grausamen Rachakten Medeas gegen ihre Widersacher in Korinth hergestellt. Zu denken ist konkret an die Ermordung der Creusa, des Creon und schließlich an die Vernichtung Iasons durch die Tötung der gemeinsamen Kinder.⁶³⁹ Dies ist die Medea, die in ihrem Zorn bereit und fähig ist, in schrecklicher Weise Rache an ihren Gegner zu vollziehen. Dies ist die Fähigkeit, über die Hypsipyle verfügen möchte, um sich Genugtuung zu verschaffen und die Rivalin zu vernichten.⁶⁴⁰ In dem Moment, in dem sie diesen Wunsch äußert, gibt sie entgegen ihrem eigentlichen Wesen⁶⁴¹ die ursprüngliche Zurückhaltung auf und überwindet damit ihre gleichsam elegische Handlungsunfähigkeit. In dem Moment, in dem sie formuliert, Medea werden zu wollen, ist sie, die eigentlich sanfte und zurückhaltende Frau, doch wenigstens ein wenig Medea geworden. Jetzt ist Hypsipyle im und durch den Zorn fähig zu handeln. Wie auch im zwölften Brief der *Heroides* – einmal mehr eine Parallelisierung Ovids – vollzieht sich der entscheidende Wandel in der inneren Einstellung der Protagonistin während des Schreibens des Briefes, der damit als Bestandteil der Handlung entscheidende Bedeutung gewinnt.

⁶³⁸ Vgl. dazu bereits die programmatische Interpretation in der Einleitung zu dieser Arbeit.

⁶³⁹ Darüber hinaus könnte auch noch der Mord an Pelias in diesem Kontext genannt werden, zumal sich in Ov. her. 6,101-104 ein indirekter Hinweis auf dieses Ereignis findet (vgl. dazu bereits die vorangegangenen Ausführungen). Die bewusste Parallelisierung mit der Situation der Medea in Korinth lässt hingegen primär an die hier genannten Personen und Ereignis denken.

⁶⁴⁰ Ov. her. 6,151. Vgl. dazu Knox (1995) ad loc., der ausschließlich darauf verweist, dass der Name Medeas zur Zeit Ovids „a by-word for a sorceress and seductress“ gewesen sei, mit dem Beleg Cic. Cael. 18: Clodia als *Palatina Medea*. Die Konnotation der von Hypsipyle gesprochenen Worte, gehen jedoch – wie gezeigt worden ist – eindeutig über eine solche, eher einfache Benutzung gleichsam als Attribut hinaus. Jacobson (1974) will S.103 Anm.24 in diesem *Medeae Medea forem* eine unwillentliche Selbstverdammung erkennen. Dabei habe Ovid von Euripides gelernt. Jacobson verweist auf Electra 1094ff. und Hippolytos 1364ff. Beide Stellen zeigen jedoch keinen wirklichen Zusammenhang mit her. 6. Ob an dieser Stelle tatsächlich von einer unwillentlichen Selbstverdammung gesprochen werden kann, ist schwierig zu entscheiden. Durchaus wartet zwar auch auf die Königin von Lemnos das Exil, doch scheint die Betonung hier auf *Medeae* und damit bei der Rache an der Rivalin zu liegen. Entscheidend ist die intertextuelle Konnotation der Passage, das intertextuelle Spiel Ovids. Es ist wohl kaum daran gedacht, dass Hypsipyle in ferner Zukunft zur Mörderin an den eigenen Kindern wird.

⁶⁴¹ Dem dürfte wohl eher das gegenüber Iason bekannte *mitis* entsprechen.

5. Hypsipyles Fluch: Die intertextuelle Erfüllung des Rachewunsches in der Tragödie

Indem Hypsipyle mit ihrem Gedanken, für Medea zur Medea werden zu wollen, einem tiefen Verlangen nach Rache Ausdruck verleihen konnte, hat sie eine Schranke überwunden und kann nun diesen Wunsch nach einer Vernichtung der Rivalin konkretisieren, indem sie Iuppiter anruft und Medea verflucht.

*Quod gemit Hypsipyle, lecti quoque subnuba nostri
maereat et leges sentiat ipsa suas.*

*Utque ego destituor coniunx materque duorum,
cum totidem natis orba sit illa viro!*

*Nec male parta diu teneat peiusque relinquat:
Exsulet et toto quaerat in orbe fugam.*

*Quam fratri germana fuit miseroque parenti
filia tam natis, tam sit acerba viro.*

*Cum mare, cum terras consumpserit, aera temptet;
erret inops, exspes, caede cruenta sua. (Ov. her. 6,153-162)⁶⁴²*

Mit diesen Versen lässt Ovid auch am Schluss des Briefes seine Rezipienten auf Medeas Ende und damit auf die Tragödie blicken. Denn was Hypsipyle hier in ihrem Fluch ausspricht, wird sich in Korinth und in der Tragödie des Euripides erfüllen. Medea wird dort als Mutter zweier Kinder von ihrem Mann verlassen werden, womit die Ausgangssituation der euripideischen Handlung beschrieben ist. Auch die Verbannung und die lange Suche nach einem Zufluchtsort können zunächst als Elemente der Tragödienhandlung wiedererkannt werden, da sich Medea dort von Aigeus eine sichere Aufnahme in Athen zusichern lassen muss.⁶⁴³

Hypsipyles Bitte, dass sich Medea gegenüber ihren Kindern und ihrem Mann als ebenso rücksichtslos erweisen möge wie gegenüber ihrem Bruder und ihrem Vater, wird sich in dem Kindermord der Tragödie auf schrecklichste Weise erfüllen. Durch die Tötung der Söhne wird der Vater vernichtet. Das betreffende Distichon scheint auf den ersten Blick recht unbestimmt für die Zukunft auf ein hartherziges Handeln Medeas zu verweisen. Doch Ovid nutzt an dieser Stelle noch einmal die Möglichkeit zu einer überraschend genauen Parallelisierung. Mit dem Mord an den eigenen Kindern will Medea in erster Linie Iason, den Vater treffen. Ebenso ist der Mord an Absyrtos, den Medea nach einer Tradition des Mythos als kleines Kind ermordet

⁶⁴² Vers 156 bei Dörrie *a totidem natis orba sit aque viro*. Vgl. zur Problematik der Lesarten Knox (1995) ad loc.: *orbis* mit der Präposition *a* ist ungewöhnlich. Einige Handschriften bieten *cum* am Versanfang, die Mehrzahl auch *illa* statt *aque*, was eine Konjekture ist. Der auf diese Weise von Knox gesicherte Vers scheint zudem auch inhaltlich passender. In dem Vergleich geht es ausschließlich darum, dass eine Frau mit zwei Kindern verlassen wird, keineswegs um den Kindermord, was *orba natis* wohl suggerieren sollte. Dies wird erst her. 6,159f. indirekt thematisiert.

⁶⁴³ Zu weiteren Implikationen des Verses 158 vor allem im Zusammenhang mit den Versen 161f. vgl. das Folgende.

und zerstückelt hat, um ihren Vater von ihrer weiteren Verfolgung abzuhalten,⁶⁴⁴ allein gegen Medeas Vater Aetes gerichtet. In der Tat bittet also Hypsipyle an dieser Stelle darum, dass Medea ihre Kinder töten und auf diese Weise auch Iason vernichtet werden soll. Genau dies wird sich in der Tragödie erfüllen.

Allein das letzte Verspaar dieses Fluchs, das sich offenbar auf die Zeit nach den Ereignissen in Korinth bezieht, will nicht recht zu dem passen, was aus der Tragödie des Euripides bekannt ist. Denn mit Athen steht ein erstes Ziel für Medeas Flucht dort bereits fest. Doch insbesondere Hypsipyles Bitte, Medea möge auf ihrer Flucht die Lüfte versuchen müssen, erinnert wiederum eindeutig an die Schlusszene der euripideischen Tragödie, wenn Medea auf dem Drachenwagen entkommt,⁶⁴⁵ und weist vielleicht im Zusammenhang mit der fortgesetzten Flucht Medeas sogar über die Tragödie hinaus.⁶⁴⁶

Dabei beziehen sich die Flüche Medeas schließlich nicht nur auf die Rivalin, sondern auch das weitere Schicksal Iasons wird berührt. Da Hypsipyle sich in ihrem Brief zunächst allein gegen Medea wendet und glaubt, dass sie gegen Iason wohl nicht hätte handeln können, richten sich auch die abschließenden Flüche zu Beginn dieses letzten Teils des Briefes konsequenterweise allein gegen die Konkurrentin.⁶⁴⁷ Erneut lässt sich darin eine Parallele zur Reaktion der ovidischen Medea in Korinth erkennen, die im zwölften Brief der *Heroides* ganz ähnlich zunächst nur Creon und Creusa explizit droht. Aufgrund der elegischen Grundsituation beider Briefe steht jeweils die Auseinandersetzung mit der Konkurrentin notwendig im Mittelpunkt. Doch ebenso wie Medeas dunkle Andeutungen am Ende des zwölften Briefes auch für Iason nichts Gutes erwarten lassen,⁶⁴⁸ richtet sich schließlich auch der Zorn der Hypsipyle zunehmend gegen Iason. Wenn sie wünscht, dass sich Medea als unbarmherzig gegenüber ihrem Mann erweisen soll, und damit zwar nicht in eindeutigen, aber für den intertextuellen Leser doch in deutlichen Worten die Vernichtung des Vaters durch die Tötung seiner Söhne verlangt, hat sie sich schließlich im Zorn von Iason abgewendet. Dies wird dann auch in Hypsipyles Schlussvers deutlich, in ihrem ironischen Lebewohl.

Vivite devoto nuptaque virque toro! (Ov. her. 6,164)

⁶⁴⁴ Genau diese Version wird jedenfalls in her. 6,129f. nahegelegt und darf somit auch hier als Grundlage vermutet werden.

⁶⁴⁵ So auch Knox (1995) ad loc.

⁶⁴⁶ In jedem Fall aber ist die Problematik des Exils ein entscheidendes Element der Tragödie, auch bei Euripides, so dass durchaus hierin die primäre, engere und durch die übrigen Bezüge auf die *Medea* des Euripides zunächst naheliegende Assoziation der Rezipienten bestehen dürfte. In welcher Weise für Flug und Flucht der Medea durch Griechenland Ovid andere Versionen des Mythos als Prätext zur Verfügung standen, ist letztlich nicht zu ermitteln. Eine entsprechende Version der Flucht Medeas auf dem Drachenwagen bietet Ovid selbst in seinen *Metamorphosen* (vgl. Ov. met. 7,350-399a). Der entscheidende Bezugspunkt in her. 6 bleibt aber doch wohl die Tragödie des Euripides, was einerseits aus der gesamten Gestaltung des sechsten Briefes der *Heroides* zu folgern und andererseits vor allem auch an dem abschließenden Verweis auf den Drachenwagen und damit auf die Schlusszene der euripideischen *Medea* zu erkennen ist.

⁶⁴⁷ Auch Jacobson S.101f. erkennt in her. 6 diese Steigerung von Entrüstung zu Zorn und die Konzentration auf die Rivalin bei Hypsipyle.

⁶⁴⁸ Drohungen gegen Creon und Creusa Ov. her. 12,180-184 und vor allem 209. Die allgemeineren dunklen Andeutungen dann her. 12,209-214. Vgl. dazu die ausführlichen Interpretationen in Kapitel B.II.

Damit ist die Verwünschung der Hypsipyle vollendet. Das tragische Ende von Iason und Medea ist durch den Fluch unausweichlich und durch Ovid ein weiteres Mal mit seinem intertextuellen Dialog der Texte vorbereitet.

6. Zusammenfassung zur Interpretation von *Heroides* 6

Als Grundlage für den fiktiven mythologischen Rahmen, in dem Hypsipyle den sechsten Brief der *Heroides* verfasst, hat Ovid eine bewusste Parallelisierung der jeweiligen Situation von Hypsipyle und Medea herbeigeführt, indem er wichtige Motive aus der Geschichte der Medea in Korinth auf die Figur der Hypsipyle übertragen hat. Die entsprechenden Motive lassen sich dabei zwar letztlich auf die Tragödie des Euripides zurückführen, werden jedoch im Wesentlichen durch Ovids zwölften Brief der *Heroides* vermittelt, so dass vor allem Ovids eigener Text als Prä- oder vielmehr Paralleltext für die Interpretation des Hypsipyle-Briefes angesehen werden muss.

Im Verlauf der Interpretation des sechsten Briefes ist dabei deutlich geworden, dass Ovid sehr bewusst beide Gedichte zueinander in Beziehung gesetzt hat. Jeweils ist eine Frau mit ihren zwei Kindern von Iason verlassen worden. Beide Frauen sehen sich als rechtmäßige Ehefrau. Hypsipyle benutzt ihre offizielle Ehe mit Iason als Argument gegen die in ihren Augen ehebrecherische Rivalin. Medea argumentiert hingegen vor allem mit ihren Verdiensten, um ihren Anspruch auf Iason zu rechtfertigen. Sie empfindet es als unverdient, dass nun Creusa die Früchte ihrer Mühen durch ihre Verbindung mit Iason ernten soll. Ebenso sieht Hypsipyle die Beziehung zwischen Iason und Medea als unverdient an, da Medea den Nutzen aus ihren Gebeten und Gelüben ziehen wird. Beide Frauen fürchten um ihre Kinder wegen der neuen Stiefmutter. Beide betonen die Ähnlichkeit der Kinder mit dem Vater. Immer wieder vergleicht sich die jeweilige Briefautorin mit der neuen Frau Iasons, um sich selbst positiv abzuheben und die Rivalin schlecht zu machen. Sowohl Hypsipyle wie auch Medea sprechen von den Zauberkräften der Kolcherin. Doch während die Königin von Lemnos überzeugt ist, dass Iason verhext wurde, beklagt Medea gerade das Versagen ihrer Kräfte im Zusammenhang der Liebe. In beiden Briefen steigert sich die Entrüstung der verletzten Frau schließlich zu Zorn und dem Wunsch nach Rache, der sich zunächst zwar nur gegen die Rivalin, schließlich aber auch gegen Iason richtet. Beide Briefe tragen damit auf ihre Weise zur Entstehung jener in der Tragödie des Euripides vorausgesetzten Situation bei. Der Brief Medeas ist dabei eng in den Kontext der Ereignisse in Korinth eingebunden und dient dazu, die eigentlich tragische Handlung äußerlich durch die Motivierung des Verbannungsurteils und innerlich durch die Entwicklung der Medea zur tragischen Figur zu initiieren. Der Brief der Hypsipyle bereitet schließlich vor allem durch den abschließenden Fluch die tragische Handlung als ganzes vor. In ihrem Brief kündigt Hypsipyle exakt an, was sich in der Tragödie

erfüllen wird. Wiederum nutzt Ovid die Möglichkeit aus, nach Euripides schreiben zu können, was in der fiktiven Chronologie der von Euripides geschilderten Handlung vorausgeht. Wie schon im zwölften Brief der *Heroides* bereitet der römische Dichter auf diese Weise mit seinem Text vor, was Euripides dann einlösen wird. Beide Briefe sind dabei notwendig einseitig. Sie versuchen nicht, objektiv eine bestimmte Frage zu analysieren, sondern zeigen konsequent die Sichtweise der jeweiligen Autorin. Doch während Medea ihre Beziehung zu Iason betrachtet, ihn um die Wiederherstellung der Ehe bittet und schließlich ihrem Zorn freien Lauf lässt, spricht Hypsipyle fast überhaupt nicht von ihrem Verhältnis zu Iason. Sie betont nur immer wieder, dass sie seine offizielle Ehefrau sei. Viel intensiver setzt sie sich hingegen mit Medea auseinander.

Der sechste Brief der *Heroides* ist somit weniger ein Brief über Hypsipyle und Iason als vielmehr ein Brief über Medea. Diese wird aus der Sicht einer dritten Person charakterisiert,⁶⁴⁹ gleichwohl aus der Sicht einer betroffenen Außenstehenden. Medea wird gezeigt als Zauberin, ruhmstüchtige Barbarin und skrupellose Mörderin. Der Rezipient sieht somit in diesem Text jenes Bild von Medea, das schon in der Tragödie des Euripides präsent ist, von Ovid aber im zwölften Brief der *Heroides* nicht gezeigt oder nur in Ansätzen indirekt thematisiert werden konnte. Erst durch die Wahl der Hypsipyle als Autorin des Briefes und durch ihren Blick auf Iason und dessen neue Frau Medea gelingt es Ovid, den bekannten Mythos aus dieser weiteren Perspektive neu zu präsentieren. Doch hat sich Ovid dabei nicht auf einen einfachen Wechsel in der Erzählperspektive beschränkt, sondern er hat vielmehr eine bewusste Parallelisierung der Situation der Hypsipyle auf Lemnos mit der Lage der Medea in Korinth herbeigeführt. Dazu hat der römische Dichter in zahlreichen Details, wenn nötig auch gegen die etwa aus Apollonios Rhodios zu gewinnende Tradition des Mythos, Hypsipyle zu einer Parallelfigur der euripideischen Medea werden lassen und entwickelt die Situation der Hypsipyle aus den Vorgaben der euripideischen Tragödie, so dass diese Frau gleichsam zu einem Prototyp der verlassenen Ehefrau wird, die zusammen mit ihren zwei Kindern zusehen muss, wie der frühere Ehemann aus aktuellem Vorteilsstreben eine neue Beziehung eingeht. Erneut stellt der römische Dichter damit seine Fähigkeit unter Beweis, eine bekannte Geschichte neu und anders zu erzählen. Der sechste Brief der *Heroides* darf somit geradezu als ein Paradebeispiel für Ovids Kunst des *idem aliter referre* gelten.

Das intertextuelle Gestalten Ovids ist im Fall des sechsten Briefes der *Heroides* dabei durchaus auf die euripideische Tragödie ausgerichtet. Vor allem am Ende des Textes sind die Sorge der Hypsipyle, ihre Kinder nicht als Gesandte zu der neuen Stiefmutter zu schicken, und ihre Verwünschungen als intertextuelle Bezugnahme auf die literarischen Ausgestaltungen der dramatischen Ereignisse in Korinth deutlich zu erkennen. Dabei lassen sich freilich keine einzelnen strukturellen oder verbalen Referenzen zu entsprechenden Passagen der euripideischen Tragödie nachweisen. Ovid arbeitet im sechsten Brief der

⁶⁴⁹ So auch Jacobson (1974) S.108.

Heroides mit einzelnen Motiven und Bezügen zur tragischen Handlung als ganzes, die er aus der *Medea* des Euripides gewinnen konnte. Der eigentliche Bezugspunkt Ovids für die im Brief der Hypsipyle zentrale Parallelisierung zur Situation der Medea ist der eigene Medea-Brief des römischen Dichters innerhalb der Sammlung der *Heroides*.⁶⁵⁰ Gegenüber dieser Form der Autoreferentialität tritt der Bezug zu den Tragödien, der den Brief der Medea so nachhaltig bestimmt hatte, somit zwar zurück,⁶⁵¹ doch steht hinter der zentralen Botschaft der Hypsipyle, ihrem Wunsch *Medeae Medea forem*, stets die Tragödie des Euripides.

⁶⁵⁰ Zu diesem Ergebnis gelangt in seiner Untersuchung zu her. 6 und 12 auch Bloch, D.: Ovid's *Heroides* 6: preliminary scene from the life of an intertextual heroine: CQ 50, 2000, 197-209.

⁶⁵¹ Ovid setzt also vor allem auf den Vergleich mit dem Brief der Medea innerhalb der *Heroides*. Während der zwölfte Brief auch für sich alleine stehen kann, gewinnt der sechste Brief eigentlich erst durch die stetige Kontrastierung mit dem Brief Medeas intertextuelle Tiefe. Die in der Forschung umstrittene Frage, ob der sechste Brief von Ovid nun früher oder später als der Medea-Brief verfasst wurde, ist letztlich nicht zu entscheiden. Es ist aber durchaus denkbar, dass sich Ovid in der fiktiven Chronologie immer weiter von seinem zentralen Prätext, der euripideischen Tragödie, entfernt hat. Er hätte dann zunächst den Medea-Brief verfasst, der unmittelbar vor der Tragödie anzusetzen ist. Um Medea zusätzlich aus einer weiteren, äußeren Perspektive zu zeigen, könnte Ovid dann zu einem späteren Zeitpunkt auf Hypsipyle als Briefautorin zurückgegriffen haben. In der Zusammenstellung als Sammlung wollte Ovid ganz gewiss, dass beide Text aufeinander bezogen gelesen werden. Dabei ist zu bedenken, dass der Leser unabhängig von der Reihenfolge der Bearbeitung durch Ovid wohl zuerst den sechsten Brief der Sammlung liest. Dadurch wird mit dem Hypsipyle-Brief ein gewisser Erwartungshorizont geschaffen, vor dessen Hintergrund dann der Medea-Brief zu lesen ist. In diesem Zusammenhang ist in der Tat zu berücksichtigen, dass die verschiedenen Briefe der *Heroides* in ihrer bewussten Anordnung miteinander korrespondieren, bestimmte Muster bekräftigen oder entkräften. Heinze vermutet S.23f. folglich, dass der sechste Brief als erster entstanden ist, um eben einen solchen „Erwartungshorizont“ zu schaffen. Dagegen lässt sich jedoch auch für eine andere Abfolge des ovidischen Arbeitens argumentieren. Es erscheint durchaus naheliegend, dass Ovid zunächst den zwölften Brief der *Heroides* nach dem bekannten Mythos und mit den zahlreichen Referenzen zur Tragödie des Euripides als dem bekanntesten Prätext verfasst hat und erst später im Zusammenhang mit der Konzeption der ganzen Textsammlung den Brief der Hypsipyle als Entsprechung gestaltet hat. All dies bleibt jedoch Spekulation.

IV. Interpretation zu Heroides 4: Elegisches Werben mit intertextuellen Fallen – Phaedras Brief an Hippolytos

Die elegischen Briefe Ovids stellen Momentaufnahmen des behandelten Mythos dar, die aus der Perspektive der jeweiligen Schreiberin die zugrunde liegende Geschichte einerseits zusammenfassen und andererseits das in der konkreten Situation, in der der Brief geschrieben wird, vorhandene Potential der inneren und gegebenenfalls auch äußeren Handlung entfalten. Um diese literarischen Ziele zu erreichen, sind die Briefe der *Heroides* einerseits in einen bestimmten durch den Mythos vorgegebenen Handlungsrahmen eingeschrieben. Andererseits nutzt Ovid zugleich auch die Möglichkeit, mit seiner Ausführung des Briefes die mindestens in Teilen bereits vorgegebene fiktive Handlung des Mythos neu zu deuten oder sogar neu zu gestalten. Wenn Ovid in vierten Brief der *Heroides* die Geschichte der Phaedra erzählt, die sich in ihren Stiefsohn Hippolytos verliebt, dieser Liebe schließlich nachgibt und damit das Verderben für sich selbst und den von ihr geliebten Mann herbeiführt, greift der Dichter in diesem Werk einen Mythos auf, der ganz offensichtlich in der Antike überaus bekannt war.⁶⁵² Aufgrund der Überlieferungslage ist jedoch von den verschiedenen literarischen Prätexten, die Ovid als entsprechende Grundlage für seine Gestaltung des Mythos in den *Heroides* ohne Zweifel zur Verfügung standen, allein der heute vorliegende *Hippolytos* des Euripides vollständig überliefert. Doch zeigt schon ein erster Vergleich zwischen der Tragödie und dem vierten Brief der *Heroides*, dass dieses Werk des Euripides nicht die primäre Grundlage für Ovids Auseinandersetzung mit dem Mythos von Phaedra und Hippolytos gewesen sein kann. Denn weder schreibt Phaedra in der Tragödie des Euripides einen Brief an den von ihr geliebten Mann, noch gibt es überhaupt Raum für einen solchen Brief innerhalb des von Euripides in diesem Werk gestalteten tragischen Handlungsrahmens.⁶⁵³ Vor allem aber sind gravierende Unterschiede zwischen der euripideischen Tragödie und dem ovidischen Brief in der Charakterisierung der Phaedra zu konstatieren. Denn während die Protagonistin des Euripides als eine Frau auftritt, die sich der Unsittlichkeit ihrer Liebe bewusst ist und versucht, dagegen anzukämpfen, lernt der Leser in dem Brief Ovids eine Phaedra kennen, die nach und nach alle Zweifel ablegt und aktiv versucht, eine unangemessene Liebesbeziehung zu realisieren. Da somit diese Tragödie des Euripides als primärer Bezugspunkt für die intertextuelle Interpretation des vierten Briefes der *Heroides* ausscheidet, ist zu vermuten, dass die zeitgenössischen Rezipienten Ovids assoziativ den Brief unmittelbar in den Kontext einer anderen, ihnen bekannten Version des Mythos eingefügt haben.

⁶⁵² Die allgemeine Bekanntheit ist etwa aus dem Urteil des Pausanias 1,22,1 zu erkennen.

⁶⁵³ In diesem Drama hatte Phaedra lediglich jenen Brief an Theseus geschrieben, mit dem sie nach ihrem Selbstmord den Untergang des stolzen Hippolytos ganz nach dem Plan der Göttin Aphrodite betrieben hat. Vgl. Eur. Hipp. 728-731 und 856-886.

Tatsächlich kann für die Figur des Hippolytos bereits eine lange Tradition als lokaler Heros in Troizen nachgewiesen werden,⁶⁵⁴ dessen Geschichte dann ganz offensichtlich um das Element der Liebe Phaedras basierend auf altorientalischen Sagen mit dem sogenannten Potiphar-Motiv erweitert wurde.⁶⁵⁵ Die allgemeine Bedeutung, Bekanntheit und Beliebtheit des Mythos gerade auch in der Zeit der ausgehenden Republik und des frühen Prinzipats bezeugen die zahlreichen exemplarischen Verwendungen bei verschiedenen Autoren,⁶⁵⁶ ebenso wie verschiedene überlieferte Darstellungen des Mythos in der bildenden Kunst.⁶⁵⁷ Doch werden für Ovid und seine Rezipienten im Zusammenhang mit dem vierten Brief der *Heroides* vor allem die entsprechenden Gestaltungen des Mythos in der griechischen Literatur von Bedeutung gewesen sein. Dabei scheint eine ausführliche literarische Adaption des Mythos vor Ovid nur von Euripides und Sophokles geleistet worden zu sein. Denn weder in der griechischen Literatur vor den beiden Tragikern, noch in hellenistischer Zeit und ebenso wenig in der römischen Literatur finden sich vor Ovid Hinweise auf weitere umfangreiche und bedeutende literarische Bearbeitungen.⁶⁵⁸ Allein mit Senecas Tragödie *Phaedra* ist dann

⁶⁵⁴ Dazu Lietzmann RE 8, 1913 sp. 1865-1878, sv. Hippolytos und vor allem die Einführung in der kommentierten Ausgabe Euripides, Hippolytos, ed. W.S. Barrett, Oxford 1964, hier S.3-6. Der Mythos von Hippolytos ist somit viel älter als die literarischen Bearbeitungen der Geschichte.

⁶⁵⁵ Im Buch Genesis wird von der Gattin des Hofbeamten Potiphar berichtet, die versucht, Joseph zu verführen. Auch in diesem Fall basiert die Erzählung auf der gleichen Grundlage, dem sogenannten Potiphar-Motiv: Eine in nicht legitimer Weise liebende Frau wird von einem rechtschaffenden Mann verschmäht und versucht, durch Verleumdung den Tod des sich verweigernden Geliebten herbeizuführen. Auch wenn dieses Motiv somit bereits auf eine lange Geschichte zurückblicken kann, ist es doch wahrscheinlich erst von Euripides und Sophokles zu einem tragischen Konflikt gestaltet worden. Dazu Tschiedel, H.J.: Phaedra und Hippolytos. Variationen eines tragischen Konfliktes, Erlangen-Nürnberg 1969 (Diss.), S.14f. Zu den Grundlagen des Mythos in Genesis 39, in altägyptischen und altindischen Märcen vgl. ebd. S.5-15 und 22f.: In dem speziellen Fall von Phaedra und Hippolytos wird die Situation dadurch zugespitzt, dass die Personen Stiefmutter und Stiefsohn sind. Dadurch wird die in Aussicht genommene Liebesbeziehung in besonderer Weise illegitim, galt doch in der Antike auch die Verbindung der Stiefmutter mit dem Stiefsohn als Inzest. Hinzu kommt, dass sich Hippolytos prinzipiell jeder Art von Beziehung zu dem anderen Geschlecht entzieht. Zu den rechtlichen Einschätzungen einer Beziehung zwischen Stiefmutter und Stiefsohn Tschiedel S.42f.

⁶⁵⁶ Vgl. dazu die ausführlichere Zusammenstellung in Kapitel B.IV.1.

⁶⁵⁷ Zu Phaedra und Hippolytos in der bildenden Kunst vgl. etwa Helbig, W.: Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens, Leipzig 1868 oder auch Zanker, P.: Phädras Trauer und Hippolytos' Bildung. Zu einem Sarkophag im Thermenmuseum, in: Angelis, F. de / Muth, Susanne (Hrsg.): Im Spiegel des Mythos. Bilderwelt und Lebenswelt, Wiesbaden 1999, S.131-142.

⁶⁵⁸ Literarisch wird Phaedra erstmals in der Odyssee, Hom. Od. 11,321, als eine Frau in der Unterwelt erwähnt. Diese Szene dann aufgegriffen bei Verg. Aen. 6,445. Ausführliche Bearbeitungen des Mythos in der frühen griechischen Literatur sind nicht bekannt. Ausgeschlossen werden können sie freilich nicht. Dazu Tschiedel S.32. Immerhin folgert Lietzmann sp. 1869 aus der Verwendung des Stoffes in einem Gemälde des Polygnon (beschrieben bei Paus. 10,29,3) auf einen größeren Bekanntheitsgrad im 5. Jhdt. v.Chr., ebenso Barrett S.9. Dieser verweist S.8 zudem auf die *Naupaktika*, wo die Erweckung des Hippolytos durch Asklepios und die Bestrafung des Retters durch Zeus berichtet worden ist. Für die hellenistische Zeit verweist Tschiedel S.30f. darauf, dass von einem Drama des Lykophron lediglich der Titel *Hippolytos* bekannt sei. Offenbar unter dem Einfluss der Tragödien des 5. Jhdt. v.Chr. stehen gleichwohl verschiedene Episoden aus griechischen Romanen und auch die tragische Ausgestaltung der biblischen Geschichte von Joseph und der Frau des Potiphar durch Philon und Iosephus. Die überlieferten griechischen Romane stammen freilich aus viel späterer Zeit. Einen ausführlichen Vergleich zu den in den Romanen übernommenen Motiven führt Tschiedel S.35-38 anhand des Beispiels Heliodor. Zur Genesisausgestaltung von Philon und Iosephus vgl. Tschiedel S.33-35. Die intertextuellen Zusammenhänge zwischen diesen Gestaltungen des Potiphar-Motivs und den tragischen Prätexten von Euripides und Sophokles können hier im Einzelnen nicht behandelt werden. Als Prätexte für Ovid kommen Iosephus, Philon und die überlieferten griechischen Romane aus chronologischen Gründen ohnehin

schließlich nach Ovids viertem Brief der *Heroides* noch eine ausführliche literarische Gestaltung des Mythos überliefert worden.

Als zentrale Prätexte für Ovids Gestaltung der Geschichte von Phaedra und Hippolytos sind daher zwei heute verlorene Werke des Euripides und des Sophokles zu vermuten. So hatte Euripides über diesen Mythos noch eine weitere Tragödie ebenfalls mit dem Titel *Hippolytos* verfasst, deren Inhalte sich deutlich von der überlieferten Tragödie unterscheiden haben müssen, sofern man den antiken Zeugnissen glauben schenken will.⁶⁵⁹ Zur eindeutigen Identifizierung der beiden gleichnamigen Werke ist schon in der Antike der Titel *Hippolytos* jeweils mit einem Beinamen versehen worden, so dass die überlieferte Tragödie als *Hippolytos Stephanias* bezeichnet wird, wohl aufgrund der Eingangsszene mit dem Kranzopfer des Hippolytos für Aphrodite, während die andere Tragödie des Euripides den Beinamen *Kalyptomenos* erhalten hat, dessen Bedeutung aufgrund der Überlieferungslage nur schwer zu bestimmen ist.⁶⁶⁰ Neben den beiden Werken des Euripides wurde der Mythos zudem auch von Sophokles in seiner Tragödie *Phaidra* dramatisch umgesetzt,⁶⁶¹ so dass Ovid und seinen Rezipienten wohl drei maßgebliche Texte für eine intertextuelle Lektüre und Interpretation des vierten Briefes der *Heroides* zur Verfügung standen.⁶⁶² Durch die unvollständige Überlieferung von zwei dieser drei Texte und durch die offenbar nachrangige Bedeutung der einzigen vollständig überlieferten Tragödie wird eine Interpretation des vierten Briefes der *Heroides* im Rahmen dieser Arbeit deutlich erschwert, im Hinblick auf absolute Aussagen letztlich sogar fast unmöglich gemacht. Eine Untersuchung der Euripidesrezeption Ovids wäre jedoch ohne eine Betrachtung seiner Gestaltung des Hippolytos-Stoffes kaum vollständig. Daher wird es zunächst nötig sein, einen Überblick über die wahrscheinlichen Inhalte der beiden verlorenen Tragödien zu gewinnen, um auf dieser Grundlage eine Interpretation des vierten Briefes der *Heroides* leisten zu können.

nicht in Betracht. Die römische Tragödie der republikanischen Zeit hat die Geschichte des Hippolytos und der Phaedra, soweit die Überlieferung ein sicheres Urteil erlaubt, wohl ganz gemieden. Als Ursache vermutet Tschiedel S.39-43 moralische Bedenken im sittenstrengen Rom dieser Zeit.

⁶⁵⁹ Vgl. dazu im Einzelnen die folgenden Ausführungen in Kapitel B.IV.1. Die Überreste des verlorenen Dramas des Euripides jetzt in der neuen Ausgabe der Fragmente von Kannicht, dort Eur. frg. 428-447 zusammen mit den Testimonien und den jüngsten Papyrusfunden (insb. zu den Hypotheseis).

⁶⁶⁰ Dieser Beiname etwa in Schol. Theokr. 2,10 und bei Pollux 9,50. Vgl. zu den älteren und neueren Ansätzen der Forschung in dieser Frage das Folgende.

⁶⁶¹ Die Fragmente zu Sophokles finden sich zusammengestellt bei Radt frg. 677-693.

⁶⁶² Nicht zu erwarten ist, dass Ovid bewusst eine völlig entlegene Version des Mythos als Handlungsrahmen für seinen Phaedra-Brief herangezogen hat. Denn die einzelnen Briefe der *Heroides* entfalten ihre Wirkung jeweils erst dann, wenn der Leser die szenischen Grundlagen und die beteiligten Charaktere gut genug kennt, um die spezifisch ovidische Gestaltung etwa in der Entwicklung von Personen oder Entscheidungen erkennen zu können. Nicht auszuschließen ist freilich, dass Ovid sich mit einem Bezug auf Sophokles oder den heute verlorenen *Hippolytos* des Euripides bewusst nicht dem eventuell bekannteren Drama zugewendet hat. Dabei dürften jedoch in der Zeit Ovids sicher auch die heute verlorenen Tragödien bekannt genug gewesen sein, um für Dichter und Leser als Referenztext unmittelbar in Frage zu kommen.

1. Ovids intertextuelle Gestaltung des fiktiven Handlungsrahmens für den vierten Brief der *Heroides* auf der Grundlage der verlorenen Tragödien des Euripides und des Sophokles

Trotz der schwierigen Überlieferungslage ist in den vergangenen Jahren immer wieder der Versuch unternommen worden, den *Hippolytos Kalypomenos* des Euripides und die *Phaidra* des Sophokles zu rekonstruieren bzw. wenigstens zentrale inhaltliche Elemente der beiden Tragödien zu bestimmen. Da man sicher zu Recht vermutet, dass diese Werke in irgendeiner Form Ovid und Seneca als Vorlage für ihre Gestaltungen des Mythos im vierten Brief der *Heroides* bzw. in der Tragödie *Phaedra* dienten, beruhen alle bisherigen Versuche, die Inhalte der verlorenen Dramen zu rekonstruieren, im Wesentlichen auf diesen beiden lateinischen Bearbeitungen. Für eine Untersuchung der Euripidesrezeption Ovids sind Rekonstruktionsversuche, die sich vor allem auf den vierten Brief der *Heroides* stützen, jedoch weitgehend unbrauchbar, da sich in diesem Fall notwendiger Weise Übereinstimmungen ergeben müssen.⁶⁶³ Vor diesem Hintergrund könnte folglich der Tragödie Senecas im Rahmen dieser Arbeit besondere Bedeutung für eine Rekonstruktion zukommen, doch können auch über die von Seneca verwendeten Prätexte keineswegs sichere Aussagen getroffen werden. Zudem wird Seneca gerade auch von Ovid und seinem vierten Brief der *Heroides* inspiriert worden sein.⁶⁶⁴ Um also eine sichere Basis für die folgende

⁶⁶³ Vor allem Hinweise aus Ovid können daher nur mit Einschränkungen verwendet werden und müssen möglichst durch weitere Zeugnisse abgesichert werden. Zu den verschiedenen älteren Rekonstruktionsversuchen vgl. zusammenfassend Zintzen, C.: Analytisches Hypomnema zu Senecas *Phaedra*, Meisenheim a. Glan 1960 (= Beiträge zur Klassischen Philologie hg. v. R. Merkelbach, Heft 1), hier S.1; jetzt auch Kannicht S.465f. Die neuesten Ansätze bei Zwierlein, O.: *Hippolytos und Phaidra. Von Euripides bis D'Annunzio. Mit einem Anhang zum Jansenismus* (= Nordrhein-Westfälische Akademie der Wissenschaften. Geisteswissenschaften. Vorträge G405), Paderborn u.a. 2006.

⁶⁶⁴ Zu den Vorbildern Senecas vgl. zuletzt Zwierlein, O.: *Senecas ‚Phaedra‘ und ihre Vorbilder nach dem Fund der neuen ‚Hippolytos‘-Papyri*, in: Jakobi, R. u.a. (Hrsg.): *Otto Zwierlein. Lucubrationes Philologiae*, Berlin / New York 2004, S.57-136. Zu Ovid und Seneca vgl. Jakobi, R.: *Der Einfluss Ovids auf den Tragiker Seneca*, Berlin / New York 1988. Gegen Zintzen (1960), vgl. dort vor allem S.1-7, ist eben keineswegs allein mit dem ersten *Hippolytos* als Vorlage für Seneca zu rechnen. So wendet sich etwa Tschiedel S.47f. entschieden gegen die Behauptung Zintzens (S.4), dass Seneca unmöglich Ovid benutzt haben könne. Snell, B.: *Szenen aus griechischen Dramen*, Berlin 1971, zeigt S.28 und 51, wie Seneca einzelne Grundzüge aus der ersten euripideischen Tragödie verarbeitet haben könnte. Grimal, P.: *Senecas Originalität in der Phaedra*, in: E. Lefèvre (Hg.), *Senecas Tragödien*, Darmstadt 1972 (=Wege der Forschung Bd. 310) S.321-342 (Orig.: *L'originalité de Sénèque dans la Tragedie de Phèdre: REL 41, 1963, 297-314*) betont, dass eine bloße Abhängigkeit Senecas von der ersten Tragödie des Euripides im Stil einfacher Nachahmung nicht gegeben ist, da die Fragmente aus dem verlorenen Stück fast alle ohne direkte Entsprechung bei Seneca bleiben (S.325f.). Durchaus habe Seneca aber wohl gerade im Bezug auf die Darstellung der Unmoral der *Phaedra* auf den *Kalypomenos* zurückgegriffen (S.327). Zu beachten ist nach Grimal (S.324f.) weiterhin vor allem, dass sich Seneca im Aufbau seiner Tragödie überhaupt sehr weit von den klassischen Vorbildern entfernt habe. So verwende er *Embolima* statt Chorlieder, und die Doppelung der Eingangsszenen sei dann leicht zu rechtfertigen, wenn man einen längeren zeitlichen Abstand (durchaus von mehreren Tagen) zwischen ihnen annimmt. Eine solche Ausdehnung könnte Seneca nach dem allgemeinen Vorbild hellenistischer Tragödien vollzogen haben, wobei nicht notwendig der *Hippolytos* des Lykophron als direkter Prätext vermutet werden muss. Zudem darf gerade auch in den philosophischen Ansätzen sicher eigenständiges Gut gesehen werden (vgl. etwa Tschiedel S.49-51 zu der bewussten Kontrastierung von Laster und Keuschheit), hinter dem möglicherweise die ursprünglich dramatische Gestaltung aus dem ersten *Hippolytos* des Euripides und der *Phaidra* des Sophokles zurückstanden. Barrett betrachtet daher S.16f. die

Interpretation der ovidischen Bearbeitungen des Mythos von Phaedra und Hippolytos zu erlangen, wird es letztlich nur möglich sein, sich bei der Rekonstruktion der verlorenen Dramen auf allgemeine Grundzüge zu beschränken und die gewonnenen Erkenntnisse möglichst durch Zeugnisse außerhalb Senecas und Ovids sowie durch die überlieferten Fragmente abzusichern.⁶⁶⁵

Dabei muss zunächst konstatiert werden, dass die Inhalte der *Phaidra* des Sophokles mangels erhaltener Fragmente und anderer Zeugnisse nicht oder allenfalls in Ansätzen und mit großen Unsicherheiten rekonstruiert werden können. Denn die wenigen überlieferten Fragmente besitzen meist nur den Charakter einer recht allgemeinen Sentenz, so dass eine spezifische Zuordnung in einer möglichen Rekonstruktion des Stückes nahezu unmöglich ist.⁶⁶⁶ Anhand des Titels wäre wohl darauf zu schließen, dass in der Tragödie des Sophokles, ähnlich wie bei Seneca, die Frau stärker im Mittelpunkt des Geschehens gestanden haben dürfte. Dazu fügt sich etwa auch, dass über die Figur des Hippolytos bei Sophokles überhaupt keine Aussage möglich ist.⁶⁶⁷ Letztlich kann aus der Tragödie des Sophokles anhand der Fragmente als einzig sicheres Element nur die Abwesenheit des Theseus aufgrund seines Ganges in die Unterwelt beschrieben werden,⁶⁶⁸ womit gleichwohl für die Rekonstruktion der Inhalte des Stückes zunächst nichts Wesentliches gewonnen ist. Allenfalls kann dies zeigen, dass Ovid im vierten Brief der *Heroides* wenigstens in diesem Detail nicht der Darstellung des Sophokles gefolgt ist. Denn bei Ovid berichtet Phaedra, dass sich Theseus im Land des Pirithous befinde:

*Tempore abest aberitque diu Neptunius heros;
illum Pirithoi detinet ora sui. (Ov. her. 4,109f.)*

Die von Ovid an dieser Stelle eingeführte Ortsangabe *ora Pirithoi* kann im Kontext des Briefes anhand der verschiedenen überlieferten Traditionen des Mythos zwar nicht genau erklärt werden, dürfte aber wohl kaum die Unterwelt und damit die von Sophokles in seiner

Bedeutung Senecas für die Rekonstruktion des verlorenen euripideischen Stückes mit großer Skepsis. Dennoch muss Senecas Tragödie – schon mangels Alternativen – eine angemessene Berücksichtigung für den Versuch einer Rekonstruktion der Grundstrukturen der verlorenen Tragödien zukommen. Die Schwierigkeiten werden bleiben, was nicht zuletzt daran zu sehen ist, dass etwa Zwierlein in seiner Veröffentlichung zu Senecas Phaedra und ihre Vorbilder, Stuttgart 1987 (=Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Mainz. Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse. Nr.5 1987) noch dafür plädierte, dass in Senecas Tragödie die wesentlichen Grundzüge des euripideischen Stückes zu erkennen sind, in seinen neueren Veröffentlichungen hingegen davon ausgeht, dass Seneca seine Tragödie vor allem nach der *Phaidra* des Sophokles gestaltet habe (vgl. Zwierlein (2004) und ders. (2006) dort insb. S.25-29).

⁶⁶⁵ Barrett verweist zur Rekonstruktion des ersten *Hippolytos* neben Ov. her.4 und Sen. Phae. noch auf Apollod. epit. 1,16ff. und Asklepiades von Tragilos (FGrHist 12F 28). Lietzmann sp.1869 nennt zusätzlich Diod. 4,62. Barrett S.27 sieht hingegen im zweiten Hippolytos die maßgebliche Vorlage für die Ausführungen bei Diodor.

⁶⁶⁶ Vgl. die entsprechenden Versuche zu den einzelnen Fragmenten bei Barrett S.22-26. So muss etwa schon die Lokalisierung des Geschehens in Athen Vermutung bleiben. Einen ausführlicheren Versuch der Rekonstruktion, wenngleich ausdrücklich als hypothetisch bezeichnet, unternimmt Zwierlein (1987; 2004 und 2006). Auch in diesem Fall sind Zwierleins Thesen interessant, müssen aber eben doch weitgehend Spekulation bleiben.

⁶⁶⁷ So schon Barrett S.12; auch Grimal S.331 glaubt an eine stärkere Konzentration auf Phaedra.

⁶⁶⁸ Nach Soph. frg. 686 Radt. Dazu Barrett S.12 und Tschiedel S.31. An Sophokles habe sich dann auch Seneca angeschlossen. So Grimal S.331-333.

Tragödie entwickelten Grundstrukturen der Geschichte meinen.⁶⁶⁹ Da auch die Begründung der Abwesenheit des Theseus im *Hippolytos Stephanias* des Euripides zu den Worten der ovidischen Phaedra nicht passt⁶⁷⁰ und sich in den Überresten des *Hippolytos Kalyptomenos* zu dem Aufenthaltsort des Theseus zu Beginn der Tragödie keine Hinweise finden lassen,⁶⁷¹ können an dieser Stelle die von Ovid ganz offenbar vorausgesetzten Kenntnisse und der damit verbundene Verweis auf eine bestimmte Version des Mythos nicht mehr nachvollzogen werden. Auch wenn in diesem Zusammenhang die *Phaidra* des Sophokles offenbar nicht der von Ovid benutzte Prätext sein kann, so ist doch ansonsten keineswegs auszuschließen, dass diese Tragödie in Teilen oder sogar als Ganzes von entscheidender Bedeutung für das intertextuelle Gestalten Ovids im vierten Brief der *Heroides* gewesen sein mag.⁶⁷²

Während im Hinblick auf die *Phaidra* des Sophokles aufgrund der unzureichenden Überlieferungslage eine Beschreibung der möglicherweise vorhandenen intertextuellen Verweisungen nicht erfolgen kann, ergeben sich bei dem verlorenen *Hippolytos* des Euripides durch eine größere Anzahl von Fragmenten und durch sekundäre Zeugnisse durchaus Möglichkeiten, ein in Teilen umfangreicheres Bild von wesentlichen Grundelementen und Inhalten dieser Tragödie zu gewinnen.

Neben neueren Papyrusfunden zu zwei Hypothesen des *Hippolytos Kalyptomenos* können hier vor allem die schon lange bekannten Informationen und kritischen Anmerkungen antiker Rezipienten dazu beitragen, wichtige Grundlagen des verlorenen Werkes zu sichern. Nach Aussage der Hypothese des Aristophanes zu dem überlieferten *Hippolytos Stephanias* handelt es sich nämlich bei diesem Stück um eine zweite, spätere Version des tragischen Stoffes,⁶⁷³ da

⁶⁶⁹ Darauf weist zu Recht Grimal S.331f. hin. Auch Palmer ad loc. erkennt in *ora* Thessalien oder ein anderes Gebiet, das mit Pirithous und Theseus sowie deren Abenteuer verbunden ist. Entgegen dieser Überlegungen sieht Jacobson (1974) S.144 die Abwesenheit des Theseus im Zusammenhang mit Pirithous nach Sophokles, schränkt aber ein, dass Ovid hier möglicherweise eigenständig gestalte. Dass diese Einschätzung tatsächlich zutreffend sein könnte, kann die folgende Interpretation plausibel machen, da Ovid offensichtlich mittels der Person des Pirithous Phaedras Argumentation ausgestaltet und weiterführt. Vgl. dazu dann Kapitel B.IV.3.

⁶⁷⁰ Vgl. zur Abwesenheit des Theseus im *Hippolytos Stephanias* etwa Eur. Hipp. 279-281, 659f. und 790-793 sowie 806f. Dazu der Kommentar von Barrett ad 281 und 790 mit den Ausführungen zu dem Orakelbesuch des Theseus als Hintergrund für dessen Abwesenheit zu Beginn dieses Dramas.

⁶⁷¹ In der älteren Forschung wurde allgemein als Ursache für die Abwesenheit des Theseus in diesem Werk des Euripides ebenso wie bei Sophokles ein Aufenthalt in der Unterwelt angenommen. Dazu etwa Zintzen (1960) S.93 und auch Herter, H.: *Phaidra in griechischer und römischer Gestalt*: RhM 114, 1971, 44-77, hier S.58-62. Doch schon Grimal verweist S.331f. darauf, dass dies sicher eben nur für die *Phaidra* des Sophokles erschlossen werden kann. Für den *Kalyptomenos* fehlen hingegen Beweise.

⁶⁷² Eine recht freie Verwendung von Elementen aus verschiedenen Versionen des Mythos und deren Kombination wäre durchaus denkbar, so dass die *Phaidra* des Sophokles aufgrund eines inhaltlichen Widerspruchs zur Darstellung im vierten Brief der *Heroides*, der zudem nur aus Fragmenten erschlossen werden kann, nicht per se als Prätext und Bezugspunkt für Ovids intertextuellen Gestalten ausgeschlossen werden kann.

⁶⁷³ Aristophanes bezeichnet das überlieferte Stück in der Hypothese zu Eur. Hipp. Z.25-27 ausdrücklich als Ἰππόλυτος δεύτερος und gibt an, dass dieses Drama nach einem ersten *Hippolytos* verfasst worden sei, wobei Euripides in diesem neuen Stück jene Elemente korrigiert habe, die in der ursprünglichen Fassung Anstoß erregt hatten (vgl. Hypothese des Aristophanes zu Eur. Hipp. Z.28-30), ohne diese Aussage jedoch näher zu erläutern. Die Tragödie ist nach dem Zeugnis der Aristophanes somit im Jahr 428 als zweite Version einer Hippolytos-Tragödie aufgeführt worden. Allgemein ist man der Einschätzung des Aristophanes über die Reihenfolge der

an der ersten Version des Euripides massive Kritik geübt worden war. Und so hat Euripides nach den antiken Zeugnissen offenbar in dem zweiten *Hippolytos Stephanias* anstößige Passagen beseitigt und schließlich sogar einen seiner wenigen Siege im tragischen Agon feiern können.⁶⁷⁴ Auch wenn Aristophanes seine Ausführungen zu der an der ersten Tragödie des Euripides geäußerten Kritik nicht präzisiert, können doch weitere sekundäre Texte einen Hinweis auf die zentralen Punkte dieser Kritik geben.

Anhand dieser Zeugnisse lässt sich für den verlorenen *Hippolytos* des Euripides mit relativer Sicherheit zeigen, dass wahrscheinlich die Gestaltung des Charakters der weiblichen Hauptperson den zeitgenössischen und späteren Rezipienten der Tragödie zur Kritik Anlass gegeben haben könnte.⁶⁷⁵ Dass im Gegensatz zur überlieferten Tragödie der Charakter der Phaedra im *Hippolytos Kalypptomenos* jedenfalls moralisch bedenklicher gestaltet gewesen zu sein scheint, lässt sich zunächst vor allem aus einem Hinweis in den *Fröschen* des Aristophanes erkennen, wenn der Komödiendichter dort seine Figur Aischylos mit einem indirekten Angriff auf den Konkurrenten Euripides beteuern lässt:

ἀλλ' οὐ μὰ Δί' οὐ Φαίδρας ἐποίουν πόρνας οὐδὲ Σθενεβοίας
οὐδ' οἶδ' οὐδεὶς ἦντιν' ἐρῶσαν πώποτ' ἐποίησα γυναιῖκα. (Aristoph. ran. 1043f.)

Zwar ist stets zu beachten, dass Aristophanes überspitzt formulieren mag, doch wären eine Gleichsetzung mit Stheneboia und die Bezeichnung als Hure für eine Phaedra, wie sie aus dem erhaltenen *Hippolytos* des Euripides bekannt ist, kaum denkbar.⁶⁷⁶ Zusätzlich zu dieser

beiden Stücke stets gefolgt (vgl. etwa Barrett S.29f.). Zuletzt hat aber Gibert, J.: Euripides' Hippolytus plays. Which came first?: CQ 47, 1997, 85-97 darauf hingewiesen, dass die Forschung bislang allzu unreflektiert den Vermutungen des Aristophanes gefolgt sei. Zwierlein (2006) verweist S.15 zudem darauf, dass die Ergebnisse einer Analyse der euripideischen Verstechnik in dem erhaltenen Stück nicht recht zu dem überlieferten Aufführungsdatum passen wollen und es durchaus schon in der Antike zu einer Verwechslung der beiden euripideischen Stücke in ihrer jeweiligen Zuweisung zu den Aufführungsdaten gekommen sein könne. In seinen Ausführungen 2004 zeigt sich Zwierlein S.84 sogar absolut sicher, dass der überlieferte *Hippolytos* das erste Stück, der verlorene *Kalypptomenos* das zweite Stück sein müsse. Dennoch scheint es wohl durchaus geboten, dem alexandrinischen Grammatiker, dem so viel mehr Informationen zur Verfügung standen als der heutigen Zeit (diese Argumentation dann in Ansätzen auch bei Zwierlein (2006) S.11), und seinem Urteilsvermögen zu folgen. Vorsichtige Bedenken sind zwar durchaus angebracht, dennoch bliebe als einzige Alternative die Aporie, so dass im Folgenden von der nach Aristophanes überlieferten Reihenfolge der beiden Dramen ausgegangen werden soll. Vgl. dazu auch Luppe, W.: Zu Daten und Reihenfolge der beiden Hippolytos-Dramen des Euripides: ZPE 151, 2005, 11-14, der gleichfalls zu dem Ergebnis kommt, dass der überlieferte *Hippolytos* das zweite Werk des Euripides sei.

⁶⁷⁴ Vgl. Hypothesis Eur. Hipp. Z.26f. Dieser *Hippolytos* ist damit das einzige zu Lebzeiten des Euripides siegreiche Drama, das erhalten ist. Die Bedeutung und der Wert, die diesem Stück zugemessen wurden, ist schließlich auch daran zu erkennen, dass der *Hippolytos Stephanias* von den alexandrinischen Philologen in die Auswahlammlung der Euripides-Tragödien aufgenommen wurde. Schon Aristophanes zählt das Stück zu den erstrangigen; vgl. Hypothesis Z.30: τὸ δὲ δῶμα τῶν πρώτων.

⁶⁷⁵ Dagegen vermutet Müller, C.W.: Zur Datierung des sophokleischen Ödipus, Wiesbaden 1984 (=Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse 1984,5), hier S.23f. die Darstellung des Theseus als eigentlichen Grund für die Kritik der Zeitgenossen. Auf dieser These basieren letztlich die neueren Ansätze zur Rekonstruktion des verlorenen Dramas von Zwierlein (2004 und dann auch 2006). Doch ist der Ansatz mit den konkreten Vorwürfen des Aristophanes nicht recht in Einklang zu bringen.

⁶⁷⁶ Vgl. dazu auch noch Aristoph. Thesm. 497, 547, 550. In diesem Zusammenhang bemerkt Webster (1967) S.65, dass mit der Bezeichnung als Hure konkret eine Frau gemeint sei, die sich einem jüngeren Mann anbiete. Snell erwägt S.31, ob Eur. Hipp. 47 vielleicht selbst auf die Vorwürfe der Komödien anspiele. Dagegen glaubt

indirekten Kritik bei Aristophanes lässt sich auf ein offenbar gespanntes Verhältnis zwischen Phaedra und Theseus auch aufgrund von Hinweisen bei Plutarch schließen, die wohl auf die verlorene Tragödie des Euripides zu beziehen sind, da Phaedra nach Plutarch in dem ersten Drama des Euripides über ihre Vernachlässigung durch Theseus geklagt und auf diese Weise möglicherweise versucht habe, ihre Liebe zum eigenen Stiefsohn zu entschuldigen.⁶⁷⁷

Diese Kritik an der Figur der Phaedra im *Kalyptomenos* kann sich nun aber nicht vorrangig auf das Faktum der inzestuösen Liebe an sich beziehen, da dieses Grundmotiv zum Mythos gehört und auch in den beiden anderen Tragödien keinen Anstoß erregt hat. Vielmehr müssen einzelne Handlungen der Phaedra, wahrscheinlich eine aktivere Rolle bei dem Versuch, eine Liebesbeziehung zu initiieren, möglicherweise in diesem Zusammenhang sogar ein persönlicher Liebesantrag gegenüber Hippolytos oder schließlich eine persönliche Verleumdung des Stiefsohnes vor Theseus, dem Publikum unmoralisch erschienen sein.⁶⁷⁸

Eine etwa in dieser Form gestaltete Phaedra findet sich nun durchaus bei Seneca und ebenso in den *Heroides* Ovids. Dabei könnte vor allem Senecas differenzierte Gestaltung des

Herter, H.: s.v. Theseus, RE. Suppl. 13, 1973, sp. 1045-1238, hier sp.1192, dass die Bezeichnung πόρνη, die Aristophanes für Phaedra benutzt, sowohl auf die Figur im *Kalyptomenos* wie auch im *Stephanias* bezogen werden könnte. Zwierlein (2004) S.84f. will gar die gesamte Kritik an Phaedra, d.h. die Hinweise des Aristophanes von Byzanz in der Hypothese und die Äußerungen in den *Fröschen* als Mutmaßungen „ins Reich der Fabel verweisen“, was allerdings ohne wirklich überzeugende alternative Erklärungen der wichtigen Zeugnisse allzu leichtfertig erscheint.

⁶⁷⁷ Eindeutig für das erste Stück des Euripides bezeugt wird dieses Motiv durch Plutarch (Plut. mor. 27f-28a=De audiendis poetis). Zu dieser Klage Phaedras verweist Davis, P.: *Rewriting Euripides. Ovid, Heroides 4: Scholia 4,1995,41-55*, hier S.51 ohne weitere Ausführungen auf die zitierte Stelle bei Plutarch und auf frg. 430. Dieses Fragment zur Macht des Eros fügt sich aber nicht zwingend in diesen Zusammenhang ein und beweist somit nichts. Tschiedel vermutet S.25f., dass das Publikum gerade auch an der Verteidigung der eigenen Liebe zum Stiefsohn mit Fehlritten des Theseus Anstoß genommen haben könnte. Grimal führt S.328 das Motiv ebenfalls auf den ersten *Hippolytos* zurück. Er gibt den wichtigen Hinweis, dass Sophokles eine derartige Klage in seiner *Phaedra* sicher nicht verwendet habe, da sonst ein Verweis bei Plutarch, der explizit den Vergleich zwischen Euripides und Sophokles führt, zu erwarten gewesen wäre. Das Motiv findet sich auch bei Sen. Phae. 91-98 und 244 sowie Ov. her. 4,109-126. Zu Seneca auch Snell (1971) S.32f. mit dem Verweis, dass allgemein das Verhältnis zwischen Klytämnestra und Aigisth aus der Beziehung zwischen Agamemnon und Cassandra ganz analog gerechtfertigt werde.

⁶⁷⁸ Dazu Tschiedel S.25f.und Grimal, der S.327 unter Verweis auf Eur. frg. 437 und 438 sowie Sen. Phae. 204-207 zeigt, dass der römische Tragiker wohl gerade im Bezug auf die Darstellung der Unmoral der Phaedra auf den *Kalyptomenos* zurückgegriffen habe. Durchaus werden in der neueren Forschung aber auch andere Gründe für die Kritik an dem ersten *Hippolytos* des Euripides in Erwägung gezogen. So bezweifelt vor allem Roisman, Hanna M.: *The Veiled Hippolytos and Phaedra. Reconsideration of Hippolytos Veiled: Hermes 127, 1999, 397-409*, dass allein Phaedras Charakterisierung ausgereicht haben sollte, dass die Tragödie des Euripides beim zeitgenössischen Publikum keine Zustimmung gefunden hat (vgl. die These und die Hinweise auf die neuere Literatur S.397f. mit Anm. 4f.). Vielmehr glaubt Roisman (S.401-403) an einen politischen Hintergrund. Möglicherweise habe Phaedra Hippolytos den Thron an ihrer Seite angeboten. So verahre sich Hippolytos auch in dem erhaltenen Stück 1009-15 gegen die unausgesprochenen Vorwürfe, dass Phaedras Schönheit und politische Ambition ihn zu einer Verführung der Stiefmutter veranlasst hätten. Dies hält Roisman für einen Reflex der ursprünglichen Version. Zudem sei Phaedra in allen Varianten der Sage außer in der erhaltenen Tragödie des Euripides von Theseus enttäuscht. Ihre Mithilfe bei seinem Sturz sei also durchaus denkbar. Diese politische Intrige gegen den athenischen Lokalheros sei der eigentliche Grund für den Misserfolg des ersten Stückes. Auch wenn der Ansatz durchaus interessant ist und vor allem die aufgezeigte, mögliche politische Konstellation in der Tat eine Rolle gespielt haben mag, kann darin wohl kaum der Grund für das künstlerische Scheitern des Stückes gelegen haben, zumal zu fragen wäre, wieso sich das Publikum über eine Intrige gegen den Lokalheros Theseus entrüstet haben sollte, die am Ende doch scheitert. Vergleichbares geschieht etwa auch im *Ion* des Euripides.

Charakters der Phaedra als liebende und leidende Frau, die planvoll versucht, ihre Liebe zu verwirklichen, der Figur im ersten *Hippolytos* des Euripides nahekommen.⁶⁷⁹ Auch eine solche Phaedra hätte wohl durchaus von Aristophanes überspitzt als Hure bezeichnet werden können. In jedem Fall aber könnte sie jene Worte über die Macht des Eros sprechen, die aus dem *Hippolytos Kalypomenos* überliefert sind und gleichsam eine Art Leitmotiv für Phaedras Handeln sein dürften, jedenfalls soweit der Charakter dieser Figur anhand der sekundären Zeugnisse insbesondere des Aristophanes richtig beschrieben sein sollte:

ἔχω δὲ τόλμης καὶ θράσους διδάσκαλον
 ἐν τοῖς ἀμηχάνοισιν εὐπορώτατον,
 Ἐρωτα, πάντων δυσμαχώτατον θεόν. (Eur. frg. 430).⁶⁸⁰

⁶⁷⁹ Im Bezug auf die Charakterisierung der Phaedra bei Seneca gilt es zwei gegensätzliche Positionen zu beschreiben: Um eine Entlastung der Phaedra hat sich vor allem Grimal bemüht. Er verweist S.337f. darauf, dass die Heldin Senecas zwar aktiv die Verwirklichung ihrer Leidenschaft betreibe, doch bleibe sie stets auch die von Eros getriebene Frau, die sich der Verwerflichkeit ihres Handelns bewusst sei. Unter diesen Umständen müsse das Problem der moralischen Verantwortung bei Seneca neu bewertet werden. Verantwortlichkeit setze Willen zum Verbrechen voraus. Bei Seneca aber sei Phaedra eine getriebene Frau. Zunächst wolle sie Hippolytos für sich, erkenne dann aber die Verwerflichkeit und kämpfe gegen ihren Willen an. Ihre Unfähigkeit zum Widerstand ende in Schmerz und Besessenheit, schließlich in der „halb unbewussten“ Zustimmung, dass die Amme die Liebe offenbart. Doch kurz darauf befinde sich Phaedra „fast ohne ihren Willen“ Hippolytos direkt gegenüber und in seinen Armen. Unwillentlich wolle sie: *hoc quod volo/ me nolle* (Sen. Phae. 604f.). Dieses Problem (im Gegensatz zur Maxime des Sokrates) finde sich bei Euripides etwa auch in Hipp. 380ff. und Med. 1077ff. „Zweifellos hat man den Ursprung der Formel, deren sich Phaedra bei Seneca bedient, bei ihm und im >Verhüllten Hippolytos< zu suchen“. (Vgl. Sen. Phae. 177-180.) Während die Phaedra aus der ersten Tragödie des Euripides im Verbrechen verharre, gelinge es ihr bei Seneca, sich in guter stoischer Art zum Selbstmord durchzuringen, um so die Freiheit gegen den *furor* zu bewahren. Gegen diese Position wendet sich dezidiert Zwierlein (1987) S.23-25 (und vergleichbar in seinen Veröffentlichungen von 2004 und 2006), der in der Phaedra Senecas eine rationale Frau erkennen will, die daran geht, ihre Liebe planvoll zu verwirklichen, ohne dabei zu schwanken oder von ihrer Amme nachdrücklich geführt zu werden. Dabei werde sie durchaus nicht ausschließlich negativ gezeichnet. Auch für das euripideische Vorbild vermutet Zwierlein in Phaedra kein gefühlloses Scheusal, sondern einen differenzierten Charakter. Im Rahmen dieser Arbeit ist hier keine Interpretation zu Seneca zu leisten, die Position Zwierleins scheint jedoch im Hinblick auf eine Einschätzung des euripideischen Prätextes durchaus zutreffend und hilfreich. Wenn nun abschließend noch nach der negativen oder moralisch bedenklichen Charakterisierung der Phaedra bei Ovid zu fragen ist, so muss her. 4,129-148 betrachtet werden. In diesen Versen gestaltet sich die Schreiberin des Briefes die Einzelheiten des gemeinsamen Ehebruchs in großer Vorfreude aus. Daraus folgert Grimal S.339 für Ovids Phaedra: „Voller Zynismus und Sinnlichkeit malt sie sich mit Wohlgefallen ein wirklich blutschänderisches Verhältnis aus. ... Wir dürfen annehmen, dass Ovid mit der Darstellung dieses dunkelgefärbten Bildes Phaedras dem >Verhüllten Hippolytos< recht nahe kommt.“ Gerade an der angeführten Stelle verwendet Ovid jedoch in einem solchen Maß Motive aus der Liebeslegie, dass man hier eine eigene Ausgestaltung vermuten sollte. Ovids Phaedra wird also nicht als Beweis für einen vollkommen negativ gezeichneten Charakter der Stiefmutter im *Kalypomenos* erhalten können. Gerade vor dem Hintergrund der sonst üblichen Personengestaltung des Euripides bleibt ein differenziertes Charakterbild auch in dieser Tragödie grundsätzlich wahrscheinlich. Als Beispiel sei hier nur die gleichfalls verwerflich handelnde Medea genannt. Dies freilich wird nicht verhindert haben, dass einzelne Handlungen als anstößig empfunden worden sind. Es kann in diesem Zusammenhang freilich nicht ausgeschlossen werden, dass die hier skizzierte Charakterisierung der Phaedra eher der Figur entspricht, wie sie Sophokles in seiner Tragödie gestaltet haben mag.

⁶⁸⁰ In der früheren Forschung wurde ein Zusammenhang von frg. 430 und 431 vermutet. So hatten Snell (1971) S.40f. und Zintzen (1960) S.25 u. 27 beide Fragmente einer Auseinandersetzung zwischen Phaedra und ihrer Amme bei Euripides zugewiesen. Webster (1967) glaubt S. 67 für die Fragmente 431 und 435 an eine Szene zwischen Phaedra und Hippolytos, in der die Liebe offenbart und der junge Mann zum Schweigen verpflichtet worden sei. Zu dem Eid auch Barrett S.11 und 18f. Heldmann, K.: Senecas Phaedra und ihre griechischen Vorbilder: Hermes 96, 1968, 88-117, hier S.92-99 glaubt, dass nicht Hippolytos, sondern der Chor im ersten

Neben dieser in den Augen der Zeitgenossen bedenklichen Charakterisierung der Phaedra lassen sich für den *Hippolytos Kalyptomenos* aufgrund der vorliegenden Fragmente und Zeugnisse auch Vermutungen zu jener Szene anstellen, in der die Frau ihre Liebe dem Stiefsohn offenbart.⁶⁸¹ Dabei stehen zwei mögliche Varianten zur Diskussion, von denen die eine vielleicht aus der verlorenen Tragödie des Euripides, die andere aus der *Phaidra* des Sophokles stammen könnte. Einerseits kann analog zur der Tragödie Senecas eine Szene vermutet werden, in der Phaedra zunächst ihre Amme die Einstellung des Hippolytos erkunden lässt, um dann persönlich einzugreifen, als die Dienerin mit ihren verklausulierten Reden zu keinem Ergebnis gelangt. In einem Gespräch unter vier Augen könnte sie schließlich dem Jüngling ihre Gefühle offenbart haben, doch dieser dürfte sie zurückgewiesen haben und vor dem Ansinnen aus der Stadt geflohen sein, solange bis der Vater zurückkehrt.⁶⁸² Andererseits bezeugen verschiedene antike Gemälde und Sarkophagreliefs eine Szene, in der die Amme einen von Phaedra verfassten Brief an Hippolytos übergibt.⁶⁸³ Daraus kann gefolgert werden, dass wohl zumindest in einer der beiden Tragödien Phaedra ihr Liebesgeständnis durch einen Brief übermittelt hat.⁶⁸⁴

euripideischen Stück durch einen Eid zum Schweigen verpflichtet worden sei. Dagegen ausführlich Zwierlein (1987) S.23. Während jedoch die Zuweisung des hier zitierten frg. 430 unumstritten ist, ist die Herkunft von frg. 431 aus Euripides keineswegs gesichert. Denn Stobaios zitiert die Verse aus der *Phaedra* des Sophokles, Clemens aus dem *Kalyptomenos*. Barrett hält S.23 Stobaios für zuverlässiger. Ebenso haben Radt und Kannicht in ihren Ausgaben der Fragmente der beiden Tragiker dieses Fragment Sophokles zugewiesen. Einmal mehr wird deutlich, dass die Fragmente breiten Raum für Spekulationen lassen.

⁶⁸¹ Zur Antragsszene im Einzelnen vor allem Zwierlein (1987) S.18-33, der sich in seinen folgenden Beiträgen zu dieser Frage (2004 und 2006) sogar überzeugt zeigt, dass die eigentliche Antragsszene nicht auf der Bühne gezeigt worden ist, sondern nur innerhalb des Prologs berichtet werden konnte (vgl. Zwierlein (2004) S.58).

⁶⁸² Vgl. als mögliche Entsprechung Sen. Phae. 406-718. Einen ähnlichen Ablauf vermuten für Euripides etwa Waldner, Katharina, in *Der Neue Pauly* Bd.9, sp.716f., 2000, s.v. Phaidra, hier sp.716 und Zintzen (1960) S.2, dann mit vielen Einzelheiten S.46-85. Auch Zwierlein (1987) gelangt S.33 noch zu dem Ergebnis, dass die Antragsszene des Seneca in den wesentlichen Grundzügen nach dem *Kalyptomenos* gestaltet ist. In den Kontext einer solchen Szene, in der Phaedra eben nicht nur zur Rechtfertigung mit Hippolytos zusammentrifft wie in der erhaltenen Tragödie, sondern in der ein entscheidender persönlicher Beitrag der liebenden Frau zur Initiierung des unstatthaften Liebesverhältnisses unmittelbar gegenüber Hippolytos vorgebracht wird, würden sich dann auch die fragmentarisch überlieferten Verse frg. 433, 434 und 436 einfügen. Dazu Barrett S.18-21. Zu frg. 433 bezweifelt Barrett zwar die Zuweisung an Phaedra, vermag aber seinerseits keine alternative Lösung zu bieten. Die gewichtigen Worte über die αἰδώς in frg. 436 sind oft im Zusammenhang mit der vermeintlich programmatischen Szene gesehen worden, in der Hippolytos aus Scham über den Antrag der Phaedra sein eigenes Haupt verhüllt haben soll. Doch schon Barrett gibt, ohne sich festzulegen, als weitere Möglichkeit zu bedenken, dass auch Phaedra diese Worte in einem Agon mit Hippolytos gesprochen haben könnte. Dies scheint vor dem Hintergrund der neuen Deutung des Vorgangs der Verhüllung (dazu das Folgende) eine mögliche und angemessene Zuweisung zu sein.

⁶⁸³ Zu den Belegen und Quellen Tschiedel S.45-47 mit Anm. 25-27. Dazu auch Roisman S.398f., die darlegt, dass keine Hinweise in den Fragmenten für ein direktes Vorgehen Phaedras sprechen und dass sich in keiner existierenden griechischen Tragödie direkte Liebesäußerungen finden lassen. Sie zeigt sich daher überzeugt, in diesem indirekten Weg das euripideische oder sophokleische Original zu erkennen. Die offensichtliche Prominenz dieser Szene in bildlichen Darstellungen spricht in der Tat für eine erstrangige Vorlage. Auch aus diesem Grund sollte Euripides oder Sophokles vermutet werden. Zu der Möglichkeit einer hellenistischen Tragödie vgl. Tschiedel S.46f. Zu überlegen wäre freilich, ob nicht Ovid selbst hier Einfluss ausgeübt haben könnte. Wenigstens im Bezug auf die Sarkophage wird man dies wohl ausschließen dürfen. Hier passt die tragische Szene als Vorlage doch entschieden besser, als das poetische Spiel des Liebesdichters Ovid.

⁶⁸⁴ Auch dies schließt freilich nicht aus, dass diese entscheidenden Vorgänge innerhalb der verlorenen Tragödie des Euripides nur als Teil des Prologs berichtet worden sind.

Ob nun allerdings Euripides den Weg der direkten Gegenüberstellung gewählt hat und Sophokles seine Phaedra einen Brief schreiben ließ oder umgekehrt, ist mangels eindeutiger Zeugnisse letztlich nicht zu entscheiden. Gleichwohl dürfte jene Kritik an dem ersten Stück des Euripides, die in der Hypothese des Aristophanes ihren Niederschlag gefunden hat, dafür sprechen, dass vielleicht die anstößigere Variante, also die direkte Offenbarung der Liebe durch Phaedra gegenüber ihrem Stiefsohn, im *Hippolytos Kalyptomenos* zu finden gewesen sein könnte.⁶⁸⁵ Letztlich kann aber auch nicht ausgeschlossen werden, dass doch auch in der verlorenen Tragödie des Euripides ein Brief schon im Zusammenhang mit der Anbahnung der von Phaedra gewünschten Affäre und nicht nur im Zusammenhang mit der Verleumdung des Hippolytos gegenüber Theseus eine entscheidende Rolle gespielt haben mag. Sollte Ovid daher tatsächlich eine derartige Szene bei Euripides oder Sophokles vorgefunden haben, so dürfte der römische Dichter doch wahrscheinlich gerade davon zu seiner eigenen Bearbeitung des Mythos in den *Heroides* besonders inspiriert worden sein. Vor allem wenn in dem entsprechenden Drama ein Brief – wie auch in anderen Tragödien des Euripides – zwar eine entscheidende Rolle gespielt hat, seine Inhalte aber nicht direkt, sondern lediglich indirekt und in Umrissen während des Spiels auf der Bühne bekannt geworden sind,⁶⁸⁶ könnte dies für Ovid eine besondere Herausforderung gewesen sein, seinen intertextuellen Lesern eine explizite Formulierung des Briefes mit zahlreichen Bezügen zu dem zugrundeliegenden Prätext zu präsentieren.

Aufgrund der neueren Papyrusfunde scheint es jetzt zudem möglich, eine weitere charakteristische Szene des *Hippolytos Kalyptomenos* genauer zu erfassen. Denn bislang konnte nur vermutet werden, dass die Bezeichnung der Tragödie als der „verhüllte Hippolytos“ auf eine bestimmte Handlung der Hauptperson zurückgeführt werden muss, die dazu geeignet war, das Werk als Ganzes eindeutig zu beschreiben und von dem zweiten *Hippolytos* abzugrenzen. In den überlieferten Fragmenten lässt sich allerdings kein Hinweis auf eine Verhüllung finden, um auf diese Weise den Titel des Werkes überzeugend zu erklären. Die ältere Forschung vermutete daher, dass Hippolytos sich aus Scham über den ungebührlichen Antrag seiner Stiefmutter das Haupt verhüllt habe, und glaubte somit in dem Vorgang eine Reaktion des jungen Mannes auf Phaedras offensives Verhalten, wie es in der Antike allgemein kritisiert wurde, zu erkennen.⁶⁸⁷ Gleichwohl hat es an dieser allgemein

⁶⁸⁵ Gegen Sophokles wird nämlich ein solcher Vorwurf gerade nicht erhoben.

⁶⁸⁶ Bei Euripides finden sich verschiedene Beispiele, in denen Briefe in einer solchen Art und Weise die Bühnenhandlung beeinflussen. So etwa der Brief der Iphigenie bei den Taurern an Orest, der explizit vorgelesen wird (Eur. Iph. T. 769-787); ebenso der zweite Brief Agamemnons an Klytämnestra (Eur. Iph. Aul. 115-123); von dem ersten Brief dagegen erfährt der Zuschauer lediglich die Inhalte (ebd. 98-103). Auch Phaedras Brief an ihren Mann im überlieferten *Hippolytos* wird nicht vorgelesen. Nur indirekt sind die Inhalte aus den Worten des Theseus bekannt (Eur. Hipp. 885f. und 943-945). Zu Sophokles lässt sich in diesem Zusammenhang keine Aussage treffen. Daraus ist aber keineswegs zu folgern, dass die hier postulierte Szene überhaupt in dieser Form existiert hat und dem ersten *Hippolytos* des Euripides zugeschrieben werden kann. Die Überlieferungslage lässt all diese Überlegungen Spekulation bleiben.

⁶⁸⁷ Ausführlichere Rekonstruktionsversuche mit diesem Ansatz bieten vor allem Zintzen (1960) S.2 und S.143f. sowie Grimal S.329-331, Webster (1967) S.70f. und indirekt auch noch Zwierlein (1987) S.7-53.

verbreiteten These auch Zweifel gegeben, da sich in der antiken Literatur keine Parallele dazu finden lässt, dass sich eine Figur in der Tragödie ihr Haupt aus Scham über die Tat eines anderen verhüllt.⁶⁸⁸ Die jüngsten Papyrusfunde ermöglichen in dieser Frage nun einen neuen Ansatz. Denn die Bruchstücke verschiedener Hypotheseis weisen daraufhin, dass Theseus nach der Verleumdung des Hippolytos durch Phaedra und nach seinem Fluch gegen den eigenen Sohn – wie dies bis dahin auch aus der überlieferten Tragödie bekannt ist – doch noch an der Richtigkeit seines vielleicht vorschnellen Handelns gezweifelt habe und daher mit Hilfe des Mantels des Hippolytos, in den sich wahrscheinlich ein Diener einhüllte, Phaedra auf die Probe gestellt und auf diese Weise überführt habe.⁶⁸⁹

Aus diesen Elementen, die für den ersten *Hippolytos* des Euripides damit als weitgehend gesichert gelten dürfen, und aus allgemeinen Erwägungen zum Aufbau der klassischen griechischen Tragödie kann im Folgenden mit aller Vorsicht ein Umriss der Handlung des verlorenen Stückes skizziert werden.⁶⁹⁰ So ist für den verlorenen *Hippolytos* des Euripides jetzt mit relativer Sicherheit zu konstatieren, dass die Handlung der Tragödie in Troezen lokalisiert war.⁶⁹¹ Über den Chor lässt sich kaum mehr sagen, als dass er aus Frauen bestanden haben wird.⁶⁹² Wie in allen weiteren Versionen des Mythos bildet sicher auch in dieser Tragödie die Abwesenheit des Theseus eine wichtige Grundlage der Handlung, da Phaedra nur unter dieser Voraussetzung beginnen kann, aktiv auf eine Liebesbeziehung zu Hippolytos hinzuarbeiten.⁶⁹³ Das Stück ist ohne Zweifel durch einen Prolog eröffnet worden, wobei der Sprecher dieser einleitenden Verse nicht sicher zu ermitteln ist.⁶⁹⁴ Zu einem frühen

⁶⁸⁸ Dies wurde herausgestellt von Craik, Elisabeth: Euripides' first Hippolytos: Mnemosyne 40, 1987, 137-9. Die Verhüllung des Hauptes bei Herakles und anderen erfolge stets nach einer eigenen Tat, die die Person nachträglich mit Scham erfüllt. Craik folgert daraus, dass sich der Titel des Stückes auf die Schlusszene beziehe, in der Phaedra das Haupt des toten Hippolytos mit ihren abgeschnittenen Haaren verhülle, was im Zusammenhang mit einem von Artemis am Ende verkündeten Kultaition stehe. Eine andere Folgerung zieht Roisman S.407-409. Sie hält daran fest, dass sich Hippolytos aus Scham verhüllt habe. Eine derartige Reaktion sei nun aber dann zu erwarten, wenn eine Vereinigung mit Phaedra wirklich stattgefunden habe. In diesem Kontext seien auch die Fragmente frg. 437 und 438 zu lesen. Roisman glaubt S.401-403 dabei an einen politischen Hintergrund. Vgl. dazu bereits die vorangegangenen Ausführungen zur These Roismans.

⁶⁸⁹ Vgl. zu dieser Rekonstruktion Zwierlein (2004) S.66f. und insb. S.83-90; dann auch ders. (2006) S.20f.

⁶⁹⁰ Die folgenden Ausführungen schließen sich in ihren Grundzügen an die jüngste Rekonstruktion der verlorenen Tragödie an, die Zwierlein (2004) S.77f. und nochmals ders. (2006) S.21f. vorgelegt hat.

⁶⁹¹ Vgl. die entsprechenden Ausführungen von Kannicht S.466 (insb. auf der Grundlage von Eur. frg. 446 und test. ii b und c). Ohne Kenntnisse der neueren Papyri vermuteten Barrett (S.32-34) u.a. Athen als Handlungsort für den *Kalyptomenos* (analog zu Sen. Phae., Ov. met. 15,500ff., fast. 6,739ff. und auch her. 4.: in Ov. her.4,107 meine *hic* den Ort, der im Brief als Zuflucht beschrieben worden ist, nämlich Troezen).

⁶⁹² Dazu Kannicht S.466. Aus Frauen besteht der Chor auch im *Hippolytos Stephanias* und bei Seneca. Auf die wieder eigenen Probleme des Chores bei dem römischen Tragiker ist hier nicht einzugehen. Für die Tragödie des Sophokles verweist Barrett S.34 auf die Fragmente 679 und 680 Radt als sicheren Hinweis für einen Chor aus Frauen, für den ersten *Hippolytos* auf das Fragment 429. Dieses Fragment lässt sich in den Handlungsverlauf nicht genauer einordnen. Daneben kann dem Chor im früheren Stück des Euripides wohl auch noch das Fragment 446 zugewiesen werden.

⁶⁹³ Zu den verschiedenen Thesen über die Hintergründe der Abwesenheit des Theseus vgl. bereits die Ausführungen im Zusammenhang mit der Beschreibung der möglichen Inhalte der *Phaidra* des Sophokles.

⁶⁹⁴ So wird einerseits vermutet, dass Phaedra die einleitenden Worte des Dramas gesprochen haben könnte. Vgl. Zwierlein (1987) S.7, Snell (1971) S.29, Lesky (1972) S.315, vor allem Webster (1967) S.65 und Barrett S.11, 18 und 34f. In diesen Zusammenhang dürfte dann etwa Eur. frg. 443 gehören. Die Eröffnung des zweiten *Hippolytos* durch Aphrodite sei spezifisch für die in diesem Drama betriebene Entlastung der Phaedra. Daher sei

Zeitpunkt ist in der Tragödie eine Szene mit Phaedra und ihrer Amme zu vermuten.⁶⁹⁵ Wie dabei in diesem *Hippolytos* die Figur der Amme von Euripides gestaltet worden ist, kann allerdings wiederum nicht beschrieben werden.⁶⁹⁶ Und auch die Frage, wie Hippolytos in diese Tragödie eingeführt und im Einzelnen charakterisiert wurde, lässt sich nicht rekonstruieren. Immerhin ist auch für dieses Drama zu vermuten, dass Hippolytos nicht einfach positiv als keuscher junger Mann dargestellt worden ist, sondern wie auch in der überlieferten zweiten Tragödie eine gewisse Einseitigkeit in der Ausrichtung seines Lebens aufgewiesen haben dürfte.⁶⁹⁷ Im Folgenden ist dann die Konfrontation des Hippolytos mit der Liebe der Phaedra zu erwarten.⁶⁹⁸ Aus Furcht vor einer Anzeige des Hippolytos dürfte

schon aus diesem Grund nicht zu vermuten, dass Euripides auch in seinem früheren Werk diesen Weg gewählt habe. Webster (1967) S.65 vermutete, dass auch Eur. frg. 444 Teil des Prologes gewesen sein könnte. Dagegen hält Barrett S.22 es für wahrscheinlicher, dass diese Worte aus der letzten Rede der Phaedra stammen. Zuweilen wird frg. 443 auch Theseus zugeschrieben, der bei seiner Rückkehr aus der Unterwelt, diese Worte gesprochen haben soll. So Herter (1971) S.58-62. Dagegen wohl zu Recht Grimal S.331. Dagegen hat nun zuletzt wiederum Zwierlein (2006) S.21 doch Aphrodite als Sprecherin des Prologes vermutet und der Göttin zugleich die Aufgabe zugewiesen, in die Vorgeschichte des Dramas einzuführen.

⁶⁹⁵ Zwierlein (2006) stellt S.21 diesem Dialog noch einen Auftrittsmonolog der Phaedra voran. Der Szene zwischen Phaedra und ihrer Amme lassen sich wahrscheinlich ein inhaltliches Zeugnis aus einem Scholion zu Theokrit und möglicherweise noch zwei Fragmente zuordnen. So spricht Schol. Theokr. 2,10 von einer Anrufung des Mondes durch Phaedra im *Hippolytos Kalyptomenos*. Dazu Tschiedel S.26. Ein vergleichbares Gebet an Diana findet sich bei Seneca Phae. 406-423, dort jedoch von der Amme gesprochen. Grimal S.336f. verweist darauf, dass verschiedene Anleihen aus dem ersten *Hippolytos* bei Seneca ihres „ursprünglichen Sinnes beraubt“ werden. Zintzen S.50 vermutet an dieser Stelle eine Täuschung des Scholiasten und postuliert, dass auch im ersten Stück des Euripides die Amme diese Worte gesprochen habe. Ebenso urteilt Barrett S.19. Dies ist aber nicht zu beweisen. Daneben sind dieser Szene vielleicht die Fragmente 437 und 438 zuzuweisen, dann mit einer in etwa analogen Funktion zu den Versen bei Seneca Phae. 204-208. Diese Zuweisung bei Webster (1967) S.20. Dagegen will Barrett S.20 einen derartigen Zusammenhang zwar nicht ausschließen, hält aber eine Zuweisung dieser Bruchstücke in den Kontext eines Agons zwischen Theseus und Hippolytos für wahrscheinlicher, ebenso Zwierlein (2006) S.21f.

⁶⁹⁶ Barrett weist S.35 daraufhin, dass es eigentlich überhaupt keinen sicheren Beweis für eine Amme als dramatis persona im ersten *Hippolytos* gebe. Man kann dagegen zwar auf die bildlichen Darstellungen der Szene mit der Amme als Mittlerin verweisen, doch auch hier ist eben eine Zuweisung an die euripideische Tragödie als Vorlage nicht gesichert. Bei Seneca hat die Amme im gesamten Stück als Gegenspielerin der Phaedra zu agieren. Dabei ist sie die vorsichtige Mahnerin, solange Phaedra mit ihrer Leidenschaft ringt. Nachdem sich ihre Herrin schließlich entschlossen hat, ihrer Raserei aus Liebe durch den Tod zu entgehen, erweist sich die Amme als loyale Dienerin, die um das Leben ihrer Herrin fürchtet. So versucht sie zunächst, Hippolytos ganz allgemein zu einem leichteren Lebenswandel zu bewegen, und inszeniert schließlich, als Phaedra in der direkten Konfrontation ihrer Leidenschaft mit dem jungen Mann gescheitert ist, die Verleumdung des Stiefsohnes, um das Verbrechen der Herrin zu verschleiern. Vgl. insb. Sen. Phae. 129-273 die Auseinandersetzung zwischen Phaedra und der Amme, 406-588 die Amme und Hippolytos, 719-735 Verleumdung des Hippolytos durch die Amme. Grimal sieht S.336f. einen Wechsel in der Rolle der Amme: von einer nach dem ersten *Hippolytos* gestaltete Mahnerin zu einer nach dem zweiten *Hippolytos* gestaltete Verführerin. Die Unterschiede sind aber doch beträchtlich. Senecas Amme handelt allein aus Loyalität, ihre Auseinandersetzung mit Hippolytos geschieht kaum aus tiefer Überzeugung, sondern allein zum Wohl der Herrin, die mit ihrem Selbstmord droht. Vgl. nur Sen. Phae. 262-273. Eine ähnliche Einschätzung zur Figur der Amme auch bei Zwierlein (1987) S.10-17. Die neueren Überlegungen zur Rolle der Amme von Zwierlein (2004) S.68-71 basieren im Wesentlichen auf einer Parallelisierung zu den Fragmenten aus dem gleichfalls verlorenen *Bellerophon* des Euripides. In jedem Fall scheint die Rolle der Amme im *Kalyptomenos* völlig gegensätzlich gestaltet gewesen zu sein zu jener Person, die in dem erhaltenen *Hippolytos* des Euripides überaus eigenmächtig versucht, eine Beziehung zwischen ihrer Herrin und deren Stiefsohn zu initiieren. Es ist nicht auszuschließen, dass auch im ersten *Hippolytos* die Amme in etwa der Art agierte, wie es heute noch bei Seneca zu sehen ist. Ein sicherer Beweis ist freilich auch in diesem Fall nicht zu erbringen.

⁶⁹⁷ Dies zeigt deutlich Eur. frg. 428. Dazu auch Webster (1967) S.67 und Barrett S.19.

⁶⁹⁸ Dazu bereits ausführlich die vorangegangenen Überlegungen zur Rekonstruktion dieser Szene.

unmittelbar im Anschluss die Intrige gegen den jungen Mannes ins Werk gesetzt worden sein. Der Ablauf dieser Szene und die mit der Verleumdung eng zusammenhängende Rückkehr des Theseus lassen sich im Einzelnen nicht rekonstruieren.⁶⁹⁹ Wie auch im *Hippolytos Stephanias* ist dann eine intensive Auseinandersetzung zwischen Theseus und seinem Sohn mit einem entsprechenden Redeagon zu vermuten.⁷⁰⁰ Schließlich wird der Vater auch in diesem Stück den Sohn mit einer jener Bitten, die ihm einst Poseidon gewährt hatte, verfluchen und auf diese Weise letztlich zugrunde richten. Wenn die Hinweise aus den neueren Papyrusfunden richtig gedeutet werden, so ist im weiteren Verlauf des Dramas eine Szene zu vermuten, in der durch eine in den Mantel des Hippolytos eingehüllte Person die Intrige der Phaedra aufgedeckt wird. Unklar bleibt dann auch, ob Phaedra selbst noch vor ihrem zu vermutenden Selbstmord die eigenen Verfehlungen gestanden hat oder ob vielleicht erst die Amme oder eine Gottheit diesen Knoten in der Schlusszene auflöste.⁷⁰¹ Am Ende der Tragödie muss jedenfalls noch der Tod des Hippolytos Teil der Handlung gewesen sein. Dabei ist zu vermuten, dass der eigentliche Tod wie auch im zweiten Stück des Euripides durch einen Botenbericht übermittelt worden ist. Im Einzelnen fehlen konkrete Hinweise, doch darf sicher vermutet werden, dass der griechische Dichter in diesem Zusammenhang nicht von der Tradition abweichen konnte, nach der Hippolytos durch den Fluch des Theseus von den eigenen Rossen zu Tode geschleift wird.⁷⁰² Auch am Ende dieser Tragödie wird schließlich

⁶⁹⁹ Man bleibt allein auf Seneca angewiesen, dessen Wert für die Rekonstruktion bekanntlich stets kritisch zu hinterfragen ist. Vgl. Barrett S.38f.

⁷⁰⁰ Zwar ist letztlich nicht sicher nachzuweisen, dass sich eine derartige Auseinandersetzung auch im ersten Werk des Euripides befand. Immerhin findet in der *Phaedra* Senecas ein solches Gespräch nicht statt. Allerdings legt doch schon der Titel des ersten euripideischen Dramas die Vermutung nahe, dass Hippolytos eine bedeutende Rolle zugekommen sein dürfte, die mit großer Wahrscheinlichkeit auch eine direkte Konfrontation mit dem Vater eingeschlossen haben wird. Vgl. dazu schon Zwierlein (1987) S.34-40 und auch Barrett S.40-42. In jedem Fall wird man eine Szene erwarten dürfen, in der ein Mahner Theseus vor übereilem Handeln warnt und dabei die als frg. 440 überlieferten Verse spricht. Barrett zeigt sich S.20 sicher, dass der Sprecher dieser Worte nicht Hippolytos sein kann, da der Sohn seinen Vater nicht als Theseus ansprechen würde. Sollte Euripides eine Auseinandersetzung zwischen Vater und Sohn auch in seinem ersten Stück auf der Bühne dargestellt haben, so könnte der junge Mann auch den in frg. 439 enthaltenen Vorwurf gegen die Macht der schönen, aber falschen Rede gegen die Anklage vorgebracht haben. So Webster (1967) S.67, der gleichfalls frg. 445 in diesen Zusammenhang einordnen möchte. Barrett glaubt S.21 an Theseus als Sprecher bei einer Erwiderung auf die Verteidigung des Hippolytos. In diesem Zusammenhang könnten nach Barrett S.21f. zudem auch von einer der beteiligten Personen die ebenfalls als frg. 441 überlieferte Sentenz gesprochen worden sein. Weiter weist Barrett auch Eur. frg. 432 dem Kontext eines solchen Agons zu. Denkbar wäre freilich auch, dass diese Worte von der Amme an Phaedra als Aufforderung gesprochen werden. Heldmann (1968) S.96-99 weist entsprechend seiner These, dass im *Hippolytos Kalyptomenos* nicht Hippolytos, sondern der Chor durch einen Eid zum Schweigen verpflichtet sei, hingegen die Verse frg. 439-441 dem Chor zu. Eine im Detail wieder andere Zuordnung der Fragmente bei Zwierlein (2006) S.77f.

⁷⁰¹ Vgl. dazu die Spekulationen bei Barrett S.43f., Webster (1967) S. 70 und Zwierlein (1987) S. 41-53.

⁷⁰² Auch hierfür fehlen jedoch eindeutige Beweise. Immerhin findet sich dieses Motiv in allen bekannten Versionen des Mythos. Wahrscheinlich konnte auch Euripides in diesem existentiellen Punkt nicht abweichen. Zudem kann Eur. frg. 442 πρὸς ἴππων εὐθὺς ὀρμήσας στάσιν eigentlich wohl nur als Teil eines entsprechenden Botenberichts verstanden werden. So auch Webster (1967) S.69 und Barrett S.22. Die Darstellung im Einzelnen könnte dabei dem Botenbericht aus dem zweiten euripideischen *Hippolytos* (Hipp. 1151-1267) entsprechen. Auch eine drastischere Schilderung, wie sie sich bei Seneca findet (Phae. 991-1113), ist freilich nicht auszuschließen. So vermutet von Zintzen (1960) S.2, der die grausame Zerstückelung des Hippolytos bei Seneca nicht für eine Übertreibung des römischen Autors halten, sondern durchaus als in einer

wohl in irgendeiner Form eine Aitiologie für den Kult des Hippolytos in Troizen gegeben worden sein.⁷⁰³

Auf der Grundlage dieses Rekonstruktionsversuches zum ersten *Hippolytos* des Euripides wird im Rückblick noch einmal deutlich, in welcher Weise Euripides die ursprüngliche Version der Tragödie zu jenem *Hippolytos* umgestaltet hat, der in Athen den ersten Preis gewinnen konnte und schließlich bis in die heutige Zeit überliefert worden ist.⁷⁰⁴ So dürfte der tragische Dichter offenbar als Reaktion auf die an der Figur der Phaedra geäußerte Kritik die Gestaltung seiner Protagonistin geändert haben. Daher tritt Phaedra nun im *Hippolytos Stephanias* als eine prinzipiell moralisch integere Frau auf, die gegen ihre unsittliche Liebe ankämpft. Sie ist jetzt vor allem ein Werkzeug der Aphrodite, die ihrerseits an einem Hippolytos Rache nehmen will, der vom Dichter in der strikten Einseitigkeit seiner Lebenswahl deutlich auch mit negativen Zügen ausgestattet worden ist. So setzt sich Phaedra schließlich vor allem durch die Verleumdung des Hippolytos ins Unrecht, die letztlich gleichfalls ein Teil des Plans der Aphrodite ist, um Hippolytos zu vernichten.⁷⁰⁵ Dabei wird sogar diese letzte Tat der enttäuschten Frau noch zu einem indirekten Akt, indem ein Brief von den vermeintlichen Versuchen des Stiefsohnes kündigt. Auf diese Weise lässt Euripides die Figur der Phaedra in den Hintergrund treten und schafft damit Raum für die Auseinandersetzung zwischen Theseus und Hippolytos, die er für das überlieferte Stück in einem großen Agon ausgestaltet hat. War die Figur der Phaedra bereits durch die im Prolog ausgeführte Intrige der Aphrodite entschuldigt, so gewinnt der gesamte *Hippolytos Stephanias* ein begütigendes Ende aus der Versöhnung zwischen Theseus und Hippolytos, die durch die Aufklärung der Artemis das Stück beschließt. Gerade diese Phaedra des *Hippolytos Stephanias* ist aber nicht die Phaedra der *Heroides* Ovids. Viel eher entspricht die Figur, die der römische Dichter den vierten Brief seiner Gedichtsammlung schreiben lässt, einer Phaedra, die als Protagonistin für den *Hippolytos Kalyptomenos* oder vielleicht auch für die

Vorlage vorgegeben annehmen will. In der Tat hat Euripides etwa auch in den *Bakchen* (1122-1139) Pentheus einen grausamen Tod sterben lassen.

⁷⁰³ Darauf weist schon Eur. frg. 446 als Teil eines Chorliedes hin. Dazu Webster (1967) S.70, Lesky (1972) S.315, Barrett S.22 und S.44f, Zwierlein (1987) S.46-49.

⁷⁰⁴ Zum Folgenden auch Zintzen (1960) S.2f. Dagegen die These Zwierleins, der für eine umgekehrte Chronologie der beiden Dramen plädiert.

⁷⁰⁵ Diese Charakterisierung auch bei Barrett S.14 und 30f. sowie Tschiedel S.25, der aufgrund des deutlichen Gegensatzes zu den sonst bekannten Versionen des Mythos darin eine Umgestaltung durch Euripides erkennen will. Dies ist vor dem Hintergrund einer möglichen Umarbeitung eines ersten, nicht erfolgreichen Stückes durchaus denkbar, zu beweisen ist es allerdings nicht. Grimal S.340f. überlegt im Zusammenhang mit der analogen Situation bei Seneca ebenfalls, warum Phaedra sich noch zu dieser Verleumdung herablässt. Offenbar sei dies durch die Sagentradition (Fluch des Theseus, Ritualmord) unumgänglich. Bei Seneca aber liefere die Amme die Idee, Phaedra allein hätte diesen Schritt wohl nicht getan. Denn sie breche ihr Schweigen erst bei der Drohung des Theseus, die Amme zu foltern. Auch wenn der Tod des Hippolytos es ihr ermöglichen würde, den Schein zu wahren und weiter zu leben, wolle Phaedra doch sterben. Ihr Tod sei ebenso doppeldeutig wie ihr Verhalten. (Sen Phae 1184f. und 1188f.) Phaedra sterbe zur Rettung ihrer Selbstachtung, um die eigene Würde wiederzufinden. Auf diese Weise sei sie Stoikerin oder Römerin (in der Art der Lucretia).

Phaidra des Sophokles vermutet werden kann. Aufgrund der mangelhaften Überlieferung der beiden Tragödien ist in dieser Frage jedoch letzte Sicherheit nicht zu gewinnen.

Auch ein Überblick über verschiedene Erwähnungen und Gestaltungen des Mythos in späteren literarischen Texten lässt keineswegs eine eindeutige Präferenz für eine der drei tragischen Varianten des Mythos als gleichsam kanonische Version erkennen. Denn mit relativer Sicherheit ist nur für Hygin und Ovid im fünften Buch der *Fasten* sowie in seinem Gedicht *Ibis* zu zeigen, dass die hier hergestellten Verbindungen zum Mythos von Phaedra und Hippolytos wahrscheinlich auf der zweiten Tragödie des Euripides beruhen.⁷⁰⁶ Dies dürfte auch für eine Erwähnung des Mythos bei Pausanias gelten, der von den Wagnissen der Amme spricht, was darauf hindeuten scheint, dass er die von Euripides im zweiten *Hippolytos* dargestellte Version des Mythos mit der bedeutenden Funktion der Amme vor Augen gehabt haben dürfte.⁷⁰⁷ Ciceros Erwähnungen des Mythos in *De officiis* und *De natura deorum* hingegen sowie Ovids Darstellung der Sage im sechsten Buch der *Fasten* lassen sich nicht mit dem *Stephanias* vereinbaren, doch finden sich in diesen Texten wiederum Handlungselemente, die mit großer Wahrscheinlichkeit der älteren Tragödie des Euripides oder auch dem Stück des Sophokles zugewiesen werden können.⁷⁰⁸ In verschiedenen Darstellungen der Sage sind dann wiederum die Erweckung des Hippolytos durch Aesculap oder aber das Weiterleben des Hippolytos als Gott Virbius von Bedeutung, so dass sich diese speziellen Motive überhaupt nicht mit einer der drei Tragödien in Verbindung bringen lassen.⁷⁰⁹ Die meisten exemplarischen Bezugnahmen auf den Mythos beschränken sich aber

⁷⁰⁶ Hyg. fab. 47 erzählt von der Verleumdung des Hippolytos durch einen Brief bei gleichzeitigem Selbstmord der Phaedra. Ov. fast. 5,309 verknüpft explizit den Tod des Hippolytos mit seiner Vernachlässigung der Venus; vgl. dazu Bömer ad loc. Ov. Ib. 575 nennt ebenfalls den Zorn der Venus als Grund für den Tod des Jünglings. Zwar kann ein solches Motiv auch für das erste Stück des Euripides nicht gänzlich ausgeschlossen werden, doch könnte es in diesem Stück nur eine nachrangige Rolle gespielt haben, da Phaedra vor allem für den Gang der Ereignisse verantwortlich gewesen sein muss. Ein Zusammenhang mit dem zweiten *Hippolytos*, in dem der Zorn der Göttin eine so entscheidende Rolle spielt, scheint daher auf der Hand zu liegen.

⁷⁰⁷ Pausanias 1,22,1. Die Amme mag auch in den beiden anderen Dramen eine wichtige, aber kaum eine für den Verlauf des Stückes derart zentrale Rolle gespielt haben. Der Bezug auf den *Stephanias* scheint deutlich.

⁷⁰⁸ Cic. off. 1,32 (ebenso 3,94 und ähnlich auch nat. 3,76) bezieht sich auf die Frage, ob es in bestimmten Situationen erlaubt ist, gegebene Versprechen nicht zu erfüllen, wenn dadurch der um Einlösung Bittende selbst Schaden nehmen würde. Dazu zieht Cicero als Beispiel u.a. Theseus und Neptun heran und berichtet von dem dritten Wunsch, den Theseus nun mit der Vernichtung des Hippolytos erfüllt haben will. Im *Stephanias* greift Theseus aber ganz offensichtlich zum ersten Mal auf das Versprechen seines Vaters zurück, da er sich dessen Wirkung nicht sicher ist. Dazu Barrett S.39, der folgert, dass Euripides hier die Tradition neu gestaltet habe. Cicero dürfte sich also auf ein Motiv aus dem *Kalyptomenos* oder aus Sophokles beziehen, zumal er in nat. 3,76 ausdrücklich *poetae* als Quelle dieser *fabula* benennt. Ov. fast. 6,735-744 lässt Hippolytos nach Troezen fliehen, so dass auch in diesem Fall wohl im *Kalyptomenos* oder in der *Phaedra* des Sophokles der Prätext erblickt werden kann.

⁷⁰⁹ Auf die Wiederbelebung des Hippolytos durch Aesculap beziehen sich etwa Hor. carm. 4,7,25; auch Serv. ad Aen. 7,767-782 und 6,445. Das Interesse vor allem an der weiteren Geschichte des Hippolytos als italische Gottheit Virbius steht im Vordergrund in Ov. met. 15,492-546 und fast. 6,737-756. An anderen Stellen nutzen Autoren Motive, die gleichfalls nicht im Zusammenhang mit den Tragödien zu stehen scheinen oder jedenfalls bislang noch nicht sicher in deren Handlungsgefüge integriert werden konnten. So etwa Ov. ars 1,744, wenn der Dichter warnt, die Geliebte nicht vor einem Freund zu sehr zu loben, da dieser sonst zum Konkurrenten werden könnte. In diesem Zusammenhang erwähnt er neben anderen mythologischen Beispielen, in denen Frauen vor den Freunden der Männer sicher gewesen sind, Phaedra und Pirithous. Ein Zusammenhang mit dem tragischen Geschehen zu konstruieren, scheint hier nicht recht möglich. Von weit größerer Bedeutung ist aber die

auf allgemeine Grundzüge der Sage: auf die Liebe, die Verleumdung durch Phaedra oder auf den Tod des Hippolytos durch seine eigenen Pferde, so dass eine Zuweisung zu einem bestimmten Prätext weder nötig, noch vielleicht überhaupt von dem jeweiligen Autor intendiert ist. Offenbar ganz bewusst bleibt manche Anspielung auf Phaedra und Hippolytos ohne konkreten Bezug auf eine bestimmte Version des Mythos, so dass jeder Rezipient auf das ihm jeweils zur Verfügung stehende mythologische Wissen zurückgreifen kann.⁷¹⁰ Dies deutet allerdings zugleich darauf hin, dass die Autoren durchaus mit der Kenntnis aller drei maßgeblichen tragischen Bearbeitungen des Mythos von Phaedra und Hippolytos bei ihren gebildeten Lesern rechnen konnten.

Es dürften nach den bisherigen Untersuchungen kaum mehr prinzipielle Zweifel bestehen, dass Ovid seine Darstellung der Geschichte von Phaedra und Hippolytos im vierten Brief der *Heroides* wiederum in der Auseinandersetzung mit den ihm und seinen Rezipienten bekannten Tragödien des Euripides und des Sophokles entwickelt haben wird.⁷¹¹ Wenn sich anhand eines ersten oberflächlichen Vergleichs dabei mehr Übereinstimmungen mit dem *Hippolytos Kalyptomenos* des Euripides als mit der *Phaidra* des Sophokles beschreiben lassen, so dürfte dies zunächst vor allem dem Umstand geschuldet sein, dass über die verlorene Tragödie des Sophokles nahezu gar keine gesicherten Aussagen möglich sind. In jedem Fall scheint im vierten Brief der *Heroides* eine Einschreibung in einen mythologischen Kontext wohl kaum mit jener Konsequenz und präzisen Ausrichtung an einem einzigen

Erwähnung bei Prop. 2,1,51, wo von einem Giftbecher der Phaedra gesprochen wird. Nun ist der Liebeszauber zwar auch ein elegisches Motiv, doch könnte sich Properz an dieser Stelle durchaus auch auf eine tragische Vorlage beziehen. Immerhin spricht die Amme im *Stephanias* von Zauberliedern und Tränken (Eur. Hipp. 478-481 und 509-517). Vor allem aber bei Sophokles konnte schon im Zusammenhang mit Medea in den *Rizotomoi* auf eine intensive Nutzung des Motivs Zauberei geschlossen werden. Dazu die Ausführungen zu Medea in Kapitel B.III. Daher plädiert Zwierlein (1987) S.56-63 auch für eine Zuweisung dieses Motivs aus Properz an die *Phaedra* des Sophokles. Ebenso Butler, H.E. / Barber, E.A.: *The Elegies of Propertius*. Edited with Introduction and Commentary, Oxford 1933.

⁷¹⁰ So zeigt etwa Vergil in Aen. 6,445 Phaedra als eine der Frauen neben Dido in der Unterwelt. Ebenso ohne klaren Bezug auf einen bestimmten literarischen Prätext dann auch Aen. 7,761-782, wo unter den Gefolgsleuten des Turnus der italische Held Virbius genannt und als dessen Vater Hippolytos erwähnt wird. Exemplarische Erwähnungen finden sich auch bei Prop. 2,1,51 und 4,5,5, wo die Nachstellungen der Phaedra und die Ablehnung der Liebe durch Hippolytos thematisiert werden. Hor. *carm.* 4,7,25 verwendet ebenfalls beispielhaft den Tod des Hippolytos. Aus Ovid wären dazu noch anzuführen Ov. *am.* 2,4,32; 2,18,24 und 30; *ars* 1,338 und 511; *fast.* 3,265; *rem.* 64 und 743; *trist.* 2,383. Auf der Grundlage dieses Befundes folgert Herter (1973) sp. 1186: „Euripides hat jedenfalls die spätere Tradition beherrscht, freilich selten so, dass die Gegebenheiten des einen oder anderen Dramas konsequent eingehalten wären.“ In jedem Fall kann von einer großen Bekanntheit des Stoffes ausgegangen werden. So auch Waldner sp.716f.

⁷¹¹ Es ist sicher davon auszugehen, dass Ovid auch in diesem Fall primär auf die klassischen Tragödien als Prätexte für seine eigene Gestaltung des Mythos zurückgegriffen hat. Über die Frage, ob und welche Vorlagen der römische Dichter darüber hinaus bei seinem Arbeiten herangezogen haben könnte, kann nur spekuliert werden. Die Überlieferung lässt letztlich keine sicheren Aussagen zu, inwieweit Ovid in seinen verschiedenen Erzählungen der Geschichte von Phaedra und Hippolytos auch von verwandten Mythen, Motiven und deren literarischen Gestaltungen beeinflusst worden ist. Zu denken wäre hier etwa an den Mythos von Stheneboia und Bellerophon. Dazu Tschiedel S.16-22, der weitere motivisch verwandte Mythen aufzählt, die um die Figuren von Peleus, Phoinix, Phineus und Phrixos existieren. Dazu wären auch noch die in den *Metamorphosen* behandelten Frauengestalten Byblis und Myrrha zu zählen. Aufgrund der in all diesen Fällen unzureichenden Überlieferungslage ist es daher unausweichlich und zudem das eigentliche Anliegen dieser Arbeit, sich auf die Beziehung zwischen Ovid und Euripides zu konzentrieren.

konkreten Prätext erfolgt zu sein wie im Medea-Brief, sondern eher mit einer gewissen Freiheit, wie dies anhand des sechsten Briefes der *Heroides* beobachtet werden konnte. Eine Bestätigung dieser These kann im Folgenden innerhalb des vierten Briefes der *Heroides* anhand einer Identifizierung und Interpretation einzelner verbaler, struktureller oder auch motivischer Referenzen auf die verschiedenen möglichen Prätexte versucht werden. Dabei ist vor allem auch zu beachten, dass Ovid durch eine vermutliche Kombination von Referenzen aus den drei möglichen Prätexten und nicht zuletzt auch durch diverse, von ihm selbst hinzugefügte Elemente wahrscheinlich vor allem eine ganz eigene Version dieses Mythos schaffen wollte.⁷¹²

2. Verkehrte literarische Welt – Phaedra als elegischer Liebhaber

Ein ganz entscheidendes neues Element, das Ovid dem Mythos von Phaedra und Hippolytos hinzugefügt hat, besteht darin, die Geschichte aus einem tragischen Kontext in die Welt der Elegie transferiert zu haben. Einige sich aus dem Wechsel des literarischen Genus ergebende Folgen konnten an einzelnen Stellen schon im Zusammenhang mit den Interpretationen zu den Briefen von Medea und Hypsipyle in den *Heroides* konstatiert werden.⁷¹³ Während in den römischen Liebeselegien von Tibull, Propertius oder auch Ovid in der Regel die aktive und werbende Rolle dem männlichen Liebhaber zukommt, befinden sich in den *Heroides* entsprechend der von Ovid neu entwickelten Konzeption dieses Werkes die Frauen in der Position der aktiv handelnden Person. Wenn damit auch manche gesellschaftliche Konvention der Zeit auf den Kopf gestellt worden sein mag, so waren heroische Frauen doch spätestens seit der Antigone des Sophokles, der Hecuba oder eben auch der Medea des Euripides als literarische Muster in Griechenland und Rom präsent. Daher haben die Frauen, die Ovid als Autorinnen für die Briefe der *Heroides* auswählt, entweder bereits durch die Tradition eine entsprechende heroische Größe wie Medea und Dido oder aber sie verfügen über ein entsprechendes heroisches Potential, das Ovid mit seinem Gedicht ausgestaltet oder sogar erst neu entwickelt wie bei Hypsipyle.

Zu den Frauen, die schon in ihrer literarischen Existenz über eine entsprechende heroisch-tragische Größe verfügen, gehört auch Phaedra. Im Vergleich mit den weiteren Gedichten der Sammlung hat Ovid für den vierten Brief der *Heroides* zudem eine elegische Grundsituation

⁷¹² Ein ähnliches Fazit bei Jacobson (1974) S.144-146 im Bezug auf die von Ovid verwendeten Vorlagen: die direkte Vorgehensweise der Phaedra gegen jegliche Moral finde sich eigentlich nur im ersten *Hippolytos*. Daneben habe Ovid aber auch sicher den zweiten *Hippolytos* und Sophokles benutzt. Dabei könnte möglicherweise einiges, was heute nur noch als Element des *Stephanias* zu identifizieren sei, ursprünglich aus dem *Kalyptomenos* stammen. In jedem Fall aber, auch wenn primär der erste *Hippolytos* von Ovid benutzt sein dürfte, stehe doch außer Frage, dass der römische Dichter auch auf das zweite Drama zurückgegriffen habe. Im Einzelnen seien aber Aussagen zu Vorlagen nur mit Vorbehalt möglich.

⁷¹³ Vgl. dazu im Einzelnen die Ausführungen in Kapitel B.II und B.III.

entwickelt, in der Phaedra nicht einfach nur eine aktive Frau ist, sie wird vielmehr zu dem Prototyp einer elegischen Liebhaberin. Denn während in den übrigen Briefen in der Regel stets in einer bereits existenten Beziehung die Trennung von einem geliebten Mann oder dessen Untreue thematisiert wird,⁷¹⁴ bietet in diesem Fall die Abwesenheit des Theseus und damit die Trennung zwischen Phaedra und ihrem Ehemann gerade den Anlass, mit Hilfe des Briefes eine neue Liebesbeziehung eröffnen. Die literarischen Dimensionen einer derartigen Situation sind dem Dichter Ovid bestens vertraut, hatte er sich doch in seinen früheren oder vielleicht auch gleichzeitigen Arbeiten zu den *Amores* und der *Ars* immer wieder eingehend damit auseinandergesetzt. So finden sich in diesem Brief in der Tat besonders viele Motive, die dem Rezipienten aus den Elegien Ovids und den Texten der übrigen römischen Liebesdichter vertraut sind wie etwa die Gegenüberstellung von *vir* und *puella*, die üblichen Metaphern aus den Bereichen Krieg, Feuer und Verwundung, die Verwendung von Bildern aus dem ländlichen Bereich oder auch die Schwierigkeiten mit Ehemann und Torwächter.⁷¹⁵ Doch besteht dabei ein gewichtiger Unterschied zwischen dem vierten Briefes der *Heroides* und den allgemein aus der Elegie bekannten Konstanten einer unglücklichen Beziehung. Denn Phaedra agiert hier in der Rolle des elegischen Liebhabers, während Hippolytos gleichsam die Rolle einer *dura puella* bzw. eben eines *durus puer* innehat.⁷¹⁶ Auf diese Weise hat Ovid konsequent literarisch umgesetzt, was von der Grundsituation des Mythos ohnehin vorgegeben war. Wenngleich in vertauschten geschlechtlichen Rollen handelt der Mythos von Phaedra und Hippolytos letztlich doch nach dem elegischen Grundmotiv, dass eine leidenschaftlich und unglücklich liebende Person darauf hinarbeitet, das Objekt ihrer Liebe für sich zu gewinnen. Während die von den Elegikern umworbenen Frauen den Bemühungen der Liebhaber gegenüber nun grundsätzlich nicht völlig abgeneigt sind, lässt Ovid seine Phaedra an dieser Stelle freilich übersehen, dass Hippolytos prinzipiell von der Liebe nichts wissen will.⁷¹⁷ So ist schon allein aus diesem Grund das Scheitern ihres Antrages letztlich unausweichlich. Ovids Rezipienten werden diese *variatio* der bekannten elegischen Formen und des gleichfalls bekannten Mythos von Phaedra und Hippolytos zu schätzen gewusst haben. Der Gang der Handlung bis hin zu dem tragischen Ende der beteiligten Figuren war

⁷¹⁴ Darauf verweist korrekt Davis S.43. Dies gilt allerdings nur für die Einzelbriefe. Denn die briefliche Kommunikation zwischen Paris und Helena (vgl. Ov. her. 16 und 17), um nur ein Beispiel zu nennen, dient in den *Heroides* gerade auch der Initiierung einer Beziehung.

⁷¹⁵ So Davis S.43f. mit dem Hinweis auf die Herkunft dieser Motive aus *Amores* und *Ars* sowie auf Ovids entsprechende Bezüge zu Catull und Propertius.

⁷¹⁶ Dies wird etwa deutlich, wenn Phaedra in ihrem Schreiben Hippolytos auffordert: *duritiam pone* (Ov. her. 4,85). Dazu auch Davis S.44-46, der zur Rolle der Phaedra auf die Parallelen in der Selbstbeschreibung des elegischen Liebhabers in am. 1,1 und her. 4,13f. hinweist. Die aktive Rolle der Phaedra zeige sich in diesem Zusammenhang etwa auch in ihrer Beobachtung der körperlichen Schönheit des Hippolytos (her. 4,67-84), die ansonsten dem elegischen Liebhaber zukomme (am. 1,5,17-20 und in letzter Konsequenz auch ars 3,769-788). Damit stehe Phaedra ganz im Gegensatz etwa zur vergilischen Dido (Verg. Aen. 4,3), die nicht derart auf Äußerlichkeit beschränkt sei.

⁷¹⁷ Die ablehnende Haltung des Hippolytos gegenüber der Liebe darf als Grundkonstante wohl für alle früheren Versionen des Mythos vorausgesetzt werden. Im weiteren Verlauf des Briefes scheint Phaedra durchaus diese Einsicht zu haben, wenngleich sie sich die prinzipielle Ablehnung des Hippolytos zu keinem Zeitpunkt eingestehen wird. Vgl. dazu etwa Ov. her. 4,85-88.

den gebildeten Römern jener Zeit sicherlich aus ihrer eigenen Beschäftigung mit den griechischen Tragödien bekannt. Entscheidend ist für die Leser Ovids nun, wie der Dichter die Vorgaben seiner Prätexte neu gestaltet und eigene Akzente setzt.

3. Das intertextuelle Werben der elegischen Liebhaberin Phaedra

Ovid lässt Phaedra ihren Brief mit der Nennung von Absenderin und Adressat beginnen. Dabei werden beide Namen allerdings lediglich umschrieben.

*Qua, nisi tu dederis, caritura est ipsa, salutem
mittit Amazonio Cressa puella viro.* (Ov. her. 4,1f.)

Für den gebildeten Rezipienten Ovids dürfte freilich der Brief des Mädchens aus Kreta an den Sohn der Amazone ohne größere Schwierigkeiten als ein Brief der Phaedra an Hippolytos zu erkennen gewesen sein. Durch die Identifizierung über die Abstammung im Fall des Hippolytos und durch die Heimatinsel für sich selbst gelingt es Phaedra geschickt, jeden familiären Zusammenhang zwischen ihr und ihrem Stiefsohn zunächst beiseite zu lassen.⁷¹⁸ Zugleich gibt der römische Dichter mit der dezidierten Gegenüberstellung von *vir* und *puella* schon direkt zu Beginn seines Gedichtes einen ersten Hinweis auf die elegische Grundkonstellation der Beziehung zwischen Phaedra und Hippolytos.⁷¹⁹

Mit den folgenden Versen lenkt Ovid hingegen die Aufmerksamkeit der Rezipienten zunächst auf den tragischen Kontext des Briefes. Denn Phaedra formuliert unmittelbar im Anschluss an das einleitende Distichon eine direkte Aufforderung an Hippolytos, dass jener den Brief ruhig lesen möge.

*Perlege quodcumque est. Quid epistula lecta nocebit?
Te quoque in hac aliquid quod iuvet esse potest.
His arcana notis terra pelagoque feruntur;
inspicit acceptas hostis ab hoste notas.* (Ov. her. 4,3-6)

Phaedra ist dabei deutlich bemüht, ihre eigenen Worte unmittelbar zu relativieren und abzuschwächen, so dass sie in der Tat im unmittelbaren Kontext des Briefes fast schon harmlos klingen, wenngleich der von Phaedra gewählte Vergleich, dass sogar Feinde

⁷¹⁸ Beide Umschreibungen finden sich auch in dem überlieferten *Hippolytos* des Euripides (vgl. Hipp. 10 und 372) bzw. entsprechend in den Hypotheseis zu dieser Tragödie, so dass wohl an dieser Stelle des vierten Briefes der *Heroides* mit der einfachen Verwendung der Begriffe keine besondere intertextuelle Funktion impliziert wäre. Vgl. Palmer ad loc und Jacobson (1974) S.145. Letzterer sieht S.147 gleichfalls in dieser spezifischen Form der Namensnennung eine bewusste Handlung Phaedras. In der Tat liegt hier sicherlich nicht einfach nur eine gelehrte Antonomasie vor. In dem vergleichbaren Brief etwa, den Canace aus Liebe an ihren Bruder Macareus schreibt, folgt im siebten Vers deutlicher *haec est Aeolidos fratri scribentis imago* (Ov. her. 11,7). Ovids Phaedra will bewusst verschleiern. Dazu auch Casali (1995a) S.2f.

⁷¹⁹ Schon Jacobson (1974) sieht S.147 in der bewussten Gegenüberstellung von *vir* und *puella* eine erotisch elegische Färbung des Wortmaterials. Vgl. dazu auch Davis S.43.

miteinander durch Briefe korrespondieren, per se schon eine von Ovid sicher bewusst gestaltete unheilvolle Konnotation besitzt, da die doppelte Verwendung des Begriffes *hostis* doch schon auf ein in der Zukunft gespanntes Verhältnis vorausweist.⁷²⁰

Nicht für Hippolytos als primären Leser des Textes, sehr wohl aber für Ovids Rezipienten, denen die weitere Entwicklung der Ereignisse aus den Tragödien bekannt ist, besitzen die Worte der Phaedra darüber hinaus jedoch zugleich auch eine intertextuelle Konnotation. Denn Phaedras Gedanken, dass das Lesen eines Briefes wohl kaum schaden werde, stehen in größtem Gegensatz zu den Folgen, die die verschiedenen Briefe in den Tragödien zu Phaedra und Hippolytos mit sich bringen. So ist schon im *Hippolytos Stephanias* die Lektüre des Briefes, in dem Phaedra ihren Stiefsohn gegenüber Theseus verleumdet, gerade der Beginn der endgültigen Katastrophe für Theseus und Hippolytos. Noch mehr wird dies für jenen Brief gelten, der als Teil der tragischen Handlung in einer der beiden verlorenen Tragödien über Phaedra und Hippolytos vermutet werden darf und den Ovid seinen Phaedra nun gerade schreiben lässt.⁷²¹ Auf diese Weise erweitert Ovid die inhaltliche Dimension einer an sich harmlosen Aussage und setzt den Beschwichtigungsversuchen der Phaedra das intertextuelle Wissen seiner Rezipienten über den weiteren Verlauf des Mythos entgegen.

Die folgenden Verse lässt Ovid Phaedra dazu verwenden, ihre eigene Situation zu beschreiben und dabei die Notwendigkeit zur Abfassung eines Briefes zu erklären. Denn dreimal schon

⁷²⁰ Um diese Worte der Phaedra zu deuten, lassen sich zunächst zwei mögliche Konstellationen für das zu Beginn des Briefes vorauszusetzende Verhältnis zwischen der Autorin und Hippolytos denken. Einerseits wäre es möglich, dass zwischen Phaedra und ihrem Stiefsohn bislang eine unkomplizierte Beziehung bestand. In diesem Fall will Phaedra mit ihren einleitenden Worten nur ausdrücken, dass Hippolytos als Freund den Brief seiner ihm freundlich gesonnenen Stiefmutter beruhigt lesen könne, wenn sogar Feinde durch Briefe miteinander in Kontakt treten. Andererseits wäre es auch denkbar, dass zwischen Hippolytos und Phaedra bereits ein angespanntes Verhältnis bestand, was prinzipiell aufgrund der dynastischen Rivalität zwischen Hippolytos als Erben und der Stiefmutter nebst ihren eigenen zukünftigen Kindern stets vorausgesetzt werden kann und gerade in den bereits untersuchten Briefen von Medea und Hypsipyle ein wichtiges Handlungsmotiv gewesen ist. Im zweiten *Hippolytos* wird diese Problematik zudem auch tatsächlich von der Amme thematisiert (vgl. Eur. Hipp. 304-310), dem Hippolytos an gleicher Stelle jedoch auch eine edle Gesinnung zugesprochen. Wenn in der dem vierten Brief der *Heroides* zugrunde liegende Situation dennoch solche Spannungen existieren sollten, dann würde Phaedra wohl versuchen wollen, zu Beginn des Briefes eine Entspannung herbeizuführen, um auf diese Weise ihr eigentliches Anliegen vorzubereiten. Eine Entscheidung zwischen den beiden hier vorgestellten Deutungen ist letztlich abhängig von der von Ovid als Handlungsrahmen vorausgesetzten Grundkonstellation des Mythos. Darüber ist jedoch keine Klarheit zu gewinnen, so dass auch die Interpretation dieser Verse nicht gesichert werden kann. Da jedoch Hippolytos in der Regel durch sein im Allgemeinen untadeliges Verhalten charakterisiert wird, ist wohl eher zu vermuten, dass zwischen ihm und seiner Stiefmutter kein angespanntes Verhältnis bestand. Ovid lässt Phaedra somit einen unglücklichen Vergleich formulieren mit entsprechender Vorbedeutung für das weitere Geschehen, was durch den intertextuellen Gehalt der Worte Phaedras verstärkt wird.

⁷²¹ Jacobson (1974) S.146, Davis S.41 und in ähnlicher Weise auch Casali (1995a) S.5 sehen in Ov. her.4,3 einen ironischen Hinweis auf den zweiten *Hippolytos*. Sie übergehen dabei einen möglichen Bezug auf den *Kalyptomenos* oder Sophokles. Das hier verwendete Motiv findet sich in vergleichbarer Funktion auch in Ov. her. 20,1-3, wenn Acontius Cydippe als Adressatin des Briefes auffordert, die Lektüre nicht abzubrechen, in diesem Kontext allerdings mit der Konnotation, dass Cydippes Lesen in der Tat schon einmal entscheidende Folgen hatte. Bei Phaedras Brief bleibt die Gefahr zunächst abstrakt und gewinnt erst in einem intertextuellen Kontext, d.h. vor dem Hintergrund der weiteren Entwicklungen in den Tragödien, reale Bedeutung. Dies scheint von Lingenberg in seiner Kritik (S.13f.) an den Versen zu wenig beachtet zu werden.

hatte sie versucht, Hippolytos direkt anzureden, doch dreimal gelang es ihr nicht, die richtigen Worte hervorzubringen.⁷²² *Pudor* hatte sie davon abgehalten. Jetzt aber folgt sie dem Befehl Amors, einen Brief zu verfassen.⁷²³

*Quidquid Amor iussit, non est contemnere tutum;
regnat et in dominos ius habet ille deos.*

Ille mihi primo dubitanti scribere dixit:

„Scribe! Dabit victas ferreus ille manus“. (Ov. her. 4,11-14)

Die hier im ersten Vers zum Ausdruck gebrachte Überzeugung, dass es nicht ohne Gefahren sei, die Befehle Amors zu missachten, scheint Phaedra zunächst primär auf sich selbst zu beziehen, um auf diese Weise zu rechtfertigen, dass sie es gegen die Gebote von Anstand und Moral unternimmt, dem eigenen Stiefsohn ihre Liebe zu gestehen.⁷²⁴ Doch zeigt sich, dass die Worte, mit denen Phaedra diesen Teil ihres Briefes eröffnet, zugleich auch für Hippolytos bestimmt sind. Auch er sollte sich wohl der Gefahren bewusst sein, die er auf sich nimmt, wenn er sich der Liebe entgegen stellt.

Während diese Verse im Kontext des Briefes als eine zwar vielleicht ehrlich besorgte, doch zugleich gewiss auch berechnende Mahnung der Phaedra zu verstehen sind, können die Rezipienten Ovids die tatsächliche Berechtigung dieser Warnung aufgrund ihres Wissens über den Mythos und die Tragödien unmittelbar erkennen. Denn die totale Verweigerung des Hippolytos gegenüber der Liebe ist letztlich der Anlass für seinen Untergang. So findet sich eine vergleichbar indirekte Mahnung bereits in den einleitenden Worten der Aphrodite im Prolog des *Hippolytos Stephanias*

τοὺς μὲν σέβοντας τὰ μὰ πρῆσβεύω κράτη,
σφάλλω δ' ὅσοι φρονοῦσιν εἰς ἡμᾶς μέγα. (Eur. Hipp. 5f.),

deren Begründung von der Göttin dann in ihren folgenden Ausführungen konkretisiert wird.⁷²⁵ Noch direkter wird Hippolytos zu Beginn dieses Dramas zudem durch einen alten Diener vor einer Ablehnung der Liebe und einer Verweigerung der angemessenen Opfer für Aphrodite gewarnt.⁷²⁶ Eine vergleichbare Argumentation, dass es recht sei, sich der Liebe zu ergeben, wird zudem auch Phaedras Amme bei ihrem Versuch, die Wünsche der Herrin zu

⁷²² Ov. her. 4,7f. Von Jacobson (1974) werden hierzu S.148 als epische Vorbilder Hom. Od. 11,206-208 und Verg. Aen. 2,792f. angeführt, von Palmer ad loc. auch Apoll. Rhod. 3,654 und 683-686. Jacobson (a.a.O.) sieht in den Versen her. 4,7-10 eine Parodie der Beschreibung von Liebenden, die nicht reden können, durch Ovid. Zudem hält er das Faktum der Anwesenheit des Hippolytos in dem Mythos für eher ungewöhnlich. Von Parodie ist an dieser Stelle aber wohl kaum zu sprechen, und auch die direkte Konfrontation zwischen Stiefmutter und Stiefsohn ist in dem Mythos keineswegs ungewöhnlich, wenn auch nicht Teil der überlieferten Tragödie.

⁷²³ Ov. her. 4,9f. Jacobson (1974) verweist S.143 zu der Frage von *pudor* bzw. αἰδώς an dieser Stelle auf Eur. frg. 436. Die Parallelität der Motive ergibt sich an dieser Stelle von selbst. Ein intertextueller Bezug Ovids auf die überlieferte Stelle aus dem ersten *Hippolytos* ist ohne weiteren Kontext nicht zu konstatieren.

⁷²⁴ Diese Dimension der Worte bleibt dem bislang nichts ahnenden Hippolytos freilich noch verschlossen, denn erst im Folgenden wird er von der unseligen Liebe Phaedras lesen.

⁷²⁵ Auf die Entsprechung zu Eur. Hipp. 5f. verweist Palmer ad loc. Aphrodite über Hippolytos und die ihr von diesem verweigerten Ehren dann Eur. Hipp. 10-22.

⁷²⁶ Vgl. Eur. Hipp. 88-120

rechtfertigen, anführen.⁷²⁷ Dabei kann ihr Schlusssatz geradezu als entgegengesetzt formulierte Entsprechung zu den einleitenden Worten in Phaedras Brief gelesen werden.

τόλμα δ' ἐρώσα· θεὸς ἐβουλήθη τάδε· (Eur. Hipp. 476)

So konnte Ovid das hier verwendete Motiv unmittelbar aus der Tragödie gewinnen und dürfte dabei vielleicht ergänzend zu dem von ihm primär verwendeten Prätext auf den zweiten *Hippolytos* des Euripides als weiteren Referenztext zurückgegriffen haben, wobei dieses Motiv allerdings durchaus auch in den heute verlorenen Tragödien nachgewiesen werden kann.⁷²⁸ Zusätzlich findet sich das Motiv von der Allmacht der Liebe auch immer wieder in den Liebeslegien thematisiert. Das Bild des herrschenden Amor ist dort geradezu ein Topos.⁷²⁹ Doch auch wenn die von Ovid hier gestaltete Grunddisposition des Mythos von Phaedra und Hippolytos elegisch ist und es dem römischen Dichter somit leicht gefallen sein dürfte, auf einen entsprechenden Topos der Elegie zu rekurrieren, hat er an dieser Stelle sicher nicht bloß ein übliches und passendes Motiv aus der Liebesdichtung in seinen Text integriert. Der intertextuelle Bezug auf die Tragödien als Prätexte der Darstellung ist zweifelsohne auch gegeben und bestimmt das von Ovid intendierte Verständnis des Textes, indem der Rezipient auf das einseitige Leben des Hippolytos ohne Liebe und den Zorn der Aphrodite als Hintergründe der tragischen Handlung verwiesen wird.

Phaedra schließt diese einleitenden Gedanken mit einem Gebet an Amor ab, der ihr nun beistehen und die Sinne des Hippolytos ihren Wünschen gewogen machen möchte.⁷³⁰ Der folgende, entscheidende Teil des Briefes beinhaltet das Geständnis ihrer Liebe. Dabei betont sie zunächst, dass ihr Ruf bislang ganz und gar unbescholten sei. Doch jetzt fühlt sie sich von der Liebe verwundet und glaubt im Inneren zu brennen. Ovid lässt an dieser Stelle Phaedra verschiedene Topoi gebrauchen, die allgemein in der Dichtung für die Beschreibung der wehrlosen Ergriffenheit durch die Liebe benutzt werden.⁷³¹ Indem sie sich und ihr Anliegen

⁷²⁷ Eur. Hipp. 437-476. Ebenso die Amme bei Seneca, wenn sie versucht, Hippolytos für einen weniger strengen und keuschen Lebenswandel zu gewinnen. Vgl. Sen. Phae. 435-482.

⁷²⁸ Vgl. Eur. frg. 428, 430 und ggf. 431 (vgl. zur umstrittenen Zuweisung von frg. 431 an Euripides oder Sophokles die vorangegangenen Ausführungen). Auf den Zusammenhang dieser Fragmente mit Ovid weist auch Jacobson (1974) S.143 hin. Da es dem römischen Dichter freisteht, Motive aus verschiedenen Tragödien in seiner eigenen Darstellung zusammenzuführen, sind einmal mehr abschließende Antworten nicht möglich.

⁷²⁹ So spricht Palmer ad 4,12 von "commonplace", und Davies sieht S.44 Parallelen in der Selbstbeschreibung des elegischen Liebhabers in am. 1,1 mit her. 4,13f. Jacobson verweist S.148f. die Verse her. 4,9-14 dezidiert in den Bereich der Elegie. Die Macht des Eros sei ein Gemeinplatz, aber nicht im Sinne einer tragischen Kraft wie bei Euripides, sondern allein elegisch. Insbesondere auch der abschließende Vers reproduziert mit dem als *ferreus* und damit durchaus eben auch als *durus* beschriebenen Geliebten erneut die verkehrte elegische Grundsituation im vierten Brief der *Heroides*. Doch widersprechen einer einseitigen Zuweisung der Verse in den Bereich der Elegie die allzu auffälligen Parallelen zu den rekonstruierbaren Motiven der Tragödien.

⁷³⁰ Ov. her. 4,15f.

⁷³¹ Ov. her. 4,17-26. Vgl. zu den literarischen Topoi Davis S.43f. mit verschiedenen Parallelstellen aus Ov. am. In diesen fünf Distichen sind vor allem die Bilder des Feuers und der Verwundung von Bedeutung. Zur Feuermetaphorik (auch noch in her. 4,33) verweist Jacobson auf Eur. frg. 429. Das wahrscheinlich aus einem Chorlied stammende Fragment hat nun aber inhaltlich überhaupt keinen Zusammenhang mit dem hier relevanten Feuer der Liebe. Letztlich ist aber nur mit Bezug auf den *Hippolytos Stephanias* zu konstatieren, dass die dort geschilderten Symptome der Krankheit der Phaedra einem anderen Bildbereich entnommen sind. Das Feuer der

auf diese Weise fast schon hinter allgemein bekannten Formulierungen verstecken kann, gelangt Phaedra schließlich an den entscheidenden Punkt, an dem sie Hippolytos unmittelbar anspricht und sich ihrem Stiefsohn als Geliebte anbietet.⁷³²

Indem Phaedra in diesem Brief ganz offen ihre Liebe gesteht, wird schon deutlich, dass jener Kampf zwischen Moral und Liebe, der etwa im zweiten *Hippolytos* des Euripides in ihrem Inneren und dann auf der Bühne ausgefochten wurde, längst hinter ihr liegt. Dort bezeichnet Phaedra ihre Gefühle bei ihrem ersten Auftritt noch explizit als *μίανσμα*, ihr Handeln als *ἀμαρτάνειν*.⁷³³ In dem Moment, in dem Ovids Phaedra ihren Brief schreibt, hat sie sich zwar schon entschieden, ihrer Liebe nachzugeben, doch von Rechtmäßigkeit und Angemessenheit ihres Handelns ist Phaedra selbst noch lange nicht überzeugt. Vielmehr steht die Liebende auch in diesem Moment noch immer unter einem Rechtfertigungsdruck vor sich selbst und ebenso vor Hippolytos. Denn auch in ihrem Brief wird deutlich, dass sich Phaedra des wahren Gehaltes ihrer Absicht durchaus bewusst ist, spricht sie doch von *nocens*, *crimen*, *labes* und *adulterium*.⁷³⁴ Dennoch kann sie letztlich nur der Liebe folgen.⁷³⁵

Dies bedeutet für Phaedra ganz konkret, wie sie im folgenden Abschnitt ihres Briefes ausführt, dass sie sich zu eben jenen Lebensgewohnheiten hingezogen fühlt, die Hippolytos pflegt. So gefallen auch ihr nun wilde Tiere und der Kult der Diana. Es drängt sie danach, in die Wälder zu ziehen, Hirsche zu erlegen und die Jagdhunde zu führen, den Jagdspeer zu schleudern oder einfach auf einer Wiese zu rasten, und ebenso erfreut sie sich an Wagenrennen.

Liebe könnte aber durchaus in einer der verlorenen Tragödien als Motiv eine bedeutendere Rolle gespielt haben. Doch scheint an dieser Stelle durchaus – ganz im Gegensatz zu den zuvor untersuchten Mahnungen vor der Allmacht der Liebe und der Forderung, den Befehlen Amors zu gehorchen – vorrangig der Gebrauch von Topoi gegeben. Man vergleiche etwa nur Verg. Aen. 4,66b-68a.

⁷³² Ov. her. 4,27-30. Dabei betont sie auffallend, dass Hippolytos in ihr gleichsam eine Jungfrau vorfinde, die bislang noch nie die richtige Liebe erfahren habe. Zu den diversen Bildern für Jungfräulichkeit vgl. Jacobson (1974) S.147f. Jacobson bemerkt zudem S.150f. zu Recht, dass das elegische Motiv der Jungfräulichkeit hier nicht, wie sonst üblich, mit einer Klage um den Verlust derselben verbunden ist, sondern argumentativ zur Überredung des Hippolytos eingesetzt wird. Auch darin ist eine Folge der Umkehrung der elegischen Grundsituation im vierten Brief der *Heroides* zu erkennen. Die Stilisierung der angestrebten Verbindung zu einer reinen, in diesem Sinn jungfräulichen Liebe, widerspricht wohl aber den Tatsachen der zu rekonstruierenden tragischen Rahmenhandlung des Briefes. So werden jedenfalls im *Hippolytos* *Stephanias* explizit Kinder aus der Beziehung zwischen Phaedra und Theseus vorausgesetzt; vgl. Eur. Hipp. 304-310 und 313-315. Möglicherweise hat Phaedra in einer der verlorenen Tragödien über eine Vernachlässigung durch Theseus geklagt und nutzt eine solche aus der Tragödie abzuleitende Klage an dieser Stelle für ihre eigene Argumentation. Ob das auffällige Motiv der Jungfräulichkeit von Ovid jedoch tatsächlich aus einem tragischen Prätext in den vierten Brief der *Heroides* transferiert worden ist, kann letztlich nicht nachgewiesen werden. In jedem Fall dürfte allerdings ein Bezugspunkt für dieses Motiv auch die Welt der Elegie sein.

⁷³³ Vgl. Eur. Hipp. 317 und 323.

⁷³⁴ Vgl. Ov. her. 4,28/31/32 und 34. Als intertextueller Prototyp ist an Dido zu denken, deren Gestaltung durch Vergil die Darstellung Ovids beeinflusst hat. Dies ist nicht zuletzt an dem hier verwendet Motiv der *fama* zu erkennen, wenn Phaedra Hippolytos auffordert, sich als erster der *libamina famae* zu bemächtigen (Ov. her. 4,27). Vgl. dann insb. auch die nachfolgende Selbstbeschreibung der Phaedra als Bacchantin.

⁷³⁵ Ganz ähnlich ergeht es der Phaedra Senecas. Vgl. insb. ihr Eingeständnis Sen. Phae. 177-194 und die Antwort der Amme, die die Gottheit Amors als reine Erfindung der Menschen abtut (Sen. Phae. 195-215). Aus dieser Ähnlichkeit auf eine gemeinsame Vorlage in einer der verlorenen Tragödien schließen zu wollen, scheint ohne weitere Beweise nicht möglich.

Eine ganz ähnliche Reaktion zeigt Phaedra im zweiten *Hippolytos* des Euripides. Auch dort sehnt sie sich nach dem Gebirge, will den Hirschen nachjagen, die Hunde mit ihren Pfiffen führen und den Speer schleudern. Schließlich wünscht sie sich, in dem Bereich der Artemis zu weilen und Pferde zu bändigen.⁷³⁶ Wahrscheinlich hat der griechische Tragiker mit diesen Versen den *locus classicus* für vergleichbare Wünsche liebender Personen bei allen späteren Dichtern bereitgestellt,⁷³⁷ und auch Ovid folgt an dieser Stelle dem euripideischen Prätext überaus eng.⁷³⁸ Dabei hat der römische Dichter in diesem Fall ganz offensichtlich ein Segment aus dem zweiten *Hippolytos* des Euripides ausgewählt, umgestaltet und in seinen Text transferiert. An diesem Beispiel zeigt sich, dass Ovid sich auch im vierten Brief der *Heroides* nicht nur auf den einen Prätext festlegt, den er als Grundlage des Handlungsrahmens seines Briefes auswählt hat. Vielmehr schaltet der römische Dichter frei mit verschiedenen Prätexten, die ihm und seinen Rezipienten als Referenztexte bekannt sind, um durch die Kombination geeigneter Motive und Textpassagen den bekannten Mythos auf seine Weise neu zu erzählen.⁷³⁹

Nachdem sich Phaedra in dieser Form einem neuen Leben verschrieben haben will, um ihrem Geliebten zu gefallen, muss sie freilich erkennen, dass ihre Liebesleidenschaft sie nicht loslässt. Wie eine von Furien gehetzte Bacchantin wird sie umhergetrieben. In diesen Momenten ist Phaedra nicht mehr Herrin ihrer selbst, andere müssen ihr später von ihrem Rasen berichten. Sie schweigt über die Ursachen, und die Liebe brennt als einziger Mitwisser in ihrem Herz.⁷⁴⁰

Während das Schweigen der Phaedra über ihre Liebe und ihr Leiden als wichtiges Grundmotiv für alle Versionen des Mythos angenommen werden kann und es weder notwendig, noch wohl überhaupt möglich ist, dieses Motiv auf eine spezifische Vorlage zurückzuführen,⁷⁴¹ ist Phaedras Reaktion auf die Liebe als rasende Bacchantin bemerkenswert. Denn eine derart getriebene Phaedra, wie sie von Ovid hier beschrieben wird,

⁷³⁶ Vgl. Ov. her. 4,37-46 und Eur. Hipp. 215-222, dann 228-231 und auch schon 208-211.

⁷³⁷ Davon ist Snell (1971) S.39 überzeugt. Er verweist auf Verg. ecl. 10,56; Tib. 3,9,11ff.; Ov. met. 10,535ff.; Sen. Phae. 110, 235 und 396.

⁷³⁸ Auf die Parallelität verweist schon Palmer ad loc. Dann ausführlich Davis S.47f. und auch Landolfi S.27-32. Jacobson will S.149 in diesen Versen, wenn Phaedra ihre neuen Jagdinteressen offenbart, Übertreibung als Element der Parodie sehen. Zudem handele es sich bei der euripideischen Vorlage eher um einen spontanen Wunsch, während Ovid feste Charaktereigenschaft beschreibe. Tatsächlich aber wird auch bei Ovid an keiner Stelle definitiv gesagt, dass Phaedra ausführt, was ihr an der neuen Lebensweise gefällt. *Impetus est, libet* und *iuvat* sind doch wohl eher Absichtserklärungen. Daher ist Davis zuzustimmen, der S.47f. in den ovidischen Versen wie bei Euripides einen Ausdruck des Wunsches nach dem Geliebten sieht. Vor allem aber ist in diesen Versen keine Parodie zu erkennen.

⁷³⁹ Es ist zwar auch in diesem Fall wiederum nicht auszuschließen, dass Ovid hierbei einer entsprechenden Szene aus einem der verlorenen Stücke folgen könnte, auf die sich dann vielleicht auch Euripides selbst in seiner zweiten Version bezogen hätte, doch ist eine derartige Vermutung recht kompliziert und ohne weitere Beweise nicht zu belegen. Zweifelsohne hat Ovid mit seinen Prätexten frei geschaltet, und an dieser Stelle spricht daher nichts gegen die einfache Annahme, dass der römische Dichter hier dem zweiten *Hippolytos* folgt.

⁷⁴⁰ Ov. her. 4,47-52.

⁷⁴¹ Palmer verweist ad loc. auf Eur. Hipp. 38-40, doch wird man ähnliches auch für die verlorenen Tragödien erwarten dürfen.

findet sich in der erhaltenen Tragödie des Euripides nicht. Dort wird die Liebende vielmehr als depressiv und lethargisch beschrieben.⁷⁴² Stattdessen wäre also zu vermuten, dass Phaedra entweder im *Hippolytos Kalyptomenos* des Euripides oder auch in der *Phaidra* des Sophokles in einer derartigen Form des Liebeswahns geschildert worden ist. Durchaus ist aber an dieser Stelle vor allem auch mit der Möglichkeit zu rechnen, dass Ovid völlig unabhängig von den thematischen Prätexten zu Phaedra und Hippolytos gestaltet und das Motiv aus einem anderen Prätext in seinen Text integriert hat. Dabei stellt in diesem Fall nicht ein Topos aus der elegischen Welt den primären Bezugspunkt für Ovid Beschreibung der Phaedra dar, sondern doch wohl Vergils Dido, die in ihrem Liebeswahn explizit mit einer rasenden Bacchantin verglichen wird.⁷⁴³ Wie Dido über das Ende ihrer Beziehung zu Aeneas in Wahnsinn und Raserei verfällt, so ergeht es Phaedra in ihrer unerfüllten Liebe. Einmal mehr erhalten damit Phaedras im Kontext des Briefes weitgehend harmlose Worte durch die intertextuelle Verbindung mit dem Leiden und dem Scheitern Didos an der Liebe eine unheilvolle Bedeutung für den weiteren Verlauf der Ereignisse. Was Phaedra mit ihren Worten gar nicht implizieren kann, wird für Ovids Rezipienten zu einem deutlichen intertextuellen Verweis auf das Ende der Phaedra und damit wiederum auf die Tragödien des Euripides und des Sophokles. Auf dem Umweg über das vergilische Motiv wird der Rezipient wieder zu den tragischen Prätexten zurückgeführt.⁷⁴⁴

Phaedra setzt ihren Brief mit Überlegungen zu den möglichen Ursachen ihrer Liebe fort.

*Forsitan hunc generis fato reddamus amorem,
et Venus ex tota gente tributa petat.* (Ov. 4,53f.).

Als Beweis für ihre Vermutung, dass auch sie nun mit dieser Liebe den Tribut entrichte, den Venus von ihrem ganzen Geschlecht einfordere, führt Phaedra in den folgenden Versen aus, dass vor ihr schon Europa, Pasiphae und Ariadne schreckliche Erfahrungen in der Liebe zu Iuppiter, zu dem Stier des Poseidon bzw. zu Theseus durchleben mussten. Nun habe auch sie

⁷⁴² Zur Depressivität der Phaedra vgl. Eur. Hipp. 198-207 und 267-281. Durchaus bezeichnet zwar Phaedra selbst das Aussprechen ihrer Sehnsucht nach einem Leben im Stil einer Jägerin als Raserei und Verblendung durch eine Gottheit, und auch die Amme spricht davon, dass ein Gott ihrer Herrin bei diesen Worten die Sinne verwirrt habe (vgl. Eur. Hipp. 232-244), doch ist hier ganz offenbar kein von teilweiser Amnesie begleitetes Handeln gemeint. Davon aber spricht Ovid. Auch die Verweise bei Palmer ad loc. und Jacobson (1974) S.149 auf Eur. Hipp. 141-150 sind etwas irreführend. In den genannten Versen erkundigt sich der Chor nach Phaedras Befinden. Da die Frauen aus Troezen bislang nur aus Gerüchten von Phaedras schlechtem Zustand wissen, spekulieren sie über Ursachen. Unter anderem fragen sie, ob Phaedra von einer Gottheit besessen umherschwärme. Möglich wäre, dass Ovid an dieser Stelle reine Spekulationen bei Euripides zu einem Faktum in seiner eigenen Version umgestaltet hat. Viel wahrscheinlicher scheint jedoch, dass Ovid hier an eine andere Vorlage anknüpft.

⁷⁴³ Vgl. das Bacchantinnen-Gleichnis in Verg. Aen. 4,300-303. Jacobson (1974) will S.152 unverständlichlicherweise auch in diesen Versen weitere Elemente von Parodie erblicken: Phaedra versuche eine Selbstdarstellung als weiblicher Hippolytos bzw. als Amazone, doch werde sie von den ländlichen Gottheiten wahnsinnig gemacht (her. 4,49f.), während Hippolytos Segen erlange (her. 4,171-4).

⁷⁴⁴ Wie auch schon in Ov. her. 6, vgl. dazu Kapitel B.III.

als letzte diesem Gesetz ihres Hauses zu folgen.⁷⁴⁵ Phaedra ist auf diese Weise bemüht, die Unausweichlichkeit ihrer Liebe als ein gottgewolltes Schicksal darzustellen und aus der Tradition ihrer weiblichen Vorfahren heraus zu begründen, um dadurch ihre Gefühle und ihr Handeln zu rechtfertigen und zu entschuldigen. Schon im ersten *Hippolytos* des Euripides könnte Phaedra eine ähnliche Argumentation versucht haben.⁷⁴⁶

ὦ δαῖμον, ὡς οὐκ ἔστ' ἀποστροφῆ βροτοῖς
τῶν ἐμφύτων τε καὶ θεηλάτων κακῶν. (Eur. frg. 444)

Jedenfalls bemüht sie auch im zweiten Stück des griechischen Tragikers diese Ahnenreihe in ihrer Klage gegenüber der Amme.

ὦ τλήμον, οἶον, μήτερο, ἠράσθης ἔρον.
σύ τ', ὦ τάλαιν' ὄμαιμε, Διονύσου δάμαρ.
τρίτη δ' ἐγὼ δύστηνος ὡς ἀπόλλυμαι. (Eur. Hipp. 337; 339; 341)⁷⁴⁷

Ovid hat also die Idee einer derartigen Argumentation als Motiv aus den tragischen Prätexten übernehmen können, um dieses dann in seinem Brief zu variieren und durch seine eigene Ausgestaltung zu instrumentalisieren. Dazu hat der römische Dichter zunächst der aus Euripides übernommenen Reihe ganz offenbar noch Europa hinzugefügt und lässt auf diese Weise Phaedra ihre Argumentation auf eine noch breitere Basis stellen, da nun gezeigt werden kann, dass nicht nur die schon bei Euripides angeführte mütterliche Linie der Familie durch das Schicksal von unglücklicher Liebe heimgesucht wird, sondern dass mit der Stammutter des minoischen Königshauses auch den Frauen in der väterliche Linie kein Glück in der Liebe beschieden ist.⁷⁴⁸

⁷⁴⁵ Vgl. Ov. her. 4,53-66. Palmer führt ad loc. das *fatum generis* auf eine Feindschaft zwischen Venus sowie Sol und dessen Nachkommen zurück (unter Verweis auf Hyg. fab. 148 und Serv. ad ecl. 6,47; hinzuzufügen wäre noch Sen. Phae.124-128 mit ganz dezidiertem Herstellung dieses Bezuges). Auch wenn diese Erklärung von Ovid selbst durch 4,53f. konkret nahegelegt wird, ist sie doch für Europa nicht zutreffend, vgl. dazu das Folgende.

⁷⁴⁶ Die Zuweisung des Fragments innerhalb des euripideischen Dramas ist freilich unsicher. Den Zusammenhang mit dieser Stelle aus den *Heroides* stellt Jacobson S.143 her. Möglicherweise hat eine ähnliche Argumentation über die Unvermeidbarkeit von Schuld auch in der *Phaedra* des Sophokles gestanden. Dies vermutet Grimal S.333 mit Bezug auf die Fragmente 679 und 680 Radt, die allerdings nicht ganz eindeutig auf den hier betrachteten Zusammenhang zu beziehen sind. Er verweist zu dem Gedanken der Unvermeidbarkeit von Schuld auch auf Sen. Phae. 113ff., wo ebenso wie bei Ovid ein Fluch der Venus als Erklärung bemüht werde. Aufgrund dieser Verwendung bei Ovid und Seneca folgert Grimal dann schließlich ebenfalls auf eine Verwendung dieses Motivs im ersten *Hippolytos* des Euripides. Im erhaltenen Stück finde sich hingegen nur eine flüchtige Anspielung zu diesem Thema (gemeint ist Eur. Hipp. 337-341). Die Folgerung Grimals aus Seneca und Ovid auf eine Verwendung des Motivs auch im *Kalyptomenos* ist durchaus nachvollziehbar und findet in dem zitierten Eur. frg. 444 eine Stütze, jedoch keinen sicheren Beweis.

⁷⁴⁷ Auf die Parallele an sich verweist schon Palmer ad loc., dazu auch Jacobson (1974) S.149f. und Landolfi S.22-27. Die unsägliche Liebe der Pasiphae zu dem Stier steht in diesem Zusammenhang außer Frage. Schwieriger zu verstehen ist die Erwähnung der Ariadne: Barrett weist ad 339 auf die bei Euripides offenbar gemeinte Sagenversion (nach Hom. Od. 11,321-325) hin, dass Ariadne Dionysos für Theseus verlassen habe. Denn der Ausruf Διονύσου δάμαρ könne sich hier nur auf eine Untat und unglückliche Liebe der Ariadne beziehen. Also sei die heutige primäre Assoziation, die vor allem von der lateinischen Dichtung geprägt sei (Rettung der von Theseus verlassenen Ariadne durch den Gott), an dieser Stelle unbrauchbar.

⁷⁴⁸ Die Ausweitung der Beweisführung mag Ovids eigener Beitrag sein. Ob die Liebe der Europa tatsächlich als unglücklich zu bezeichnen ist oder ob Phaedra in dem Wunsch nach weiteren Beweismitteln sich hier einmal

Vor allem aber hat Ovid den Kontext, in dem er an dieser Stelle das Schicksal der Ariadne erwähnt, anders gestaltet. Denn während Euripides offenbar auf eine ältere Sagentradition Bezug nimmt, in der eine unglückliche Liebesbeziehung der kretischen Königstochter zu Dionysos und deren anschließende Hinwendung an Theseus vorausgesetzt ist, erscheint Theseus im Brief der ovidischen Phaedra in einem ganz anderen Licht.

Perfidus Aegides ducentia fila secutus

curva meae fugit tecta sororis ope. (Ov. her. 4,59f.)

Schon anhand des ersten Wortes erkennt der Rezipient, dass Ovid im vierten Brief der *Heroides* nicht der euripideischen Version des Mythos folgt, sondern eindeutig jene vor allem durch Catull bekannte Version des Mythos aufgreift, in der Theseus Ariadne verlässt und damit zu eben jenem *perfidus Aegides* wird, von dem Ovids Phaedra an dieser Stelle spricht. Doch wohl im bewussten Gegensatz zu Euripides, sicher aber im Wissen um die primäre Assoziation seiner zeitgenössischen Rezipienten und deren Bezug auf die durch Catull präsente Version der Sage lässt Ovid Phaedra an dieser Stelle den vermeintlich schlechten Charakter ihres Ehemanns betonen. Nach ihrer früheren Klage, dass sie an der Seite des Theseus keine wahre Liebe erfahren habe,⁷⁴⁹ nutzt Phaedra somit eine weitere Gelegenheit, um ihren Ehemann zu diskreditieren. All dies dient unmittelbar der Rechtfertigung ihres Ansinnens, eine Liebesbeziehung zu ihrem Stiefsohn zu beginnen. Zugleich wird damit Phaedras spätere Invektive gegen Theseus vorbereitet, in der sie seine Untaten und Seitensprünge nochmals ganz explizit als Argument gegen ihn und als Entschuldigung für sich und Hippolytos nutzen wird.⁷⁵⁰ Wie auch schon im Medea-Brief beobachtet werden konnte,⁷⁵¹ versteht es Ovid sehr genau, die Argumentation seiner Briefautorinnen motivisch vorzubereiten, erneut aufzugreifen und dabei immer weiter zu entwickeln. Mit dem Versuch Phaedras, Theseus immer mehr in ein schlechtes Licht zu rücken, setzt Ovid dabei gegenüber seinen möglichen tragischen Prätexten deutlich neue, eigene Akzente.⁷⁵²

Während Phaedra über die tiefere Ursache ihrer Liebe letztlich nur spekulieren kann, vermag sie doch recht genau zu beschreiben, seit wann und weswegen sie Hippolytos liebt. So berichtet sie dem jungen Mann als dem Adressaten ihres Briefes im Folgenden, wie sie sich in ihn bei einem Aufenthalt in Eleusis verliebt habe. Dabei beschreibt Phaedra geradezu schwärmerisch das weiße Gewand, das mit Blumen geschmückte Haar, die Rötung seines Gesichtes und seine etwas raue Männlichkeit. Denn effeminiert herausgeputzte Männer weist

mehr ihre eigene Argumentation zurechtlegt, ist an dieser Stelle nicht zu erörtern. Gleiches gilt für die Beurteilung der Liebe zwischen Iuppiter und Europa durch Ovid, die letztlich hinter dieser Frage steht.

⁷⁴⁹ Vgl. Ov. her. 4,21-26 und die Interpretation dieser Textstelle ad loc.

⁷⁵⁰ Vgl. Ov. her. 4,105-128. Dazu die folgende Interpretation.

⁷⁵¹ Vgl. dazu die Ergebnisse der Interpretation in Kapitel B.II.

⁷⁵² Zwar kann auch hier nicht ausgeschlossen werden, dass Ovid dieses zentrale Element der Argumentation seiner Phaedra aus einem anderen, heute ebenfalls verlorenen Prätext gewinnen konnte, doch wird man – wie schon an anderen Stellen auch – durchaus eine eigenständige Gestaltung des römischen Dichters erwarten dürfen.

sie weit von sich, und gerade der staubbedeckte Hippolytos mit seinen Pferden und Waffen habe ihr gefallen.⁷⁵³

Auch in dem erhaltenen Drama des Euripides berichtet Aphrodite im Prolog, dass Phaedra den jungen Mann in Eleusis erblickt und sich in ihn verliebt habe. Das Motiv scheint somit zu den Grundlagen des Mythos zu gehören, dem Ovid an dieser Stelle gefolgt ist.⁷⁵⁴ Der römische Dichter wählt dabei für seine Darstellung jedoch einen eigenen, möglicherweise neuen Ansatzpunkt, wobei er ein weiteres Mal auf Elemente und Motive der Elegie zurückgreift. Denn die Art, in der Phaedra vor allem die körperliche Schönheit des jungen Mannes beobachtet hat und später dann ihren Geliebten beschreibt, findet sich gerade in den Liebesgedichten Ovids an verschiedenen Stellen. Doch stets ist es dort der elegische Liebhaber, der die Vorzüge seiner Geliebten in vergleichbarer Weise rühmt. Indem Ovid auch an dieser Stelle bekannte elegische Elemente unter Vertauschung der eigentlich geschlechtsspezifischen Rollenverteilung verwendet,⁷⁵⁵ wird seine Phaedra besonders deutlich als die aktive Liebhaberin gezeigt, die alles daran setzen wird, in ihrem Verlangen Erfolg zu haben.

Dieses Ziel verfolgt sie im nächsten Abschnitt ihres Briefes sogleich besonders deutlich.

Tu modo duritiam silvis depone iugosis;

non sum materia digna perire tua.

Quid iuvat incinctae studia exercere Dianae

et Veneri numeros eripuisse suos? (Ov. her. 4,85-88)

Dabei greift Ovid zunächst auf das aus der Elegie bekannte Motiv der *duritia* zurück. Wenn Phaedra dann im folgenden Distichon klagt, dass Hippolytos allein Diana verehere, Venus aber vernachlässige, so lässt Ovid an dieser Stelle Phaedra die Argumente wiederholen, die sie bereits zu Beginn ihres Briefes als allgemeine Warnung formuliert hatte.⁷⁵⁶ Wie schon im *Hippolytos Stephanias* und vielleicht auch in den verlorenen Tragödien wird die Einseitigkeit der Lebensführung des Hippolytos, die sich zumindest in dem überlieferten Werk des Euripides noch in Verbindung mit Hochmut findet, problematisiert. In den Tragödien erwächst daraus der Zorn der Aphrodite und damit der Untergang des Hippolytos. Im elegischen Brief steht diese Einseitigkeit des Hippolytos zunächst nur dem Verlangen Phaedras entgegen. Durch die motivische Verbindung mit den tragischen Prätexten lässt Ovid seine Rezipienten einmal mehr über den Brief hinaus auf die Tragödie blicken. Während Phaedra noch glaubt, den Geliebten mit ihrem Brief überzeugen zu können, dessen

⁷⁵³ Phaedras Spekulation wird deutlich durch das einleitende *forsitan* in Ov. her. 4,53. Ihr Schwärmen für Hippolytos dann Ov. her. 4,67-84.

⁷⁵⁴ Vgl. Eur. Hipp. 24-28. Der Verweis auf die Parallele schon bei Palmer ad loc. Ein Nachweis, dass sich Ovids Verse hier direkt und ausschließlich auf den zweiten *Hippolytos* zurückführen lassen, kann nicht geführt werden. Dazu auch Landolfi S.33-36.

⁷⁵⁵ Dazu auch Jacobson (1974) S.150 und Davis S.45f., der insb. auf am. 1,5,17-20 und ars 3,769-788 hinweist.

⁷⁵⁶ Vgl. Ov. her. 4,11f. und dazu die vorausgegangene Interpretation mit den entsprechenden Parallelen aus den Tragödien.

prinzipielle Ablehnung der Liebe und der Frauen zwar erkennt und doch zu ignorieren versucht,⁷⁵⁷ wird den Rezipienten Ovids die Grundeinstellung des Hippolytos durch die wiederholt hergestellten intertextuellen Bezüge zu den Tragödien immer wieder ins Gedächtnis gerufen,⁷⁵⁸ so dass einerseits für den Leser die Vergeblichkeit von Phaedras Bemühen außer Frage steht und andererseits der durch diese Einseitigkeit der Lebensführung verschuldete Untergang des Hippolytos und damit auch das Ende der Phaedra stets präsent bleiben.

Da Phaedra zwar weiß, dass Hippolytos die Liebe ablehnt, jedoch glaubt, diese Haltung ändern zu können, versucht sie in den folgenden Versen, Hippolytos ganz rational davon zu überzeugen, dass der Mensch nicht allein von einem stets strengen und keuschen Leben als Jäger existieren könne. Denn auch bei dieser Lebensform bedürfe es Zeiten der Ruhe und Entspannung, um daraus neue Kraft schöpfen zu können. Solche Auszeiten von dem Leben in den Wäldern und eine Hinwendung an die Liebe hätten sich auch so berühmte Jäger wie Cephalus, Adonis und Meleager genommen.⁷⁵⁹

Ebenso wie Ovids Phaedra ist auch die Amme in der überlieferten Tragödie des Euripides bemüht, mit zwei Beispielen aus der Welt der Götter und Mythen die Liebe zwischen Phaedra und Hippolytos zu rechtfertigen. Dabei argumentiert sie einerseits, dass einst auch Zeus Semele geliebt habe, und benutzt andererseits wie Ovids Phaedra Cephalus als weiteres Beispiel.⁷⁶⁰

... ἴσασι δ' ὡς ἀνήρπασέν ποτε
 ἡ καλλιφεγγῆς Κέφαλον ἐς θεοῦς Ἔως
 ἔρωτος οὔνεκ' (Eur. Hipp. 454b-456a)

Ovid dürfte an dieser Stelle sicher von der Verwendung des Beispiels bei Euripides angeregt worden sein. Und doch gestaltet der römische Dichter den Verweis auf Cephalus in ganz anderer Weise.

*Clarus erat silvis Cephalus multaeque per herbam
 conciderant illo percutiente ferae;
 nec tamen Aurorae male se praebebat amandum;
 ibat ad hunc sapiens a sene diva viro.* (Ov. her. 4,93-96)

⁷⁵⁷ Sie weiß durchaus um die Misogynie ihres Geliebten, da sie es ansonsten an dieser Stelle nicht nötig hätte, ihn zu einer Hinwendung an Venus aufzufordern. Dennoch will sie sich dieses entscheidende Hindernis für die Erfüllung ihrer Liebe nicht eingestehen. Erst am Ende des Briefes kommt Phaedra noch einmal darauf zurück und auch dann nur in einer Parenthese. Vgl. Ov. her. 4,173f. und dazu die weitere Interpretation.

⁷⁵⁸ Die Rezipienten Ovids werden zusätzlich zu den bislang aufgezeigten Referenzen als allgemeinen Verweisen auf die Tragödienhandlung sicher auch an die Rede des Hippolytos bei Eur. Hipp. 616-650 gedacht haben, in der er so intensiv alle Schlechtigkeit der Welt den Frauen anlastet.

⁷⁵⁹ Ov. her. 4,89-102.

⁷⁶⁰ Palmer ad loc, Davis S.53f. und Jacobson (1974) S.153f. verweisen darauf, dass in der überlieferten Tragödie des Euripides die Amme gegenüber Hippolytos ebenfalls mit dem Beispiel des Cephalus argumentiere (Hipp. 454-456). Die beiden letzteren sehen auch die Unterschiede in der Darstellung. Dazu das Folgende.

Die Rezipienten sind somit wiederum aufgefordert, die Unterschiede zwischen der Darstellung Ovids und dem Prätext zu registrieren und zu deuten. Zunächst ist dabei zu bemerken, dass bei Euripides die Göttin Eos die handelnde Person ist, die den von ihr geliebten Cephalus raubt. Dies entspricht ganz dem Anliegen der euripideischen Amme in ihrer Rede zu Phaedra. Denn auf diese Weise kann das Handeln der Götter, die ihrer Liebe nachgeben, als Parallele und damit als Rechtfertigungsgrund angeführt werden, um den Rat der Amme, sich gleichfalls der Liebe hinzugeben, argumentativ zu unterstützen.

Bei Ovids Phaedra ist hingegen zunächst Cephalus die handelnde Person, die sich der Liebe der Aurora aktiv hingibt. Ovid hat auf diese Weise die Übertragung des euripideischen Vergleichs konsequent durchgeführt. Denn wie bei Euripides die Amme ihre Herrin in der Rolle der Eos sieht, die aktiv und zu Recht ihre Liebe zu Cephalus verwirklicht, so ist in dem Cephalus der ovidischen Phaedra Hippolytos zu sehen, an den mit diesen Versen die Aufforderung gerichtet wird, sich gleichfalls wie das mythologische Vorbild der Liebe hinzugeben. Nicht zufällig hat Phaedra an dieser Stelle kommentierend die Tat des Cephalus als *nec male* beschrieben, da sie offensichtlich noch immer glaubt, sich selbst und den Geliebten von der Rechtmäßigkeit einer gemeinsamen Liebesbeziehung überzeugen zu müssen.

Ovid beschränkt sich nun aber nicht auf die einfache Übertragung des Segments als motivische Referenz in seinen Text, sondern er führt das Motiv in der ihm eigenen Konsequenz aus. Denn Eos ist in der Tradition des Mythos schließlich nicht nur die Göttin, die sich in Cephalos verliebt, sie ist auch die Göttin, die einst für Tithonus von Iuppiter Unsterblichkeit erbat, dabei aber vergaß, für den Geliebten auch ewige Jugend zu erbitten. Und so lässt Ovid seine Phaedra abschließend ausführen, dass Eos *sapiens*, d.h. in vollem Bewusstsein und klug, gehandelt habe, diesen greisen Mann zu verlassen und sich mit Cephalus zu vereinen. Da jedoch hinter der Figur der Eos Phaedra selbst zu sehen ist, muss gefolgert werden, dass es nur richtig sein kann, wenn sie Theseus, der auf diese Weise zum greisen Tithonus wird, zugunsten des jungen Geliebten verlässt. Im detaillierten Vergleich mit Euripides wird somit deutlich, in welcher Weise Ovid das ihm in der Tragödie vorgegebene Motiv aufgreift, so ausgestaltet, dass er es für die veränderte Situation im vierten Brief der *Heroides* nutzen kann, und dabei den von Euripides initiierten impliziten Vergleich von Eos und Phaedra, sowie von Cephalus und Hippolytos um ein drittes Element, den Vergleich zwischen Tithonus und Theseus, erweitert.

Während Phaedra schon an anderen Stellen ihres Briefes unbewusst manche Aussage mit unheilvoller Konnotation zu tätigen schien, ist an dieser Stelle aufgrund ihrer Kommentierungen wie *nec male* oder *sapiens* zu vermuten, dass sie den hier durchgeführten impliziten Vergleich mit den Figuren des Mythos durchaus bewusst als Teil ihrer Argumentation ausgeführt hat. Ganz offensichtlich ist sich Phaedra dabei allerdings nicht der

Tatsache bewusst, dass alle ihre Beispiele ein tragisches Ende genommen haben.⁷⁶¹ Ovids Leser werden diesen Zusammenhang aufgrund ihrer Rezeptionskompetenz gleichwohl registriert haben. Aus der Kenntnis der griechischen Mythen wird deutlich, dass die Katastrophe für Phaedra unausweichlich ist. Nur Phaedra selbst erkennt die Konsequenzen ihres Verlangens nicht. Für sie zählt allein der Wunsch:

*Nos quoque iam primum turba numeremur in ista;
si Venerem tollas, rustica silva tua est.* (Ov. her. 4,101f.)

So drängt sich Phaedra ihrem Geliebten als Begleiterin auf und will ihm sogar in die Wälder folgen. Auf diese Weise ist die Autorin dieses Briefes wieder bei jenem Punkt angelangt, den sie schon früher zum Ausdruck gebracht hatte. Die verliebte Frau sehnt sich danach, an der ihr eigentlich fremden Lebenswelt des Geliebten teilzuhaben.⁷⁶²

Dabei schwebt Phaedra konkret ein gemeinsames Leben mit Hippolytos in Troezen vor.⁷⁶³ Ermöglicht würde dies durch die Abwesenheit des Theseus. Denn – wie Phaedra im Folgenden ausführt – Theseus befinde sich im Moment nicht vor Ort und werde auch noch längere Zeit abwesend sein, da er sich im Land des Pirithous aufhalte.⁷⁶⁴ Diese Abwesenheit des Theseus ist im Brief ebenso wie in den Tragödien grundlegende Voraussetzung für die Entwicklung des weiteren Geschehens. Da in diesem Zusammenhang die genauen Hintergründe für den Aufenthalt des Theseus an den *ora Pirithoi* von Phaedra nicht erklärt werden, ist zunächst zu vermuten, dass Ovid offenbar selbstverständlich von seinen Rezipienten eine Kontextualisierung auf der Grundlage der Kenntnis der entsprechenden Prätexte einfordern konnte. Doch scheint die Abwesenheit des Theseus in den Tragödien auf verschiedene Ursachen zurückgeführt worden zu sein. Während sich Theseus bei Sophokles offenbar in der Unterwelt aufhält, steht seine Abwesenheit im *Hippolytos Stephanias* im

⁷⁶¹ Cephalus tötet unwillentlich seine Frau Procris; Adonis wird von einem wilden Tier getötet; Meleager ermordet die Brüder seiner Mutter und wird dafür von der eigenen Mutter getötet. Alle diese Mythen hat Ovid später in den *Metamorphosen* erzählt. Vgl. met. 7,796-862; 10,708-716 und 8,420-525. Jacobson (1974) erwägt S.153f., dass Ovid zu Venus und Adonis vielleicht Eur. Hipp. 1420-1422 vor Augen gehabt haben könnte. Dies ist zwar nicht auszuschließen, doch scheint die Erwähnung des Adonis in diesem Kontext nicht zwingend auf die abschließende Rede der Artemis in der euripideischen Tragödie zurückgeführt werden zu können, da der Tod des Adonis in der Tradition des Mythos per se mit dem Motiv der Jagd verbunden ist, was an dieser Textstelle von primärer Bedeutung zu sein scheint. Davis nennt S.52-55 – analog zu Cephalus, Adonis und Meleager – weitere Beispiele, an denen Phaedras Formulierungen eine unheilvoll Bedeutung besitzen: etwa verschiedene Epitheta für Theseus, der z.B. als *Neptunius heros* bezeichnet werde, wodurch dem kundigen Rezipienten ein Hinweis auf den Tod des Hippolytos durch den Gott des Meeres gegeben werde.

⁷⁶² Ov. her. 4,103f., dazu entsprechend die Verse Ov. her. 4,37-46.

⁷⁶³ Ov. her. 4,105-108. Diese Stelle ist zuweilen zur Lokalisierung der Szenerie des ovidischen Briefes in Athen benutzt worden. Denn die Art der Ortsbeschreibung in diesen Versen legt nahe, dass sich Phaedra beim Abfassen der Zeilen gerade nicht in Troezen befindet, da sie sich diese Stadt als gemeinsamen Zufluchtsort denkt. Sollte diese Deutung zutreffen, so ist mit großer Wahrscheinlichkeit Athen als Ort des Geschehens zu vermuten. Zu dieser Deutung Jacobson (1974) S.143f., der argumentiert, dass die Art der Beschreibung von Troezen einen Ort zeige, an dem sich Phaedra gerade nicht befinde. Die divergierenden Forschungsansichten, die Troezen als Handlungsort vermuten, diskutiert Jacobson a.a.O. Anm. 5.

⁷⁶⁴ Vgl. Ov. her. 4,109f. bereits in Kapitel B.IV.1 zitiert.

Zusammenhang mit einer Festgesandtschaft.⁷⁶⁵ Da die Ausführungen Ovids an dieser Stelle zu diesen beiden bekannten oder zu vermutenden Begründungen nicht passen und zu den Hintergründen der Abwesenheit des Theseus im *Hippolytos Kalyptomenos* keine Hinweise existieren, könnte die von Ovid hier verwendete Version des Mythos möglicherweise auf das verlorene Drama des Euripides zurückzuführen sein. Allerdings lassen sich für diese Vermutung keine sicheren Hinweise finden, so dass eine entsprechende Zuweisung dieses Motivs Spekulation bleiben muss. Durchaus kann an dieser Stelle nämlich auch mit einer weitgehend eigenständigen Gestaltung Ovids gerechnet werden, da sich im Kontext des vierten Briefes der *Heroides* nicht die Ortsangabe, sondern die Erwähnung des Pirithous als bedeutsam erweisen wird.⁷⁶⁶ Denn indem Ovids Phaedra bei ihren Überlegungen über ein zukünftiges Leben an der Seite des Hippolytos gleichsam assoziativ eine gedankliche Verbindung zwischen dem abwesenden Theseus und dessen Freund Pirithous herstellt, wird der Gedankengang der folgenden Verse motivisch vorbereitet.

So kommt Phaedra in den folgenden Versen auf ihre bereits an anderer Stelle des Briefes geäußerte Klage zurück,⁷⁶⁷ dass sie in der Liebe von Theseus enttäuscht worden ist, und führt diesen Gedanken nun fort. Denn diese Enttäuschung habe nicht nur sie selbst erfahren, sondern auch Hippolytos.

Praeposuit Theseus, nisi si manifesta negamus,

Pirithoum Phaedrae Pirithoumque tibi. (Ov. her. 4,111f.)

Phaedra wirft ihrem Gemahl vor, dass sie und auch ihr Stiefsohn hinter dem Freund Pirithous zurückstehen müssten,⁷⁶⁸ und sie fährt fort, weitere Verbrechen des Theseus aufzuzählen, durch die sich der Held ihr gegenüber und seinem Sohn Hippolytos gegenüber schuldig gemacht habe. Dabei erwähnt sie zunächst den Mord des Theseus an ihrem Bruder Minotaurus, dann sein Verlassen ihrer Schwester Ariadne und schließlich den Mord des Theseus an der Mutter des Hippolytos. Darüberhinaus habe Theseus der Mutter des Hippolytos die rechtmäßige Ehe verweigert, offenbar nur um Hippolytos die Rechte des

⁷⁶⁵ Vgl. dazu bereits die Ausführungen im Zusammenhang mit der Rekonstruktion der Phaidra des Sophokles in Kapitel B.IV.1, dort mit den Verweisen auf die weiterführende Literatur.

⁷⁶⁶ Dabei wäre allerdings auch die Instrumentalisierung einer durch einen Prätext, d.h. hier wohl durch den *Hippolytos Kalyptomenos*, vorgegebenen Konstellation möglich. Die Antwort auf diese Frage muss offen bleiben.

⁷⁶⁷ Vgl. dazu Ov. her. 4,21-30 mit der entsprechenden Interpretation.

⁷⁶⁸ Ovid instrumentalisiert, wie Jacobson (1974) S.150f. zu Recht anmerkt, auch an dieser Stelle ein ansonsten aus der Elegie und den *Heroides* in anderer Form bekanntes Thema: Das Motiv der Rivalität (diesmal zudem keine andere Frau, sondern ein anderer Mann) wird nicht als Vorwurf gegen den untreuen Adressaten eines Gedichtes oder Briefes genutzt, sondern als Argument, um Hippolytos zu überzeugen. Ganz ähnlich verfährt Phaedra auch schon in den bereits besprochenen Versen Ov. her. 4,27-30 mit der metaphorischen Überhöhung ihrer von Theseus enttäuschten Liebe zur Jungfräulichkeit, anstelle der sonst üblichen Klagen über deren Verlust. Ganz traditionell für die *Heroides* sei hingegen, so Jacobson S.156f., die Konzentration auf die Perspektive der Phaedra. Dies zeige sich etwa in einer möglichen Deutung dieser Passage als ein homosexuelles Verhältnis zwischen Theseus und Pirithous, die eventuell erstmals von Ovid in dieser Form vorgetragen worden sei. Auch die folgenden Hinweise, dass Phaedra Theseus nie wirklich geliebt habe, und ihre neue Interpretation der Abstammung des Hippolytos seien in diesem Zusammenhang zu sehen. Gegen eine homosexuelle Deutung des Verhältnisses zwischen Theseus und Pirithous bei Ovid wendet sich hingegen zu Recht Herter (1971) S.63f.

Sohnes und Erben vorzuenthalten. Stattdessen habe er sogar mit Phaedra Kinder gezeugt, die nun den gerechten Ansprüchen des Hippolytos im Weg stehen.⁷⁶⁹

Während in diesem Zusammenhang eine Anklage wegen der verlassenen Ariadne durch die früheren Klagen Phaedras über das schwere Schicksal der Frauen ihrer Familie bereits vorbereitet war⁷⁷⁰ und sich daher auch an dieser Stelle logisch in die Argumentation einfügt, erscheint der Vorwurf Phaedras, Theseus habe ihren Bruder Minotaurus ermordet, geradezu absurd.⁷⁷¹ Auch ihre Klage, der Gatte habe die Mutter des Hippolytos ermordet, basiert auf einer wohl schon zu Ovids Zeiten eher entlegenen Version des Mythos⁷⁷² und scheint somit ein recht schwacher Anklagepunkt zu sein. Gleiches gilt für Phaedras eigentümlich instrumentalisierte Deutung der Tatsache, dass Hippolytos nur ein unehelicher Sohn des Theseus sei⁷⁷³ und dass Theseus nur deswegen Kinder mit Phaedra gezeugt habe, um Hippolytos aus seinen angemessenen Rechten zu verdrängen. Vollends irrational ist schließlich Phaedras abschließender Wunsch, dass sie bei der Geburt dieser Kinder, die für ihren Geliebten jetzt nur schädlich sind, zerrissen worden wäre.⁷⁷⁴ Ovid zeigt eine Frau, die sich zunehmend von der Realität entfernt und mit bitterer Ironie diesen Teil ihres Briefes mit einer Aufforderung an Hippolytos abschließt:

*I nunc, sic meriti lectum reverere parentis,
quem fugit et factis abdicat ipse suis.* (Ov. her. 4,127f.)

Vergleichbare Vorwürfe gegen Theseus lassen sich in der erhaltenen Tragödie des Euripides nicht finden. In diesem Stück beschreibt Phaedra die Beziehung zwischen ihr und Theseus vielmehr als völlig untadelig. Sie schließt gegenüber der Amme einen Zusammenhang zwischen ihrem Verhältnis zu Theseus und der neuen Liebe, die sie ereilt hat, sogar ausdrücklich aus. Auch ihre Kinder liebt Phaedra, so wie es eine Mutter nur vermag. Gerade um den Kindern ein ehrenhaftes Leben zu ermöglichen, wird sie sich schließlich sogar töten.⁷⁷⁵ Im *Hippolytos Kalypomenos* hingegen, in dem Phaedra möglicherweise gerade nicht als ehrenhafte Frau dargestellt war, die gegen eine unmoralische Liebe ankämpft und doch dem göttlichen Plan unterliegen muss, scheinen in der Tat ähnliche Vorwürfe gegen Theseus

⁷⁶⁹ Ov. her. 4,113-126.

⁷⁷⁰ Vgl. Ov. her. 4,59-62 mit der Interpretation ad loc.

⁷⁷¹ Palmer ad loc. urteilt „perhaps the most flagrant instance of bad taste in Ovid“, verweist aber auf die Parallele bei Catull 64,150.

⁷⁷² So der Kommentar in Anm. 29 zu Vers her. 4,119 in der Ausgabe P. Ovidius Naso: Heroides. Briefe der Frauen. Lateinisch / Deutsch. Übers. und hrsg. v. Hoffmann, D. / Schliebitz, C. / Stocker, H., Stuttgart 2000.

⁷⁷³ Palmer verweist ad loc. auf die entsprechende Verwendung von νόθος in Eur. Hipp. 308, 962 und 1083. Die Problematik, auf die Phaedra hier anspielt, wird von Ovid als Konflikt zwischen früheren Kindern und einer Stiefmutter jedoch immer wieder thematisiert. Vgl. entsprechend die Sorgen von Hypsipyle und Medea in Ov. her. 6 und 12. Es ist nun letztlich unerheblich oder vielmehr schlicht eine Variation dieses Themas, wenn von Ovid bzw. Phaedra an dieser Stelle des vierten Briefes der *Heroides* für den unehelichen Sohn Hippolytos als Spross einer früheren Beziehung ohne ehelichen Rechtsstatus ein entsprechend konflikträchtiges Verhältnis zu den konkurrierenden ehelichen Kindern aus einer späteren Beziehung konstruiert wird. Daher ist wohl keine der von Palmer angeführten Stellen im eigentlichen Sinn und unmittelbar als Prätext für Ovid zu betrachten.

⁷⁷⁴ Ov. her. 4,125f.

⁷⁷⁵ Phaedras Liebe zu ihren Kindern zeigt sich in Eur. Hipp. 315 und 420f., vor allem 715-721. Zur intakten Beziehung zwischen Theseus und Phaedra im zweiten Hippolytos verweist Opperl S.90 auf die Verse 320f.

vorgebracht worden zu sein. Denn Phaedra rechtfertigt in dieser Tragödie das Entstehen ihrer Liebe zu Hippolytos offenbar gerade mit den *παρὰνομία*i ihres Gatten.⁷⁷⁶ Somit wäre es möglich, dass es für Ovid in dem verlorenen Drama einen konkreten Bezugspunkt oder doch wenigstens einen entsprechenden Ansatzpunkt zur weiteren Ausgestaltung und vielleicht Steigerung vorgegebener Motiv gegeben haben mag.⁷⁷⁷

Mit dieser sich ins Absurde steigernden Anklage verfolgt Phaedra das Ziel, Hippolytos davon zu überzeugen, dass er keine falsche Rücksicht auf die Rechte eines solchen Vaters nehmen solle. Im Folgenden weitet sie ihre Argumentation nun noch einmal aus und zeigt, dass auch die Götter ihrer Beziehung kaum im Weg stehen werden. Daher solle sich Hippolytos auch nicht von *nomina vana* erschrecken lassen. Ohnehin werde die alte *pietas*, die im Reich Saturns in Ansehen stand, in einer neuen Zeit keine Bedeutung mehr haben. Für Iuppiter selbst, der sogar der Gatte seiner eigenen Schwester ist, gilt das als fromm, was ihm gefällt. Und so lautet daher die Folgerung für Phaedra, dass eine verwandtschaftliche Beziehung gerade dann noch stärker gefestigt werde, wenn sie zusätzlich durch Liebe zusammengefügt sei.⁷⁷⁸

Eine solche Umdeutung allgemein anerkannter moralischer Werte, wie sie Ovids Phaedra hier präsentiert, ist neu, und es findet sich weder in der erhaltenen, noch in den verlorenen Tragödien, soweit dies jedenfalls aus den Fragmenten zu beurteilen ist, eine Entsprechung.⁷⁷⁹ Zwar argumentiert auch die Amme im *Hippolytos Stephanias* mit dem Beispiel des Zeus, der seine Liebe zu Semele verwirklicht, doch will sie damit lediglich zeigen, dass auch die Götter sich bereitwillig der Liebe unterwerfen, wenn sie von dieser Macht getroffen werden.⁷⁸⁰ Dieser Verweis auf die Gebräuche der Götter ist somit von einer ganz anderen Qualität als jene Aussagen der Phaedra. Ganz offenbar geht Ovid an dieser Stelle eigene Wege.⁷⁸¹ Man wird nicht so weit gehen dürfen, die hier vorgetragene unmoralische Position zu Ovids eigener machen zu wollen. Die Person, die diese Worte in der Fiktion niederschreibt, ist Phaedra. Diese hat in ihrer inneren Auseinandersetzung mit der Liebe die traditionellen Werte

⁷⁷⁶ Vgl. Plut. mor. 27f-28a. Auf den Zusammenhang mit der Stelle aus her. 4 verweisen Davis S.51 und Jacobson (1974) S.143.

⁷⁷⁷ Einmal mehr entsprechen solche Überlegungen zwar durchaus dem an anderer Stelle zu beobachtenden intertextuellen Verfahren Ovids (gedacht sei hier etwa an die Ausgestaltung und Fortentwicklung des Cephalus-Motivs in Ov. her. 4,93-96), müssen aufgrund mangelnder Beweise gleichwohl Spekulation bleiben.

⁷⁷⁸ Ov. her. 4,129-136.

⁷⁷⁹ Zwar verweist Jacobson (1974) S.143 noch auf Eur. frg. 434 und 430, doch zeigt auch er sich schließlich (S.154) davon überzeugt, dass diese Elemente nicht auf den ersten *Hippolytos* zurückzuführen sind. Dagegen folgert Grimal S.331-333 aus der negativen Charakterzeichnung der Phaedra in Ov. her. 4,129-148 auf einen wahrscheinlichen Zusammenhang mit der Figur der Phaedra im *Hippolytos Kalyptomenos*. Letztlich ist eine Entscheidung nicht zu treffen. Die in den folgenden Versen zu konstatierenden zahlreichen elegischen Motive könnten gleichwohl für eine weitgehend eigene Gestaltung Ovids sprechen.

⁷⁸⁰ Eur. Hipp. 451-458. Vgl. dazu bereits die Ausführungen zu der im gleichen Kontext angeführten Beziehung zwischen Eos und Cephalus.

⁷⁸¹ Jacobson (1974) vermutet S.143 „humorous and prophetic allusion to Ovid himself“ und sieht etwa her. 4,133 als Parodie ethischer Theorie.

spätestens in dem Moment hinter sich gelassen, als sie entschlossen daran ging, ihren Brief zu verfassen. Weiterhin ist sie bemüht, ihre Position zu rechtfertigen und es Hippolytos zu ermöglichen, guten Gewissens in das von ihr angestrebte inzestuöse Verhältnis einzuwilligen. Da nun die tradierten Werte für Phaedra nicht mehr zählen, formuliert sie selbst einen neuen Kanon. Ihr gesamtes Vorgehen ist Teil jener Selbsttäuschung, der die verliebte Frau erlegen ist. Nur auf diese Weise ist es ihr möglich, vor sich selbst die Begründungen zu formulieren, die sie ihrem unkontrollierbaren Verlangen nachgeben lassen.⁷⁸²

Der zuletzt geäußerte Gedanke, dass eine verwandtschaftliche Beziehung durch das Band der Liebe noch enger geknüpft werde, führt Phaedra zu einer neuen Überlegung.⁷⁸³ Gerade diese Verwandtschaft, die zwischen ihr und Hippolytos besteht, wird ihnen von Nutzen sein, ihre Liebesbeziehung im Alltag zu leben. Es sei auf diese Weise nicht einmal nötig, irgendetwas zu verheimlichen. Vielmehr werde eine Umarmung für das Zeichen eines erfreulich guten Verhältnisses zwischen Stiefmutter und Stiefsohn gehalten werden. Auch müsse man keine Ehemänner oder Türhüter täuschen.

Ut tenuit domus una duos, domus una tenebit.

Oscula aperta dabas, oscula aperta dabis. (Ov. her. 4,143f.)

Es werde sogar erlaubt sein, dass man Hippolytos in ihren Gemächern sieht. Gerade durch die speziellen Umstände würden sie beide ein hohes Maß an Sicherheit gewinnen.

Und doch ist sich Phaedra trotz all der schönen Worte und Möglichkeiten, die sie sich in diesem Zusammenhang ausmalt, auch weiterhin bis zu einem gewissen Grad des unmoralischen Handelns bewusst, auf das sie sich hier einlässt. So bezeichnet sie erneut auch an dieser Stelle ihr Planen ausdrücklich und sogar wiederholt als *culpa*.⁷⁸⁴ Gleichwohl stören solche Einwände die Phantasien der Phaedra nur wenig. Mit Genuss sieht sie sich in einer Situation, in der die ansonsten aus der Elegie bekannten Schwierigkeiten eines Liebesverhältnisses gar nicht bestehen oder sogar zum Vorteil der Liebenden genutzt werden können.⁷⁸⁵ Eine derartige Ausformung von Phaedras innersten Wünschen auf der Grundlage der aus der Liebesdichtung bekannten Motive findet sich ganz offensichtlich allein bei Ovid.

⁷⁸² Vgl. Davis S.49f. Zur Selbsttäuschung Phaedras auch Oppel S.90f., der auf ähnliche Verhaltensmuster bei Myrrha und Byblis in den *Metamorphosen* hinweist.

⁷⁸³ Ov. her. 4,137-148.

⁷⁸⁴ Zu Beginn und am Ende der Überlegungen: *cognato poterit nomine culpa tegi* (Ov. her. 4,138) und *laudemque merebere culpa* (Ov. her. 4,145). Im *Hippolytos Stephanias* ist sich Phaedra dieser Schuld noch vielmehr bewusst und eben anfangs auch nicht bereit, ihrer Liebe nachzugeben. Zur Erkenntnis der Phaedra über ihre schuldhafte Liebe in Eur. Hipp. insb. 317 und 323 sowie auch bereits in Ov. her. 4,27-34 vgl. die Interpretation dieser Verse. Wie auch schon an dieser früheren Stelle, so ist auch hier der charakteristische Gebrauch des Wortes *culpa* als ein intertextueller Verweis auf die Darstellung und Bewertung der Liebe Didos in der *Aeneis* Vergils zu sehen. Insbesondere der Vers 138 ist eine eindeutige verbale und motivische Referenz zu Vergils Beschreibung der Dido: *coniugium vocat, hoc praetexit nomine culpam*. (Verg. Aen. 4,172). Zusätzlich zu dem auf diese Weise evozierten Bild der Dido verwendet Ovid wiederum intensiv Motive der Elegie.

⁷⁸⁵ Jacobson (1974) S.150 sieht an dieser Stelle Ovids *Ars Amatoria* antizipiert und verweist insbesondere auf die Täuschung des Ehegatten und des *ianitor*.

Es ist freilich denkbar, dass in einer der verlorenen Tragödien, am wahrscheinlichsten noch im ersten *Hippolytos* des Euripides, Phaedra ihren ungehörlichen Antrag an den Stiefsohn mit Vorstellungen zu einem künftigen Leben im permanenten Ehebruch ergänzt haben mag.⁷⁸⁶ Doch die konkrete, in den *Heroides* zu lesende Ausgestaltung mit ihren dezidierten Bezügen auf die römische Elegie, lässt mit relativer Sicherheit den Schluss zu, dass die Verse in dieser Form von Ovid neu gestaltet worden sind.⁷⁸⁷

Nachdem Phaedra auf diese Weise Hippolytos ausführlich vor Augen geführt hat, wie wunderbar ihr Leben an seiner Seite in Zukunft ablaufen soll, setzt sie schließlich zur entscheidenden Aufforderung an und bittet den Geliebten, mit ihr diese Beziehung einzugehen. Dazu beginnt Phaedra mit einer Beschreibung ihrer Situation, bevor sie sich dazu entschlossen hatte, den Brief zu schreiben. Lange hat sie gegen ihre Liebe angekämpft, doch schließlich sei *pudor* dem *amor* gewichen. Ganz offen und ohne den Versuch einer Rechtfertigung spricht sie schließlich doch wieder von der Schamlosigkeit der von ihr angestrebten Liebesbeziehung und bekennt zugleich, dass sie nicht anders handeln kann. Nun möge sich Hippolytos erbarmen und sein hartes Herz bezwingen. Wenn schon nicht sie selbst ihn dazu bewegen kann, so soll Hippolytos doch an den Adel der Phaedra denken und an Kreta, das sie ihm als Mitgift zuführen wird.⁷⁸⁸ So lautet ihre flehentliche Bitte:

⁷⁸⁶ So setzt Jacobson S.143 Eur. frg. 439 mit den ovidischen Versen in Verbindung. In der Tat könnten diese Verse durchaus einer Entgegnung des Hippolytos auf entsprechende Ausführungen der Phaedra darstellen. Die Zuordnung des Fragments im Stück des Euripides ist freilich nicht sicher zu bestimmen.

⁷⁸⁷ Zu beachten ist, dass nun, in dieser speziellen, von Ovid ausgestalteten Situation, die Anwesenheit des Theseus geradezu gefordert wird, während noch her. 4,109 an der Abwesenheit des Gatten wie in den Tragödien festgehalten worden ist. Durchaus darf die Frage erlaubt sein, ob Ovid in der Absicht, auf elegischer Basis ein neues Element im Mythos zu formen, zu weit gegangen ist und sich dabei einer gewissen Inkonsequenz schuldig gemacht hat. Zur Entlastung des Dichters lässt sich allerdings die Situation mit Ovid konsequent weiterdenken: Die Abwesenheit des Theseus ist zwar für das Anknüpfen der Beziehung durchaus nötig, zumindest hilfreich, wenn nicht überhaupt auslösend. Die verbotene Beziehung dann aber fortzusetzen, macht in Anwesenheit des düpierten Gatten offensichtlich umso mehr Spaß und wird auf diese Weise sogar erleichtert. Ein ähnlicher Umgang mit den entsprechenden Motiven der Elegie ist nicht zuletzt auch in den Briefen von Paris und Helena (Ov. her. 16 und 17) zu beobachten.

⁷⁸⁸ Vgl. Ov. her. 4,147-164. Der Adel der Phaedra und wiederum die Mitgift als Motiv (vgl. zu diesem Motiv im Zusammenhang mit dem Medea-Brief bereits Kapitel B.II) sind an dieser Stelle widersprüchlich, da sie Beigaben einer Ehe sind, nicht einer heimlichen Beziehung, wie sie kurz zuvor von Phaedra gedanklich ausgemalt worden ist. Diese Widersprüchlichkeit ist sicher einerseits äußerlicher Ausdruck der Widersprüche im Inneren Phaedras, deren besseres Wissen und deren gleichzeitiges Verlangen ein Denken und Formulieren ohne Widersprüche gar nicht mehr möglich werden lassen. Andererseits ist diese Widersprüchlichkeit der Motivführung Ovids geschuldet, der diesen Teil des Briefes im Stil einer elegischen Werberede abschließt. Auch hier ist zu vermuten, dass dieses Element, wenigstens in seiner spezifisch elegischen Ausprägung, ohne Gegenstück in den verschiedenen tragischen Prätexen gewesen sein dürfte, sondern vielmehr erst von Ovid dem Mythos hinzugefügt worden ist. Die beschriebenen Widersprüche passen dabei durchaus in das Bild, das sich der Leser von Phaedra hier machen kann. Zudem geht es Ovid an dieser Stelle vielleicht auch nicht um absolute Stringenz der Argumentation, sondern um die Gestaltung einer elegischen Situation. Ein bei weitem höheres Maß an Bedeutung käme diesem Problem freilich dann zu, wenn der erste *Hippolytos* des Euripides tatsächlich eine starke politische Komponente besessen haben sollte. Sollte Phaedra tatsächlich etwa aufgrund der Annahme, dass Theseus tot sei, dem Stiefsohn nicht nur ihre Liebe, sondern auch den Thron an ihrer Seite angeboten haben, dann könnte Ovid an dieser Stelle durchaus auf eine entsprechende tragische Szene Bezug nehmen. Dabei ist aber wohl nicht zu bestreiten, dass die spezifisch elegische Konnotation, die sich in den *Heroides* findet, sicher sein Werk sein dürfte. Derartige Werbereden wird Ovid später noch öfter außerhalb der

Flecte, ferox, animos! Potuit corrumpere taurum

mater; eris tauro saevior ipse truci? (Ov. her. 4,165f.)

Diese völlig irrealen Aufforderungen Phaedras an den Geliebten, nicht grausamer zu sein als jener Stier, den einst ihre Mutter Pasiphae zähmen konnte, ist wiederum einer der unglücklichen Vergleiche der Autorin des vierten Briefes der *Heroides*, da wohl kaum ein mythologisches Beispiel geeigneter sein dürfte, im Leser, d.h. in Hippolytos ebenso wie in den Rezipienten Ovids, das Bild einer verwerflichen Liebesbeziehung hervorzurufen. Dabei findet sich der prinzipielle Ansatz für den Vergleich auch schon im zweiten Drama des Euripides. Dort klagt Phaedra allerdings im Dialog mit ihrer Amme über die grauenhafte Liebe, die sie getroffen hat, und sieht in einer solchen unseligen Liebe eine Verbindung mit der Mutter und deren Schicksal.⁷⁸⁹ Die Situation an dieser Stelle ist gänzlich anders. Wahrscheinlich angeregt aus der von Euripides geschaffenen Verbindung zwischen Phaedra und ihrer Mutter Pasiphae geht Ovid in dem Vergleich wieder einen Schritt weiter und setzt nicht mehr nur Phaedra mit Pasiphae, sondern konsequenterweise auch Hippolytos mit dem Stier gleich.⁷⁹⁰

Nach ihren Bitten beschließt Phaedra den Brief mit der Versicherung, dass Hippolytos, wenn er ihr nur entgegen kommen wolle, auch die Götter auf seiner Seite wissen werde. Wenn er sich der Liebe öffne, werde Venus, werden Satyrn und Pane ihm im Wald und auf der Jagd zur Seite stehen. Auch die Nymphen würden dann bereit sein, ihm zu helfen und seinen Durst zu löschen.⁷⁹¹ Auf diese Weise malt sich Phaedra eine idyllische Zukunft für Hippolytos aus, in der sein bisheriges, ganz der Artemis verschriebenes Leben sich verbindet mit einem neuen Leben, in dem auch der Aphrodite die angemessene Ehre erwiesen wird⁷⁹² – durch, so ist wohl zu ergänzen, eben jene Liebe zu Phaedra. Erneut lässt Ovid seine Phaedra dabei aber wenig glückliche Formulierungen finden. Denn Phaedra erwähnt sich selbst in dem hier vorgestellten Lebensplan nicht.⁷⁹³ Auch an dieser Stelle verweist die Wahl ihrer Worte auf die Aussichtslosigkeit ihrer Liebe zu Hippolytos. Denn selbst wenn sich der junge Mann von seiner bisherigen Lebensweise abwenden und sich auf die Liebe einlassen würde, wäre ganz

eigentlich elegischen Dichtung gebrauchen, vor allem in den *Metamorphosen*. Vgl. etwa die Rede des Cyclops an Galathea in Ov. met. 13,789-869.

⁷⁸⁹ Vgl. dazu Eur. Hipp. 337f. Die Verbindung zu Pasiphae nutzt Ovids Phaedra argumentativ auch bereits in Ov. her. 4,53f.; dazu die Interpretation ad loc.

⁷⁹⁰ Zur Parallelisierung von Phaedra und Pasiphae sowie Hippolytos und dem Stier Davis S.50. Von Ironie spricht an dieser Stelle Jacobson (1974) S.154f. und verweist dabei auf das bekannte Ende des Hippolytos durch den von Neptun gesandten Stier.

⁷⁹¹ Ov. her. 167-174.

⁷⁹² Die Verbindung dieser beiden Elemente Jagd und Liebe findet sich auch schon zuvor in Ov. her. 4,85-100 oder auch 37-46 und kann dort prinzipiell auf Euripides zurückgeführt werden. Dazu oben die entsprechenden Ausführungen. Ovid greift an dieser Stelle die Argumentation nochmals auf, um Phaedra einen entsprechenden Abschluss ihres Briefs finden zu lassen.

⁷⁹³ Die Nymphen stillen in Ovids Ausgestaltung den Durst des Hippolytos, und das heißt in dem hier explizit entwickelten Kontext einer von Liebe geprägten Welt des Jagd- und Landlebens – so ist zu doch wohl zu folgern – auch seinen Durst nach Liebe. Diese feine Bosheit der Darstellung wird man Ovid durchaus zutrauen dürfen, wenngleich es nicht mehr als ein Zwischenton bleibt, der vielleicht zusätzlich die Aussichtslosigkeit von Phaedras Ansinnen zu unterstützen vermag.

offensichtlich für Phaedra auch in dieser neuen Welt kein Platz an der Seite des Hippolytos. Dass sich Hippolytos aber ohnehin nicht auf ein solches Leben einlassen wird, ist den Lesern Ovids aus den Tragödien hinlänglich bekannt. Gerade an den von Phaedra genannten ländlichen Gottheiten dürfte ihm am wenigsten gelegen sein. Auch den Beistand der Aphrodite weist Hippolytos weit von sich und lehnt in der erhaltenen Tragödie des Euripides sogar ausdrücklich jede Nähe zu dieser Göttin ab.⁷⁹⁴ Im ständigen Bezug auf die tragischen Prätexte erkennt der Rezipient die Notwendigkeit von Phaedras Scheitern im Detail der ovidischen Darstellung.

Dazu dient dann auch eine letzte Bemerkung der Phaedra, wenn sie im Zusammenhang mit der Hilfe, die die Nymphen Hippolytos gewähren werden, einschränkend anmerkt

... *quamvis odisse puellas / diceris*, ... (Ov. her. 4,173f.).

Mit diesen Worten wiederholt sie noch einmal ihre schon früher gewonnene Einsicht, dass Hippolytos von einem Leben, in dem die Liebe ihre berechtigte Rolle spielt, nichts wissen will,⁷⁹⁵ jedoch nur um diese nun am Schluss des Briefes als vermeintliches Gerede abtun zu können. Was der Vorstellung Phaedras widerspricht, kann einfach auch in der Realität nicht existent sein.⁷⁹⁶ Sicherlich ganz bewusst ist dieser Einschub von Ovid so weit es nur geht marginalisiert worden, damit gerade durch den Kontrast zwischen der Beiläufigkeit der Erwähnung und der zentralen Bedeutung der Aussage zum Ende des Briefes nochmals deutlich wird, dass Phaedra scheitern muss. Denn die prinzipielle Ablehnung der von Phaedra erwünschten Lebensform ist eben jene von Ovids Autorin konsequent geleugnet Einseitigkeit der Lebensführung des Hippolytos, die in allen tragischen Prätexten einen elementaren Bestandteil und den Ausgangspunkt der Handlung darstellt und damit als Grundmotiv allen Rezipienten des ovidischen Textes als intertextuelle Referenz stets präsent ist. Der letzte entscheidende Gedanke, den Phaedra äußert, zeigt schließlich mit seinem Bezug auf die Tragödien, dass auch dieser Brief der *Heroides* vergeblich sein wird.

Und so machen die letzten Verse des Briefes noch einmal deutlich, wie sehr Phaedra in ihrer eigenen Vorstellungswelt gefangen ist. Sie kann sich nicht eingestehen, dass ihr Verlangen nicht nur an der verwandtschaftlichen Beziehung, die zwischen ihr und Hippolytos besteht, sondern zugleich auch an dessen persönlicher Disposition scheitern muss. So bleibt ihr nichts anderes übrig, als diese Realität zu verleugnen. Auf diese Weise erliegt Phaedra der Selbsttäuschung vollständig. Darin liegt der Grund für das Scheitern ihres Begehrens, für die Erfolglosigkeit ihres Briefes, woran auch die Tränen, mit denen sie ganz am Ende ihr Bitten unterstreichen will, nichts ändern werden.⁷⁹⁷

⁷⁹⁴ Vgl. insbesondere Eur. Hipp.99-106.

⁷⁹⁵ Vgl. bereits die Interpretation zu Ov. her. 85-88 mit den Ausführungen zu den tragischen Prätexten.

⁷⁹⁶ Zum Verschweigen der Misogynie des Hippolytos als Verleugnung der Realität Davis S.48f.

⁷⁹⁷ Phaedra schließt den Brief, indem sie Hippolytos auffordert, sich zugleich mit diesem Brief auch ihre Tränen vorzustellen (Ov. her. 4,175f.). Diese Schlussverse sind aber kaum mehr als ein Anhang zur Gestaltung der Brieffiktion. Zentrale Gedanken zum Verhältnis zwischen Phaedra und Hippolytos sind darin nicht enthalten.

4. Zusammenfassung zur Interpretation von *Heroides* 4

Als Ovid nach geeigneten weiblichen Figuren des Mythos suchte, um sie zu Autorinnen seiner Briefe der *Heroides* werden zu lassen, dürfte Phaedra sich als potentielle Kandidatin recht eindeutig angeboten haben. Denn ihre Geschichte war den Zeitgenossen allgemein bekannt und sie brachte als tragische Figur, die in gleich drei Dramen der großen griechischen Tragiker aufgetreten war, genau die notwendigen Voraussetzungen mit, um für Ovid zum Gegenstand seiner intertextuellen Neugestaltung eines bekannten Mythos werden zu können, die der römische Dichter in den *Heroides* anstrebte.

Eine Interpretation des vierten Briefes der *Heroides* und vor allem eine Untersuchung der intertextuellen Referenzen, die Ovid zweifelsohne auch in diesen Text zahlreich integriert hat, werden nun aber dadurch erschwert, dass zwei dieser drei vermutlich maßgeblichen Prätexte weitgehend verloren sind. Zwar kann neben dem vollständig erhaltenen *Hippolytos Stephanias* des Euripides auch die Handlung des euripideischen *Hippolytos Kalyptomenos* und die in diesem Stück von Euripides vorgenommene Gestaltung der Personen anhand der überlieferten Fragmente in Teilen rekonstruiert werden, doch besteht über die Inhalte der *Phaedra* des Sophokles weitgehend Unsicherheit. Folglich ist für die intertextuelle Interpretation des vierten Briefes der *Heroides* ein erstes methodisches Problem darin zu sehen, dass keine Motive, die Ovid in seinem Brief verwendet, ausschließlich und eindeutig auf ein entsprechendes Segment aus diesen verlorenen Tragödien zurückgeführt werden können. Damit ist unmittelbar ein zweites methodisches Problem verbunden, das darin besteht, dass bei verschiedenen Referenzen, die zwar auf den erhaltenen *Hippolytos Stephanias* zurückgeführt werden können, oftmals nicht auszuschließen ist, dass sie bereits schon in den früheren Dramen Verwendung gefunden haben könnten.⁷⁹⁸ Ovid bedient sich oft zudem recht allgemeiner Grundkonstanten des Mythos, die sich in beiden euripideischen Stücken finden lassen und die auch bei Sophokles eine Rolle gespielt haben mögen, so dass auch aus diesem Grund eindeutige Zuweisungen oftmals erschwert werden und teilweise unmöglich sind.

⁷⁹⁸ Etwas zu pauschal subsumiert Jacobson (1974) S.145 als „echoes“ aus dem zweiten *Hippolytos*: Hippolytos zum ersten Mal bei Mysterien gesehen; Liebe als Krankheit bei Phaedra; Treulosigkeit des Theseus; Phaedras neues Interesse an der Jagd; Hinweise auf Konkurrenz in Thronfolge zwischen Hippolytos und Phaedras Kindern; Hippolytos als Bastard; αἰδώς / pudor-Thematik; Phaedras ursprünglicher Ansatz, gegen die Liebe zu kämpfen; Argumente auf der Grundlage der gleichen mythologischen Modelle; Referenz zur Macht der Liebe; Hass des Hippolytos auf alle Frauen. Jacobson führt dazu aus, dass diese Übereinstimmungen vielleicht natürlich, in Teilen aber sicher bewusst seien. Die hier vorgelegte Interpretation dürfte einerseits gezeigt haben, dass Ovids Gestaltung bewusst ist, und andererseits deutlich gemacht haben, dass zu den „Echos“ aus dem zweiten *Hippolytos* eben weitere Prätexte differenziert in Betracht zu ziehen sind. Dies ist von entscheidender Bedeutung für die Interpretation des Textes und wird etwa von Drinkwater, Megan: Which Letter? Text and Subtext in Ovid's *Heroides*: *AJPh* 128, 2007, 367-387 in ihren Ausführungen zum vierten Brief der *Heroides* zu wenig berücksichtigt, wenn sie versucht, Ovids Text allein auf der Grundlage des *Hippolytos Stephanias* zu erklären.

Vielleicht sind diese methodischen Probleme im Fall des vierten Briefes der *Heroides* aber für die Interpretation weniger schwerwiegend, als es auf den ersten Blick scheinen mag. Denn gerade in diesem Text ist durchaus damit zu rechnen, dass Ovid überhaupt auf eine ganz enge Einschreibung in einen vorgegebenen Mythos wie etwa bei seinem Medea-Brief verzichten haben könnte. Der Mythos von Phaedra und Hippolytos gehörte zwar zu den bekanntesten Sagen der Antike, doch existierten in der Zeit Ovids offenbar die zwei prinzipiell sehr verschiedene Versionen, die im wesentlichen durch die jeweils unterschiedliche Charakterisierung der Phaedra in den beiden Tragödien des Euripides geprägt worden sind, noch weitgehend gleichberechtigt nebeneinander. Und so ist zu beobachten, dass Ovid bei den exemplarischen Erwähnungen des Mythos an den verschiedenen Stellen seiner Werke fast ausschließlich solche Motive nutzt, die mit beiden bekannten Versionen in Verbindung gebracht werden können, so dass eine spezifische Zuordnung vom Rezipienten nicht verlangt wird. Eine vergleichbare Absicht könnte den Dichter auch während der Abfassung der *Heroides* wenigstens bei der Benutzung einiger Motive geleitet haben.

Grundsätzlich kann in diesem Zusammenhang immerhin konstatiert werden, dass sich Ovid mit der Entscheidung für einen Brief, in dem Phaedra persönlich ihre Liebe gegenüber Hippolytos gesteht und den Stiefsohn sehr massiv zu einer illegitimen Beziehung drängt, bereits prinzipiell für jene Grundsituation entschieden hat, in der Phaedra eine aktive Rolle übernimmt und nicht wie im zweiten *Hippolytos* des Euripides weitgehend unwillentlich äußeren Einflussnahmen unterliegt. Daher muss also als der primäre Bezugspunkt für die Einbettung des Briefes in eine fiktive Rahmenhandlung nicht die bekannte und überlieferte zweite Tragödie des Euripides angenommen werden, sondern eines der beiden verlorenen Dramen. Dabei steht außer Frage, dass der römische Dichter auf diese Grundsituation in einem zweiten Schritt Motive aus den verwandten Tragödien übertragen hat, um auf diese Weise eine neue, eigene Version des Mythos zu gestalten. So ist bei der Interpretation des vierten Briefes der *Heroides* die Zuweisung einzelner Referenzen zu einem spezifischen Prätext in vielen Fällen zwar nur mit Einschränkungen möglich, doch lässt sich in der Summe der Bezüge durchaus ein Bild von Ovids intertextuellem Gestalten auch in diesem Text gewinnen.

Dabei kann als ein erstes wichtiges Element Ovids intertextuelles Spiel mit den Erwartungen und dem Wissen der Rezipienten angeführt werden, das allgemein aus der Kenntnis des Mythos, spezieller aus der Kenntnis der Inhalte der Tragödien erwächst. So werden an sich harmlose Aussagen, die Ovid Phaedra gleichsam unwissentlich schreiben und quasi unglücklich formulieren lässt, zu Andeutungen einer von der Autorin nicht realisierten Gegenwart oder sogar einer Phaedra natürlich nicht bekannten Zukunft. Allein der Leser vermag mit Hilfe seiner Rezeptionskompetenz die entsprechenden Referenzen Ovids zu dekodieren und zu deuten.

Bei einem Vergleich mit den tragischen Prätexten ist zudem auf die Unterschiede zu achten, die durch das Genus der jeweiligen Darstellung bedingt sind. Während das Drama von einer

stetigen Fortentwicklung der Handlung und der Figuren geprägt ist, findet in der chronologischen Momentaufnahme eines Briefes in der Regel keine Entwicklung der äußeren Handlung statt,⁷⁹⁹ durchaus aber ist eine innere Entwicklung der Person als eine fortschreitend psychologische Entwicklung im Prozess des Schreibens zu erkennen. So hat Phaedra unmittelbar vor dem Beginn ihres Schreibens die Entscheidung gegen *pudor* und für *amor* getroffen. Noch zu Beginn des Briefes klingt sie vorsichtig, versucht sich zu rechtfertigen, bekennt ihr Verlangen dann zunehmend offener bis hin zu jener völligen Neuinterpretation der *pietas* und ihrer Vorstellung von einem gemeinsamen Leben als Ehebrecher. Der Brief endet mit der Bitte an Hippolytos, ihrem Begehren zu entsprechen. Damit vermochte Phaedra, wie der weitere Verlauf des Mythos zeigt, den Jüngling zwar nicht zu erweichen, sich selbst aber hat sie mit ihrem eigenen Brief wenigstens in Teilen von der Richtigkeit ihres Handelns überzeugt.⁸⁰⁰ Phaedras Selbsttäuschung ist das entscheidende Moment in der vermeintlichen Konfliktlösung.⁸⁰¹ In diesem Augenblick findet die innere Peripetie statt, von da an nimmt die tragische Katastrophe ihren Lauf. Und indem Ovid die innere Entwicklung zu diesem Punkt hin beschreibt, gestaltet er genau diesen für Phaedra entscheidenden Augenblick in seinem Brief. Hier wird Ovids Phaedra jene Phaedra, die aus der einen Tradition der Tragödie bekannt ist.⁸⁰²

⁷⁹⁹ Davis verweist S.41f. zur Entwicklung im Drama bei Phaedra auf die Veränderung vom Schweigen zum Bekennen, von „virtue“ zu „crime“, von „peril“ zu „disaster“. Ovids Phaedra dagegen sei zeitlich eingefroren.

⁸⁰⁰ In diesem Sinn übernimmt der Brief die Aufgabe der Amme im *Hippolytos Stephanias* des Euripides. Auch Jacobson (1974) betrachtet S.151f. her. 4 im Gegensatz zu den meisten anderen Briefen der Sammlung als Suasorie, was letztlich eine Folge der beschriebenen Funktion des Briefes ist. Oppel führt S.91f. die Argumentation der ovidischen Phaedra als Ganzes auf die Reden der Amme im *Stephanias* zurück, die in etwa mit den gleichen Argumenten versuche, die Bedenken ihrer Herrin auszuräumen. Dabei sei nicht auszuschließen, dass sich bereits im ersten *Hippolytos* eine vergleichbare Argumentation einer der beiden Personen befunden haben könnte. In der Tat mag man eine strukturelle Parallelität zwischen der Rolle des Briefes bei Ovid und der Rolle der Amme bei Euripides sehen. Letztlich haben aber die Worte der Amme in Eur. Hipp. 433-472 und der Phaedra Ovids wenig mehr gemeinsam als die Grundstruktur einer Verbindung von Rechtfertigung der Liebe (einschließlich der Darstellung von Liebe jeder Form als natürlichste Sache der Welt) und Aufforderung, dieser Macht nachzugeben. An einzelnen Stellen ist der römische Dichter zwar durchaus immer wieder von Motiven des Euripides angeregt worden, wie dies auch im Rahmen der Interpretation dokumentiert worden ist, doch hat er diese zumeist auf ganz eigenen Wegen ausgestaltet. Die Argumentation der ovidischen Phaedra wird dadurch eigenständig, bleibt aber durchaus funktional mit der Rolle der euripideischen Amme verbunden.

⁸⁰¹ So auch Oppel S.93, der als Parallele auf Althaea in met. 8,499ff. verweist. Das unausweichliche Scheitern Phaedras geht ebenfalls aus dieser Selbsttäuschung hervor, die Phaedra vollkommen die Gefühle des Partners und insbesondere dessen prinzipielle Misogynie übersehen lässt.

⁸⁰² Gegen die abschließende Deutung Jacobsons (1974) S.157f., der zusammenfasst: Im Unterschied zu sonst in den *Heroides* sei es in diesem Fall nicht möglich gewesen, den kritische Moment im Leben der Heroine als Zeitpunkt für die Abfassung des Briefes zu wählen. Stets seien die Briefe vor allem poetisches Mittel zur Einsicht in die Psychologie einer Frau gewesen. Im Fall der Phaedra aber sei dies im Wesentlichen schon von Euripides geleistet worden. Dies erkläre die fehlende Komplexität in der ovidischen Charakterisierung. Innerhalb dieses Rahmens tue Ovid nun etwas völlig anderes. „The whole tale is transformed into a joke with Phaedra as the butt.“ Die psychologische und dramatische Kraft aus Euripides löse sich auf in die Rhetorik einer Frau mittleren Alters, die sich vernachlässigt von ihrem Ehemann einen jungen Liebhaber suche, der zufällig ihr Stiefsohn sei, was die ganze Sache verkompliziere, aber die rhetorischen Möglichkeiten erweitere. Die moralische Problematik aus dem zweiten *Hippolytos* werde zu „clever semantics“. „The whole becomes a rather rational attempt, if posed in mythological terms, at ridiculing the total conglomeration of ethical standards and values that beset the sexual relations between man and woman, much after the style of the *Ars*.“ (Eine ganz ähnliche Geschichte verarbeite Ovid met. 9,450ff mit Byblis, jedoch mit „a much more serious, ‚Euripidean‘

Wie dies in den *Heroides* zumeist der Fall ist, dient somit auch der Brief der Phaedra vor allem einer psychologischen Beschreibung und Charakterisierung der Absenderin. Phaedra befindet sich prinzipiell in einem Konflikt zwischen rationaler Einsicht in die ihr moralisch gesetzten Grenzen und einem ganz irrationalen, allein von Eros gesteuerten Verlangen.⁸⁰³ Ovid lässt Phaedra im Brief ihren inneren Konflikt aufzeigen und zugleich beilegen, denn durch die Inhalte des Briefes und vor allem durch den Prozess des Schreibens an sich wird die Entscheidung in der Auseinandersetzung zwischen Scham und Begehren aufgezeigt, die bereits vollzogen ist. Daher kann Phaedra jetzt in dem Brief die Lösung ihrer Probleme bei dem Aufbau einer Beziehung zu Hippolytos präsentieren, ganz wie sie selbst sich dies vorstellt.⁸⁰⁴ Ovids Phaedra hat somit die Phase des Zwiespaltes und des inneren Kampfes, in dem die Phaedra des zweiten Dramas des Euripides noch gänzlich gefangen ist, schon überwunden und sich für die Liebe entschieden. Erst von diesem Moment an ist sie überhaupt in der Lage und bereit, den Brief zu schreiben.

Damit nähert Ovid den Charakter seiner Phaedra an die Figur an, die aus dem ersten euripideischen *Hippolytos* bekannt ist. Gleichwohl reflektiert auch die ovidische Phaedra in ihrem Brief rückblickend die vergangene Situation des Zwiespaltes, um sich und ihr Vorgehen auf diese Weise zu rechtfertigen. Diese Reflexionen an sich finden sich bei Ovid und im *Hippolytos Stephaniae* durchaus ähnlich gestaltet, wobei der römische Dichter allerdings von einer bereits entschiedenen inneren Auseinandersetzung, Euripides von einem gerade zu entscheidenden Konflikt spricht. So sehen sich beide Figuren als Opfer von Venus, beide haben zunächst geschwiegen und ringen sich erst allmählich zum Sprechen oder Schreiben durch, beide achten oder vielmehr achteten auf *fama* und *pudor*.⁸⁰⁵ Dass die ovidische Phaedra gerade erst zu Beginn ihres Schreibens den inneren Konflikt entschieden hat, zeigt sich nicht zuletzt auch in einem gewissen moralischen Zynismus in ihrem Brief. So wird einerseits durchaus noch ihre ursprüngliche Nähe zu traditionellen Werten betont, andererseits erweisen sich diese dann für Phaedra letztlich als völlig indifferent. *Fama* und *pudor* gehören jener Phase an, die vor dem Briefschreiben liegt. Im Brief wird die liebende

treatment.“) Hier urteilt Jacobson zu einseitig und falsch. Der Brief ist und bleibt wie alle anderen der *Heroides* auch ein psychologisches Porträt, unabhängig davon, wie intensiv die Figur vor Ovid ausgestaltet ist. Neu ist eben vor allem die Situierung im elegischen Kontext. Davon unabhängig hat Ovid aber auch in diesem Fall durchaus den kritischen Moment im Leben der Phaedra gefunden und ausgestaltet.

⁸⁰³ Ein ähnliches inneres Ringen zwischen Rationalität und Irrationalität findet sich bei Euripides auch in der Figur der Medea. Vgl. insb. Eur. Med. 1078-1080. Dazu Oppel S.91f.

⁸⁰⁴ Oppel S.88f. geht zu weit in der Behauptung, dass durch die Darlegung des inneren Konfliktes und das Aufzeigen einer Lösung im Brief die Argumente der Phaedra an Überzeugungskraft verlieren, woraus zu folgern sei, dass Ovid an der Darstellung der seelischen Vorgänge, nicht aber an sophistischer Überredungskunst interessiert sei. Oppel verweist dazu als Gegenbeispiel auf Byblis in met. 9,551ff., wo der Konflikt zuvor im Monolog 441ff. ausgetragen worden sei und im Brief dann keine Rolle mehr spiele. Tatsächlich ist der eigentliche, innere Konflikt auch im Fall der ovidischen Phaedra bereits vor dem Schreiben des Briefes entschieden.

⁸⁰⁵ Zu diesen Parallelen Davis S.42f. Einschränkend muss zu dieser prinzipiell guten Beobachtung aber erwähnt werden, dass das Schweigen der ovidischen Phaedra gegenüber Hippolytos nicht ganz von demselben Schamgefühl geleitet wird wie bei Euripides. Denn eine bereits entschlossene Phaedra sucht bei Ovid lediglich noch nach dem richtigen Weg, um Hippolytos ihre Liebe zu offenbaren.

Frau zunehmend allein von der Leidenschaft beherrscht. Am Ende ihres Schreibens zählen die tradierten Werte nicht mehr, so dass Phaedra sie selbst neu definieren kann und Hippolytos ihre eigenen Thesen über die Nichtigkeit der *pietas* in einer neuen Zeit sowie über den verstärkten Zusammenhalt in Familien durch inzestuöse Liebesverhältnisse zu präsentieren vermag.⁸⁰⁶

Im gesamten vierten Brief der *Heroides* zeigt sich Phaedra als eine von der Liebe oder vielmehr von ihrer Begierde getriebene Frau. Ganz offenbar in allen Prätexten spielt diese Macht des Eros, der der Mensch nicht entfliehen kann, eine entscheidende Rolle. Gerade dieses Motiv findet sich nun von Ovid in speziell elegischer Weise ausgestaltet. Dies gilt für die Darstellung Amors als Herrscher und Befehlshaber der Menschen, für die bewusste Gegenüberstellung von *vir* und *puella*, für die elegische Beschreibung der körperlichen Schönheit des Hippolytos, für die Betrachtung des Pirithous als Rivalen in der Beziehung zu Theseus, für Phaedras Gedanken an ein gemeinsames Leben mit dem Stiefsohn als permanente Ehebrecher, für ihre Werberede und nicht zuletzt für die mehrfache Erwähnung der *duritia* des keuschen jungen Mannes. Unter Vertauschung der Rollen reproduziert Ovid die geschlechtsspezifischen Motive der Elegie in diesem Brief stets neu. Die konsequente Nutzung der im Mythos bereits angelegten elegischen Motive und die Ausgestaltung durch weitere, neu hinzugefügte elegische Elemente ist das eigentlich Ovidische in diesem vierten Brief der *Heroides*.

Durch die intertextuelle Interpretation ist somit deutlich geworden, dass es Ovid in einer intensiven Auseinandersetzung mit den tragischen Prätexten auch in diesem Brief der *Heroides* gelungen ist, den entscheidenden Moment in der psychologischen Entwicklung Phaedras zu finden, auszugestalten und in seinem Brief festzuhalten. Dazu hat der römische Dichter viele Referenzen zu den verschiedenen tragischen Prätexten in sein Gedicht integriert und fordert auf diese Weise seine Rezipienten permanent auf, den neuen Text im Kontext des bekannten Mythos und damit im Kontext der Tragödien zu lesen. Der römische Dichter hat bei seinem Arbeiten am Phaedra-Mythos vor allem das elegische Potential der von ihm vorgefundenen oder vielleicht auch erst geschaffenen Situation entwickelt und Phaedra in einer gleichsam verkehrten Welt zur elegischen Liebhaberin werden lassen. Die intensive Untersuchung der Beziehungen dieses Textes zu seinen griechischen Prätexten ist an dieser Stelle einmal mehr nicht bloßer Selbstzweck, sondern ein existentieller Beitrag zum Verständnis der Dichtung Ovids.

⁸⁰⁶ Vgl. Ov. her. 4,131f. und 135f. mit den entsprechenden Interpretationen, sowie auch Davis S.49f.

V. Interpretation zu *Heroides 11: Ovids Canace-Tragödie*

Im elften Brief der *Heroides* wendet sich Canace an ihren Bruder Macareus. Damit gestaltet Ovid – wie schon im Brief der Phaedra an Hippolytos – eine schreibende Heroine vor dem Hintergrund einer illegitimen, inzestuösen Liebe. Mit der Geschichte von Canace und Macareus greift Ovid erneut einen Mythos auf, der den antiken Rezipienten, soweit dies anhand der Überlieferung beurteilt werden kann, in erster Linie durch eine heute verlorene Tragödie des Euripides bekannt war. Die Liebe zwischen den Geschwistern und vor allem deren tragisches Ende hatte der griechische Dichter in seiner Tragödie *Aiolos* dargestellt. Weder aus der Zeit vor Euripides noch aus späterer Zeit liegen Zeugnisse für weitere maßgebliche literarische Bearbeitungen dieses Mythos vor.⁸⁰⁷ Auf die Tragödie des Euripides nimmt Aristophanes an verschiedenen Stellen Bezug, was auf eine gewisse Prominenz wenigstens zur Zeit der Alten Komödie hinweist.⁸⁰⁸ Aber auch in späterer Zeit wird etwa in der unter dem Namen des Dionys von Halikarnass überlieferten Schrift *Ars rhetorica* ausdrücklich auf das Stück des Euripides Bezug genommen.⁸⁰⁹ Die Bekanntheit des Mythos in späterer Zeit ist schließlich auch daran erkennen, dass von Nero berichtet wird, der Kaiser selbst sei in der Rolle der in den Wehen liegende Canace auf der Bühne aufgetreten.⁸¹⁰ Aufgrund dieser Zeugnisse lässt sich konstatieren, dass die Zeitgenossen Ovids zwar weitere Gestaltungen des Mythos von Canace und Macareus gekannt haben werden, zumal durchaus auch mit hellenistischen Bearbeitungen gerechnet werden darf, dass aber wohl in der Tragödie des Euripides die bedeutendste literarische Fassung des Mythos zu sehen ist und dass diese damit auch für Ovid und seine Rezipienten den maßgeblichen Prätext für eine intertextuelle Lektüre des elften Briefes der *Heroides* bildete.⁸¹¹

⁸⁰⁷ Insbesondere scheint auch dieser Mythos, ähnlich wie schon die Geschichte von Phaedra und Hippolytos (dazu Kapitel B.IV), nicht von den römischen Tragödiendichtern behandelt worden zu sein.

⁸⁰⁸ Jacobson (1974) verweist S.160 auf Aristoph. Nub. 1371f. und Ran. 850. Daneben finde sich die euripideische Tragödie ebenfalls parodiert bei Aristophanes *Aeolosikon*, Antiphanes *Aeolus* und Eriphus *Aeolus*. Knox folgert in seinem Kommentar S.258 aus diesen parodistischen Erwähnungen, dass der *Aiolos* einen Skandal verursacht habe. Eine solche offensichtliche Parallelisierung zum ersten *Hippolytos* scheint jedoch ohne konkretere Hinweise nicht gerechtfertigt. Keineswegs ist jedes bei Aristophanes zitierte Drama des Euripides ein Skandalstück. Ganz offensichtlich lässt sich aber auch in diesen Fällen die Kritik mancher Zeitgenossen an einer eher unmoralischen Thematik erkennen.

⁸⁰⁹ Vgl. Ps.Dion.Hal. *Ars rhet.* 9,11. Diverse spätere Autoren berufen sich bei kürzeren Erwähnungen des Mythos dann auch auf die *Tyrrhenica* des Sostratus.

⁸¹⁰ Vgl. Suet. Nero 21 und Cass. Dio 62,9,4 und 10,2, wobei freilich die spezielle Art der künstlerischen Umsetzung dieses Themas nicht recht deutlich wird. Dazu Knox in seinem Kommentar S.258, der Neros Singen im Zusammenhang mit dem Pantomimos sieht. Dagegen geht Kierdorf (Sueton, Leben des Claudius und Nero. Textausgabe mit Einleitung, kritischem Apparat und Kommentar, hg. von W. Kierdorf, Paderborn u.a. 1992) in seinem Kommentar zu Sueton ad loc. offenbar von tragischen Aufführungen aus.

⁸¹¹ Gegen die undifferenzierte Annahme, allein in Euripides den einzigen Prätext für Ovid sehen zu wollen, hat sich vor allem Rohde S.108 ausgesprochen. Euripides ist wahrscheinlich kaum der ausschließliche Bezugspunkt für Ovid und seine Rezipienten, sicherlich aber ein wichtiger, vielleicht der wichtigste. So urteilt etwa auch Jacobson (1974) S.160.

Nach der allgemeinen Tradition des Mythos, die in diesem Fall also vorrangig durch den verlorenen *Aiolos* des Euripides repräsentiert gewesen sein dürfte, hatte Macareus sich in seine Schwester verliebt und aktiv eine Beziehung zu ihr hergestellt. Nachdem Canace ein Kind von ihrem Bruder empfangen und zur Welt gebracht hat, wird ihr wegen der Schande vom eigenen Vater Aeolus der Selbstmord befohlen. Jener Zeitraum, kurz nachdem Canace von Aeolos ein Schwert als Aufforderung zum Selbstmord erhalten hat und somit unmittelbar vor der Ausführung des väterlichen Befehls steht, ist der Moment, in den Ovid seinen Text in der Art einer retardierenden Momentaufnahme des Mythos in das bekannte Geschehen eingefügt hat. Dazu lässt der römische Dichter das junge Mädchen einen Brief an ihren Bruder schreiben, in dem sie auf die Ereignisse zurückblickt, Abschied nimmt und schließlich ihren letzten Willen verkündet.

1. Der *Aiolos* des Euripides – Überlegungen zu einer Rekonstruktion

Um zu beschreiben, wie Ovid den *Aiolos* des Euripides für die Gestaltung des elften Briefes der *Heroides* genutzt und welche intertextuellen Verbindungen der römische Dichter zwischen seinem Werk und der griechischen Tragödie entwickelt hat, ist es unerlässlich, ein Bild von den Inhalten des verlorenen Dramas zu gewinnen. Für den Versuch einer Rekonstruktion der heute verlorenen Tragödie stehen fast 30 literarisch überlieferte Fragmente sowie eine teilweise erhaltene Hypothese des Dramas zur Verfügung.⁸¹² Diese Inhaltsangabe zum *Aiolos* des Euripides, die auf einem Papyrus in Oxyrhynchus gefunden wurde, beschränkt sich nun nicht darauf, vorrangig didaskalisches Material mit einer sehr knappen Zusammenfassung des Inhaltes zu verbinden, sondern bietet eine bei weitem ausführlichere Darstellung der Handlung der euripideischen Tragödie.⁸¹³

Doch ist auch von dieser Hypothese nur der Beginn überliefert. Darin wird zunächst Aeolus als Herrscher der Winde identifiziert, der in Tyrrien regiert und sechs Söhne und ebenso viele Töchter hat. Macareus, der jüngste Sohn, habe sich in eine der Schwestern verliebt und diese verführt.⁸¹⁴ Sie wurde schwanger und hielt die Geburt unter Vortäuschung einer Krankheit geheim. Macareus überzeugte den Vater, seine Töchter und Söhne untereinander zu verheiraten. Aeolus ließ das Los über die Partner entscheiden. Dabei verfehlte Macareus das richtige Los und die von ihm verführte Schwester wurde einem anderen Bruder als Ehefrau

⁸¹² Eur. frg. 13a-41. Die Hypothese POxy. 2457 jetzt auch in der neuen Ausgabe der Fragmente von Kannicht. Vgl. weiter Nova Fragmenta Euripidea in papyris reperta, hg. C. Austin, Berlin 1968, S.88f. Zu den Grundlagen für eine Rekonstruktion des Stückes dann die kurze, umfassende Zusammenstellung bei Reeson S.39.

⁸¹³ Dieser Text gehört somit nicht zu jener Art von Hypothesen, die zu verschiedenen Dramen unter dem Namen des Aristophanes von Byzanz überliefert sind. Zum Charakter der tragischen Hypothesen vgl. jetzt Zimmermann, B.: Der Neue Pauly, Bd. 5 Stuttgart 1998, Sp.819f. s.v. Hypothesis. Ausführlich auch Zuntz, G.: The Political Plays of Euripides, Manchester 1955, hier S.129-152.

⁸¹⁴ In der Hypothese steht διέφθειρεν. Zur konkreten Bedeutung noch ausführlicher das Folgende.

zugewiesen. Die folgenden, letzten beiden unvollständigen Zeilen lassen nur noch das Zusammenlaufen einer Menge erkennen, sowie eine Handlung, an der ganz offensichtlich eine Amme mit dem neugeborenen Kind beteiligt war. Es ist schwierig zu bestimmen, bis zu welchem Punkt die Hypothese noch die Vorgeschichte der Tragödie referiert und an welcher Stelle die Bühnenhandlung einsetzt. Mit großer Wahrscheinlichkeit dürfte jedoch die Geburt den Beginn des Stückes markieren oder aber den Ereignissen der Bühnenhandlung unmittelbar vorausgehen.⁸¹⁵

Neben dieser Hypothese bleibt man für den weiteren Verlauf und das Ende der Tragödie auf die knappen, ebenfalls nur indirekt vermittelten Angaben aus den *Tyrrhenica* des Sostratus angewiesen, dessen Darstellung aber durchaus auch auf der Tragödie des Euripides basieren dürfte.⁸¹⁶ Da nun auch Ovid den euripideischen *Aiolos* gekannt und für seine eigene Gestaltung des Mythos als Prätext benutzt haben wird, wäre zudem der elfte Brief der *Heroides* zur Rekonstruktion des griechischen Dramas heranzuziehen. Eine solche Vorgehensweise eignet sich natürlich für die im Rahmen dieser Arbeit angestrebte Interpretation des ovidischen Textes ebenso wenig wie im Fall des Briefes der Phaedra, da

⁸¹⁵ Das Problem wurde bereits von Williams, G.: *Ovid's Canace. Dramatic Irony in Heroides 11: CQ 42, 1992, 201-209* erkannt, der S.202 freilich der Sache nicht weiter systematisch nachgeht und einfach eine bleibende Unsicherheit in dieser Frage konstatiert. Die Hypothese selbst bietet für den Beginn der Bühnenhandlung keinen Anhaltspunkt. Dass die Geburt dem Stück unmittelbar vorausgeht, glaubt auch Jacobson (1974) S.174. Dagegen beruht die gesamte Rekonstruktion des vorovidischen Mythos, die Reeson S.38f., S.4 und vor allem ad her. 11,47ff. vorlegt, darauf, dass die Geburt Teil der euripideischen Tragödienhandlung gewesen sei. Reeson stützt sich dabei auf die Hypothese und auf Aristoph. ran. 1079-1081, wo Euripides vorgeworfen wird, er habe Kupplerinnen, Frauen, die in Tempeln gebären, und wieder andere Frauen, die ihre eigenen Brüder lieben, auf die Bühne gebracht. Reeson zählt Canace zu jenen Frauen, die in Tempeln gebären. Nun scheint doch aber Aischylos als der Sprecher dieser Komödienverse mit seiner Aufzählung eindeutig viele verschiedene Beispiele für anrühige und die Sitten zersetzende Stücke des Euripides geben zu wollen. Dabei ist Canace gerade das Paradebeispiel für jene gleichfalls erwähnte inzestuöse Liebe. Einen Zusammenhang mit der Problematik einer frevelhaften Geburt in einem Tempel lässt sich hingegen nirgendwo nachweisen. Sowohl Sommerstein (*The comedies of Aristophanes: Vol. 9. Frogs, edited with translation and notes by A.H. Sommerstein, Warminster 1996*) ad loc. wie auch Dover (*Aristophanes Frogs, ed. with introduction and commentary by K. Dover, Oxford 1993*) ad loc. beziehen diesen Hinweis dann auch auf die *Auge* des Euripides. Canace ist für beide Kommentatoren das Beispiel für den Inzest, wobei Sommerstein zu Recht darauf hinweist, dass Aristophanes respektive Aischylos hier das euripideische Opfer einer Vergewaltigung oder Verführung zu einer Schuldigen mache. Die Hypothese, die keinen Anhaltspunkt für das Ende der Vorgeschichte und den eigentlichen Beginn des Stückes gibt, kann gleichfalls nicht als Beweis für die These von Reeson herangezogen werden. Zudem beschreibt die Hypothese eindeutig eine andere Reihenfolge der Ereignisse, als von Reeson vorausgesetzt wird, der davon ausgeht, dass Canace schwanger geworden ist und dann Macareus einerseits den Vater von der Geschwisterehe überzeugt, andererseits bei der Geburt daraufhin der Schwester die Ehe versprochen habe, was freilich nur aus Ovids Brief zu erschließen ist. Vgl. Ov. her. 11,59-64: Die Ausgestaltung der Szene im Einzelnen wird Ovids eigene dichterische Leistung sein, dennoch ist auch für die Tragödie des Euripides oder vielmehr für deren Handlungsgrundlagen eine entsprechenden Konstellation durchaus nicht unwahrscheinlich, in der Macareus ein Eheversprechen gibt, um seiner Geliebten Kraft für die Geburt zu geben. Im Einzelnen dazu noch die folgenden Ausführungen. Reeson folgert schließlich weiter, dass dieser Plan durch das von Aeolus angewendete Losverfahren gescheitert sei. In der Hypothese erfolgt hingegen erst nach der Geburt die Überredung des Aeolus, seine Kinder untereinander zu verheiraten. Es gibt keinen Grund, diese Ereignisabfolge zu verwerfen. Für Reeson könnten allein die von ihm allerdings nicht herangezogenen Hinweise auf Neros Darstellung der gebärenden Canace sprechen. Jedoch ist aus diesem Zeugnis nicht notwendig auf eine entsprechende Passage innerhalb der Tragödie des Euripides zu schließen. Denn für Neros Arie oder Tanz mag es überhaupt eine andere Vorlage gegeben haben.

⁸¹⁶ Die *Tyrrhenica* des Sostratus vermittelt durch Stob. 4,20,72 und Plut. Mor. 312 c-d. Zu Sostratus auch FGGrHist 23, hier frg. 3. Zu Sostratus und Euripides Knox in seinem Kommentar zu her. 11 S.258.

sich auch hier notwendig Parallelen ergeben, die nicht als gesichert gelten dürfen. Gleichwohl kann Ovid auch zu einer Rekonstruktion des *Aiolos* dann beitragen, wenn die aus den *Heroides* gewonnenen Erkenntnisse als zusätzliche Hinweise in der Argumentation hinzutreten.⁸¹⁷

Eine Rekonstruktion des euripideischen *Aiolos* ist folglich mit verschiedenen Unsicherheiten belastet und notwendigerweise sowohl in den Grundzügen, wie auch in den Einzelheiten der Handlung überaus spekulativ. Dennoch wird im Folgenden der Versuch unternommen, die Inhalte zu definieren, die als relativ sicherer Bestandteil der euripideischen Tragödie gelten dürfen. Dabei sollte es prinzipiell möglich sein, die Szenen bzw. Handlungseinheiten zu beschreiben, die entweder unmittelbar als Bühnenhandlung oder mittelbar als Vorgeschichte, Botenbericht und hinterszenisches Geschehen Teil des euripideischen *Aiolos* gewesen sind. Auch wenn es im Einzelfall oftmals nicht möglich sein wird, endgültig zu entscheiden, in welcher Weise eine zu erschließende Handlung szenisch von Euripides in die Tragödie integriert worden ist, lässt sich mit der hier versuchten, vorsichtigen Annäherung doch immerhin die von Ovid für den elften Brief der *Heroides* vorausgesetzte Handlung der Tragödie als Ganzes rekonstruieren.⁸¹⁸ Für die Untersuchung der Euripidesrezeption Ovids wird es genügen, auf diese Weise den Rezeptionshorizont Ovids und seiner zeitgenössischen Leser wenigstens in den wichtigsten Grundzügen beschreiben zu können.

So lässt sich zunächst aus der Hypothese und aus den überlieferten Fragmenten eine für die Rekonstruktion des euripideischen Dramas wichtige Grundkonstellation der Handlung erkennen. Denn ganz offensichtlich wurde die Handlung der Tragödie im Wesentlichen von Aeolus und Macareus als Antagonisten getragen. Canace ist in diesem Konflikt zwischen Vater und Sohn wohl nur eine Nebenrolle zugekommen.⁸¹⁹ Daher war möglicherweise weder ihre Figur noch ihre weibliche Sichtweise des Geschehens bei Euripides besonders ausgestaltet.⁸²⁰

⁸¹⁷ Auch in diesem Fall liegt die Schwierigkeit darin, einerseits einen Zirkelschluss zu vermeiden und andererseits nicht auf die wertvollen Details, die Ovids Brief der Canace liefern kann, zu verzichten. Mit aller Vorsicht soll dieser Weg im Folgenden beschränkt werden. Vgl. zu diesem methodischen Problem auch bereits die Überlegungen den Exkurs zur Rekonstruktion der verlorenen Dramen im Zusammenhang mit der Interpretation von Ov. her. 4 in Kapitel B.IV.

⁸¹⁸ Es ist in diesem Zusammenhang also ganz bewusst von Szenen zu sprechen, da die Bezeichnung der zu beschreibenden Handlungseinheiten als *Epeisodia* eine Sicherheit über die Präsentation der Inhalte der Tragödie durch Euripides vortäuschen würde, die letztlich nicht gegeben ist.

⁸¹⁹ Es ist nicht einmal sicher zu beweisen, dass Canace überhaupt eine sprechende Rolle in der Tragödie innehatte, auch wenn dies wohl zu vermuten ist. So finden sich keine sicheren, direkten Hinweise auf eine Rolle der Canace im Drama. Nicht einmal ihr Name wird in dem erhaltenen Teil der Hypothese erwähnt, sie ist lediglich μία τῶν ἀδελφῶν. Zudem kann nur für frg. 14, 26, 31 und 34 Canace als Sprecherin erwogen werden. Dabei ist die Zuweisung jedoch in keinem Fall eindeutig. Es bieten sich jeweils gute Alternativen an. Immerhin wird Euripides in Aristoph. ran. 1079-1082 vorgeworfen, er habe μὴ γινυμένας τοῖσιν ἀδελφοῖς auf die Bühne gebracht. Damit kann nur Canace gemeint sein. Nicht ganz eindeutig ist freilich, ob das in diesem Zusammenhang verwendete κατέδειξε tatsächlich auch eine eigene Handlungsrolle oder nur die Thematik an sich meint. Trotzdem scheint es durchaus gerechtfertigt, von einem Auftreten der Canace im Stück auszugehen.

⁸²⁰ Auch bei einer weniger bedeutenden Rolle im Drama wäre dies gerade für einen Dichter wie Euripides freilich keineswegs ausgeschlossen. Der Hauptkonflikt ist aber sicherlich zwischen Macareus und Aeolus

Für die Präsentation des Mythos in der Tragödie des Euripides kann aufgrund der Konvention davon ausgegangen werden, dass am Beginn des Stückes ein Prolog gestanden hat, durch den die Zuschauer in die Handlung eingeführt und über die entscheidenden Ereignisse der Vorgeschichte informiert werden sollten. Darin wird ein Bericht über die Liebesbeziehung zwischen Macareus und seiner Schwester Canace enthalten gewesen sein. Die Geburt des gemeinsamen Kindes ist in diesem Zusammenhang entweder als Teil der Vorgeschichte berichtet worden oder vollzieht sich gerade im Moment des Prologes. Sollte letztere Vermutung zutreffen, so würde dieses Ereignis die eigentliche Handlung der Tragödie initiieren. Denn damit ist unmittelbar nach der Niederkunft am Beginn des Dramas für Macareus der Zeitpunkt gekommen, dem Vater gegenüberzutreten und seinen Plan für die Eheschließung unter den Geschwistern zu verwirklichen. Aus diesem Grund scheint es auch durchaus gerechtfertigt, in Macareus den Sprecher des Prologes zu vermuten. Wie kein anderer ist er über die Vorgeschichte informiert und daher in der Lage, die Zuschauer davon in Kenntnis zu setzen.⁸²¹ Dies könnte innerhalb des Dramas in Verbindung mit der Person der

ausgetragen worden. So auch Jacobson (1974) S.174 und ebenso Labate, M.: *La Canace ovidiana e l'Eolo di Euripide*: ASNP 7, 1977, 583-593, der S.589 zugleich aber betont, dass Canace wohl kaum ganz ohne Anteil an der Handlung gewesen sei. Dagegen erwägt Verducci, Florence: *Ovid's Toyshop of the Heart. Epistulae Heroidum*, Princeton 1985, hier S.204f., ob bei Euripides Canace nicht vor allem eine Folie für die Darstellung des Macareus gewesen sein könnte. Jacobson (1974) jedenfalls glaubt S. 174, dass es verwunderlich wäre, wenn vor Ovid ein Autor Canace mit Tiefe und Gründlichkeit ausgestattet hätte. Dagegen sieht Labate S.592 die ovidische Canace durchaus bei Euripides vorgeprägt.

⁸²¹ Letzte Sicherheit ist über die Person des Prologensprechers nicht zu gewinnen. Denn explizit findet sich dazu in den Quellen kein Hinweis, und auch die verschiedenen Fragmente erlauben keine gesicherten Folgerungen. Von den Fragmenten kann dem Prolog ohnehin sicher nur frg. 13a, eine Sentenz über den unergründlichen Ratschluss der Götter, zugewiesen werden, das in der Hypothese als Beginn der Tragödie zitiert wird. Frg. 14 zur Genealogie des Aeolus ist in seiner Zuweisung zu dem Stück überhaupt umstritten. Dazu Nauck ad loc., Mette zu frg. 22 und 656 sowie 665 und Labate S.585, die einen Zusammenhang mit der *Melanippe Sophe* des Euripides für wahrscheinlicher halten. Dagegen sind Jaekel, S.: *The Aiolos of Euripides*: GB 8, 1979, 101-118 (hier S.103f.) und Webster (1967) S.158 von einer Zugehörigkeit des Fragmentes zu dem Prolog des *Aiolos* überzeugt. Eine solche Genealogie wäre im Rahmen des Prologes vor allem dann denkbar, wenn etwa ein Gott in direkter Anrede an die Zuschauer die Protagonisten vorstellen würde. Eine Gottheit als Sprecher des Prologes scheidet aber wohl aufgrund des Inhaltes von frg. 13a aus und ist zudem auch aus den oben dargelegten Zusammenhängen wenig plausibel. Webster vermutet nun S.158, aufgrund seiner Zuweisung der frg. 17 und 18 zur Parodos die Anwesenheit des Aeolus auf der Bühne noch vor dem Einzug des Chores. Da dieser aber nicht der Sprecher des Prologes sein könne, folgert Webster weiter, dass die Amme den Prolog gesprochen habe. Da sich in frg. 17 der Chor ganz offensichtlich bei Aeolus erkundigt, ob man richtig verstanden habe, dass er als Vater seine Söhne und Töchter untereinander verheiratet wolle, wäre eine erste große Auseinandersetzung zwischen Aeolus und Macareus, in der der Sohn den Vater für diesen Plan gewinnt, als Teil der Vorgeschichte anzusehen. Dies ist unwahrscheinlich. Die einzige Alternative besteht darin, mit Webster zu vermuten, dass der Chor aus Gerüchten vom Plan des Macareus erfahren hat, nun von dem nichts ahnenden Aeolus Aufklärung verlangt, woraufhin dieser Macareus zu sich zitiert, um die Hintergründe dieses Gerüchtes zu erfahren. Nun ist aber einerseits die Zuweisung von frg. 17 zur Parodos nicht zwingend, andererseits erscheint die frühe Anwesenheit des Aeolus auf der Bühne hinderlich für eine doch wohl notwendige Darstellung der Hintergründe zur Beziehung zwischen Macareus und Canace als Information für das Publikum. Vor allem aus diesem Grund scheint die hier vorgeschlagene Rekonstruktion plausibler, wenngleich letzte Sicherheit nicht zu gewinnen ist. Auf frg. 14 und eine andere mögliche Einordnung in den Kontext des Stückes wird im Zusammenhang mit der Rekonstruktion der dritten Szene zurückzukommen sein. Inhaltlich könnte schließlich auch frg. 26, eine Reflexion über die Göttin Aphrodite, durchaus Teil des Prologes sein. Die sentenzartige Äußerung ist aber durchaus auch an verschiedenen anderen Stellen des Dramas denkbar. So vermutet Jaekel S.116 den Chor als Sprecher dieser Verse im zweiten, katastrophalen Teil der Tragödie. Webster sieht S.159 noch konkreter die Worte als den Abschluss eines Botenberichts an, in dem der Selbstmord des Macareus mitgeteilt werde.

Amme erfolgt sein, die vielleicht mit der Nachricht über die erfolgreiche Geburt eines Sohnes als zweite Person zu Macareus am Beginn des Stückes hinzutritt und ihn dabei zugleich über seine Beziehung zu Canace befragt haben mag.⁸²²

Für die Parodos und den Chor des *Aiolos* ist mit Sicherheit nur zu konstatieren, dass dieser aus Frauen bestanden haben muss.⁸²³

Als eine erste Szene kann in der Tragödie des Euripides eine Zusammenkunft zwischen Macareus und Aeolus vermutet werden. Denn aus der Hypothese wird deutlich, dass Macareus nach der Geburt vom Vater die Zustimmung für die Eheschließung unter den Geschwistern erlangt, dass aber der Vater das Los über die Zuweisung der Partner entscheiden lassen will. Doch dieses Verfahren vereitelt die Erfüllung der Beziehung zwischen Macareus und Canace, da das Mädchen einem anderen Bruder als Gemahlin zugewiesen wird.⁸²⁴ Im Einzelnen lassen sich zwar zahlreiche der überlieferten Fragmente dieser Szene mit der Begegnung zwischen Macareus und seinem Vater Aeolus zuweisen, doch kann trotz allem über die Einzelheiten der Gestaltung durch Euripides keine gesicherte Aussage getroffen werden.⁸²⁵

Ähnliches gilt für die Zuweisung von frg. 38. Die recht allgemeine Sentenz ist denkbar als abschließende Selbstaufforderung des Prologsprechers Macareus oder aber auch einleitend in der ersten Szene unmittelbar vor der Diskussion mit Aeolus. Von Jaekel wird S.103 ein Zusammenhang mit möglichen Exil-Plänen von Macareus und Canace erwogen.

⁸²² Denn gemäß der Darstellung im elften Brief der *Heroides* erfährt die Amme nichts über die Hintergründe der Schwangerschaft. Sie gibt sich gegenüber Canace mit deren Schweigen und Erröten zufrieden. Vgl. Ov. her. 11,35-38. Ebenso wie im Bezug auf die eigentliche Geburtsszene ist es auch an dieser Stelle freilich gewagt, mit Ovid zu argumentieren. In beiden Fällen ist mit einer eigenständigen Gestaltung des römischen Dichters zu rechnen. Dabei darf jedoch durchaus vermutet werden, dass Ovid auch in diesem Fall Ansätze nutzt, die ihm das griechische Drama lieferte. Gerade wenn Euripides das Faktum der Geburt und des Versprechens vielleicht nur knapp im Prolog mitgeteilt hat, mag es Ovid gereizt haben, diese Szene aus der Perspektive der Canace ausführlicher nachzutragen.

⁸²³ So lautet in frg. 18 die Anrede κόραι. Webster (1967) zeigt sich S.158 sicher, frg. 17 und 18 der Parodos zuweisen zu können. Unzweifelhaft zu beweisen ist dies freilich nicht.

⁸²⁴ Webster (1967) glaubt S.158f., dass erst nach dem Scheitern des Losverfahrens die Geburt stattgefunden habe. Dies widerspricht aber der Reihenfolge der Ereignisse in der Hypothese. In jedem Fall ist es problematisch, wie das Kind nachträglich legitimiert werden soll. Auch wenn man die Geburt nach dem Losentscheid ansetzt, wird das Problem nicht wirklich gelöst. Zudem ist dann in diesem Fall noch zusätzlich zu erklären, warum Macareus bei Ovid gegenüber der gebärenden Canace ganz offensichtlich die Unwahrheit sagt, wenn er ihr die Ehe verspricht, oder wieso er sich so sicher sein kann, gegen das Los Canace doch noch für sich als Frau zu gewinnen. Nun könnte zwar Ovid an dieser Stelle durchaus einem anderen Prätext folgen oder völlig eigenständig gestalten, doch ist einer Rekonstruktion, die die Aussagen des elften Briefes der *Heroides* mit einer möglichen Abfolge des euripideischen Stückes plausibel in Einklang zu bringen vermag, der Vorzug zu geben. Jaekel vermutet S.112 im Zusammenhang mit dieser Szene eine prinzipielle Zweiteilung des Stückes in einen hoffnungsvollen ersten Teil sowie einen katastrophalen zweiten Teil, ähnlich dem Verlauf der Handlung im *Herakles* des Euripides. Durchaus scheint hier eine gewisse Parallelität gegeben, aber diese wäre einerseits wenig aussagekräftig, andererseits liegt anders als im *Herakles* keine wirkliche Teilung des Stückes vor, da die Katastrophe im *Aiolos* früh beginnt.

⁸²⁵ Die meisten der überlieferten Fragmente können mit relativer Sicherheit in den Zusammenhang dieser ersten Szene eingeordnet werden. Dies gilt für frg. 15, 16, 19, 25, 28, 39. Auch die bereits besprochenen frg. 17 und 18 wären durchaus im Zusammenhang dieser Szene denkbar. Sogar Einzelheiten des Gesprächs zwischen Vater und Sohn lassen sich aus einigen Fragmenten erschließen. So zeigen frg. 20-22 eine Diskussion über Adel und Reichtum. Ganz offensichtlich hat Macareus damit argumentiert, dass durch die Heirat der Geschwister, der Besitz für die Familie erhalten bleibe. Offenbar nutzt der Sohn indirekte Argumente, um die Legalisierung der Liebesbeziehung zur Schwester zu erreichen. Jaekel beruft sich S.104-109 für diese These vor allem auf die

In der Tragödie muss dann in einer zweiten Szene die Entdeckung des Kindes stattgefunden haben. Da an dieser Stelle die Hypothese abbricht und auch die überlieferten Fragmente keine Rückschlüsse zulassen, ist mit Sicherheit nur zu folgern, dass der Amme in diesem Zusammenhang ganz offensichtlich eine bedeutende Rolle zukam. Letztlich kann aber nur vermutet werden, dass die Vertraute der Canace in der Tragödie, wie es eben auch bei Ovid berichtet wird, versucht, das in einem Korb verborgene Neugeborenen während einer sakralen Handlung aus dem Palast zu bringen, und dabei von Aeolus entdeckt wird.⁸²⁶

In der Folge dieser Entdeckung wird Aeolus mit Entrüstung und blindem Zorn auf die Tatsache, dass seine Tochter ein Kind zur Welt gebracht hat, reagiert haben. Vielleicht ist sich der König zunächst nicht einmal der Tatsache bewusst, dass Macareus der Vater dieses Neugeborenen ist, dass also Canace die Frucht einer inzestuösen Liebesbeziehung geboren

Dionys von Halikarnass zugeschrieben *Ars rhetorica* (9,11), die seine Folgerung überaus plausibel erscheinen lässt. Labate vermutet S.586f. im Rahmen dieser Szene eine Darstellung des Aeolus, der in königlichem Stolz die eigene Abkunft hervorhebt. Darauf reagiere Macareus mit einer vorurteilsfreien Entmystifizierung des Adels. Auch Canaces Bezug auf Iuppiter bei Ovid (her. 11,19-22) scheine aus diesem stolzen Hochmut des Aeolus bei Euripides zu entspringen. Gerade auch in einem solchen Zusammenhang könnte zudem mit einer Darlegung der Genealogie wie in frg. 14 gerechnet werden. Einen Zusammenhang zwischen diesem Fragment und der Diskussion über den Adel sieht auch Reeson ad her. 11,19f. Zu einer weiteren Möglichkeit der Zuweisung von frg. 14 vgl. im Folgenden die Rekonstruktion zur dritten Szene. Die frg. 23 und 24 lassen zudem eine Diskussion über das richtige Altersverhältnis zwischen einem Mann und einer Frau in der Ehe erkennen. Möglicherweise hat Aeolus gegen den Plan des Macareus damit argumentiert, dass seine Töchter für seine Söhne als Ehefrauen zu alt seien. Eine solche Überlegung ist vor allem dann zu erwarten, wenn Macareus der jüngste und nicht der älteste Sohn des Aeolus ist. So in der Hypothese und bei Plutarch; bei Stobaios hingegen ist Macareus der älteste Sohn. Dem Zeugnis der Hypothese ist in dieser Frage wohl Vorrang einzuräumen.

⁸²⁶ Auch Reeson geht ad her. 11,35 und 11,69ff. aufgrund der Hinweise in der Hypothese davon aus, dass in der Tragödie eine ähnliche Szene wie bei Ovid gestanden haben dürfte. Woher Reeson in seiner „Synopsis of the myth“ S.38f. jedoch die Gewissheit nimmt, dass die Amme eigenständig den Plan entwickelt habe, das Kind aus dem Palast zu schmuggeln, führt er nicht aus. Tatsächlich ist nämlich letztlich nicht zu entscheiden, wieweit sich Ovid mit seiner Darstellung (her. 11,67-76) an der euripideischen Tragödie orientiert hat. Der römische Dichter mag hier einem Botenbericht oder einer Szene des Euripides folgen, sogar auf einen anderen Prätext zurückgreifen oder eigenständig gestalten. Für die Rekonstruktion des *Aiolos* kann eigentlich nur die Tatsache festgehalten werden, dass das Kind entdeckt worden sein muss. Ganz offensichtlich machte die katastrophale Losentscheidung eine Entfernung des Kindes aus dem Palast unmittelbar erforderlich. Möglicherweise steht dies im Zusammenhang mit einem Plan, ins Exil zu gehen, den Canace und Macareus entweder früher entwickelt haben oder vielleicht auch erst an dieser Stelle im Stück entwickeln. Das frg. 30 wäre dann einem derartigen Zusammenhang zuzuweisen. Sollten die beiden Geschwister an dieser Stelle im Stück zusammentreffen, könnte vielleicht sogar das in der vorletzten Zeile der Hypothese ohne eindeutigen Zusammenhang überlieferte $\sigma\upsilon\upsilon\delta\omicron\rho\alpha\nu\acute{\omicron}\nu\tau\epsilon\varsigma \delta' \epsilon\iota\varsigma \tau\acute{\omicron} \alpha\upsilon\tau$ auf eine solche Szene zu beziehen sein. Wahrscheinlicher scheint freilich, dass Macareus und Canace in der Tragödie des Euripides überhaupt nicht direkt aufeinandergetroffen sind. Vgl. dazu die abschließende Deutung des Heroides-Briefes. Wenn man annehmen will, dass Ovid sich in seiner Darstellung an Euripides orientiert hat, dann wäre in dem Zusammenlaufen, von dem die Hypothese berichtet, am ehesten der unmittelbare Beginn der Vorbereitungen für die Hochzeit zu sehen. In Verbindung mit diesen Vorbereitungen könnten dann auch jene sakralen Handlungen stehen, bei denen die Amme vergeblich versucht, das Kind aus dem Palast zu bringen. (Dagegen vermutet Reeson ad her. 11,69ff. ein Frauenfest für Demeter. Da er jedoch nicht erklärt, wieso Aeolus gerade bei einem allein den Frauen vorbehaltenen Fest das Kind entdeckt haben sollte, erscheint diese These eher unwahrscheinlich.) In dem aus der Hypothese noch erkennbaren Zusammenlaufen vermutet hingegen Webster (1967) S.159, dass Macareus und der Gewinner der Canace gemeinsam zu jener gelaufen seien. In diesem Zusammenhang könne das Kind entdeckt worden sein. Aeolus habe die Wahrheit erfahren und das Schwert an seine Tochter geschickt. Noch unwahrscheinlicher erscheint die These von Luppe, W.: Die Hypothese sei zu Euripides *Alkestis* und *Aiolos* P.Oxy 2457: *Philologus* 126, 1982, 10-18, der S.17f. aufgrund des Papyrus eine Überführung des Macareus unmittelbar im Zusammenhang mit dem Losentscheid rekonstruieren will. In diesem Fall müsste man vermuten, dass Ovid vollständig nach einer anderen Vorlage oder eigenständig gestaltet hat.

hat. Im Kontext dieser dritten Szene der euripideischen Tragödie ist mit einer direkten Konfrontation zwischen Aeolus und Canace, in deren Verlauf der Vater seine Tochter zur Rede stellt und zunächst die Aussetzung des Kindes verfügt, zu rechnen. Erst nach dem Abgang des Vaters wird Canace dann mit Trauer und Klage ihren Gefühlen Ausdruck verliehen haben. Doch auch mit dem Todesurteil für das Kind war der Zorn des Aeolus noch nicht besänftigt, so dass er durch einen Diener ein Schwert an Canace sandte und sie auf diese Weise dazu aufforderte, sich selbst zu richten. In welcher Weise jedoch diese einzelnen Handlungseinheiten auf der Bühne oder vielleicht auch hinter der Bühne von Euripides in seinem *Aiolos* präsentiert worden sind, ist nicht zu entscheiden.⁸²⁷

In einer vierten Szene des Dramas ist mit einem zweiten Aufeinandertreffen von Aeolus und seinem Sohn zu rechnen. Nachdem Macareus durch die Amme oder durch eine andere Person auf der Bühne, vielleicht aber auch hinterszenisch von den für ihn und seine Schwester ungünstigen Entwicklungen in Kenntnis gesetzt worden sein muss, wird er erneut den Vater aufgesucht haben, um nun offen seine Beziehung zur eigenen Schwester und die wahre Herkunft des Kindes zu gestehen. Dabei gelingt es ihm offensichtlich, eine Aufhebung des Urteils zu erlangen. Zeitlich parallel und in diesem Fall sicher hinterszenisch vollzieht sich

⁸²⁷ Denn auch für den Verlauf dieser Szene fehlen sichere Hinweise. Der dargestellte Ablauf folgt dem Bericht, den Ovid seine Canace im elften Brief der *Heroides* geben lässt (Ov. her. 11,81-94). Dies gilt insbesondere für das direkte Aufeinandertreffen von Canace und Aeolus. Diese Szene mit dem Wüten des Vaters und dem Befehl zur Aussetzung des Kindes könnte im Drama allerdings auch allein über die Figur des Aeolus oder etwa im Rahmen eines Botenberichtes vermittelt worden sein. Folgt man Ovid, so ist in jedem Fall von einer direkten Konfrontation auszugehen, die aber durchaus nicht auf offener Bühne stattgefunden haben muss, da insbesondere das von Ovid berichtete Schweigen der Canace in Anwesenheit des Vaters dramentechnisch in dieser Form einer Begegnung beider Personen auf der Bühne wohl kaum umzusetzen wäre. Die Einzelheiten bei Ovid könnten dabei zwar von der euripideischen Tragödie abweichen und als übersteigerte Darstellung der Canace zu bewerten sein, doch scheint es möglich, dass Ovid den Handlungsablauf des *Aiolos* recht genau bewahrt hat, wenn die Auseinandersetzung zwischen Vater und Tochter zwar Teil der Tragödienhandlung, nicht aber Teil der Bühnenhandlung war. Auch an dieser Stelle ist letzte Sicherheit nicht zu gewinnen. Mindestens aber die Szene mit der Übergabe des Schwertes an Canace durch einen Diener wird man auch für das Drama erwarten dürfen, dazu Knox in seinem Kommentar zu diesem Brief S.273 und Reeson ad her. 11,81; 93f. und 97f. Letzterer geht davon aus, dass eine Szene mit dem rasenden Aeolus bei seiner Tochter, Canaces Klagen und der Übersendung des Schwertes Teil des euripideischen Dramas gewesen sei. Doch ist letztlich auch im Fall des Schwertes nicht zu entscheiden, ob auf der Bühne vielleicht doch nur Aeolus zusammen mit dem Diener auftrat, während die von Ovid beschriebene Szene mit dem Diener und Canace gerade nicht auf der Bühne gezeigt worden ist. Unabhängig von dieser nicht zu lösenden Problematik (vgl. dazu die weitere Ausführung der These in der Interpretation zu her. 11) lassen sich jedoch in den Zusammenhang mit dieser wie auch immer im Einzelnen gestalteten dritten Szene verschiedene Fragmente integrieren. So zeigt die Sentenz aus frg. 36 die feste Überzeugung des Sprechers, dass es stets klug sei, die Frauen zu schmähen. Nimmt man an, dass Aeolus diese Worte über (und vielleicht auch in Gegenwart von) Canace spricht, so wird deutlich, dass er der Frau die Schuld an dem Ereignis der Geburt zuweist. Dies wäre am einfachsten zu erklären, wenn der Vater eben nichts von der Beziehung zu Macareus weiß, sondern von irgendeinem vorehelichen Verhältnis seiner Tochter ausgeht. Zu Recht weist Reeson ad her. 11,13-26 darauf hin, dass Aeolus kaum wegen des Inzestes derart in Zorn geraten dürfte, nachdem er kurz zuvor noch zugestimmt hatte, seine Söhne und Töchter untereinander zu verheiraten. Labate sieht S.590f. einen Zusammenhang mit frg. 31. Vgl. dazu die Überlegungen zur Rekonstruktion einer vierten Szene des euripideischen Stückes im Folgenden. Im Zusammenhang mit einer möglichen Klage der Canace in der hier dargestellten dritten Szene könnte problemlos das schon besprochene frg. 14 stehen. Auch Ovids Canace bemüht in ihrer einleitenden Klage (her. 11,19f.) die Genealogie der Familie. Nun kann allerdings auch nicht ausgeschlossen werden, dass Ovid ein Motiv von einer anderen Stelle des *Aiolos* hierher überträgt. Auch frg. 30, jene bitteren Worte über das Exil, und 34 als Ausdruck von Verzweiflung könnten im Rahmen einer Klage der Canace gesehen werden, sofern es diese hier auf der Bühne eben gegeben haben sollte.

zugleich der Selbstmord der Canace.⁸²⁸ Dies bildet den Hintergrund der fünften und abschließenden Szene, die für die euripideischen Tragödie nachgezeichnet werden kann.

Macareus eilt mit der erlösenden Botschaft von der Versöhnung des Vaters zu Canace, doch er kommt zu spät. Von der Amme oder vielleicht auch vom Chor wird er über den Selbstmord der Canace unterrichtet. Es ist zu vermuten, dass deren Leiche noch auf die Bühne gebracht wurde. Am Leichnam der Geliebten könnte Macareus eine abschließende Klage gehalten und vielleicht seinen eigenen Selbstmord durch das gleiche Schwert, das auch Canace das Leben genommen hat, angekündigt haben.⁸²⁹

Auch wenn viele Einzelheiten und wichtige Fragen zur Deutung des Stückes, insbesondere etwa zur moralischen Wertung der Frage des Inzests sowie der sich daraus ergebenden Gestaltung der einzelnen Personen des Dramas, bei dem hier vorgelegten Versuch einer Rekonstruktion des euripideischen *Aiolos* notwendigerweise offen bleiben müssen,⁸³⁰ konnten doch die Grundelemente der Handlung der verlorenen Tragödie mit relativer Sicherheit nachgezeichnet werden. Für eine intertextuelle Interpretation des elften Briefes der *Heroides* ist mit dem hier vorgelegten Rekonstruktionsansatz der wahrscheinlich maßgebliche Prätext immerhin in seinen zentralen Inhalten beschrieben. In der Nachfolge und intertextuellen Auseinandersetzung mit dem bekannten *Aiolos* des Euripides konnte Ovid – wie auch schon in den anderen bereits betrachteten Briefen dieser Sammlung – Möglichkeiten für die Gestaltung seiner eigenen Geschichte von Canace und Macareus finden.

⁸²⁸ Der Handlungsgang der vierten Szene ist aus Stobaios 4,20,72 zu rekonstruieren. Auch in diesem Fall ist dadurch nicht mit letzter Sicherheit auf die genaue Darstellung des Ereignisablaufes bei Euripides zu schließen, dennoch erscheint die Rekonstruktion wahrscheinlich. Williams (1992) hingegen zweifelt S.204, ob es bei Euripides überhaupt zu einem zweiten Zusammentreffen zwischen Aeolus und Macareus gekommen ist. Im Zusammenhang mit dieser vierten Szene könnten jedenfalls frg. 29 und 31 stehen. In frg. 31 sieht Labate S.590f. einen Hinweis auf den Kontrast zwischen Vater und Tochter in der euripideischen Tragödie, der von Ovid dann aufgegriffen und ausgestaltet worden sei. Da die Zielrichtung dieser Worte aber doch wohl eher die Besänftigung einer anderen Person zu sein scheint, ist ein Zusammenhang mit Macareus in dem hier dargelegten Zusammenhang zu vermuten. Von entscheidender Bedeutung ist bei dieser Szene vor allem, dass Macareus mit großer Wahrscheinlichkeit zunächst über die jüngsten Ereignisse informiert werden muss. Denn es ist nicht zu erwarten, dass er bei dem Rasen seines Vaters anwesend ist und tatenlos zusieht. Nicht zuletzt wird auch in Ovids Brief für diese Szene vorausgesetzt, dass die Auseinandersetzung allein zwischen Vater und Tochter erfolgt.

⁸²⁹ Auch hierzu Stobaios 4,20,72. Der Selbstmord des Macareus war sicherlich nicht Teil des Bühnengeschehens. Das Stück mag mit einer Ankündigung geendet haben, vielleicht könnte es auch noch eine Klage des Aeolus enthalten haben, während der sich dann hinterszenisch Macareus das Leben genommen hat. Man kommt an dieser Stelle über Vermutungen nicht hinaus. Im Zusammenhang mit der fünften Szene stehen möglicherweise frg. 25, 32 und 34. Für frg. 25 und 34 wurden bereits andere mögliche Zusammenhänge aufgezeigt. Die reflektierenden Gedanken in frg. 32 sind sehr gut als Teil einer abschließenden Rede des Macareus oder auch des Aeolus denkbar. So jedenfalls Jaekel S.116f., der einen Zusammenhang mit dem Ende des Stückes für sicher hält. Durchaus wären diese Worte aber auch im Prolog oder an anderer Stelle möglich.

⁸³⁰ Dies gilt insbesondere für jene Zusammenhänge, die aufgrund des ovidischen Textes rekonstruiert worden sind. Denn es ist nicht zu entscheiden, ob und wie weit Ovid möglicherweise von seiner Vorlagen abgewichen ist. Auf eine Zuordnung der frg. 27, 33, 35, 37, 40 und 41 wurde verzichtet, da deren allzu allgemeiner Charakter oder die geringe Aussagekraft eines einzelnen Wortes ein solches Bemühen kaum rechtfertigt. Vgl. aber zu frg. 27 Webster (1967) S.158, zu frg. 33 Jaekel S.116f. und Webster S.159, zu frg. 35 und 37 Jaekel S.117.

2. Canaces Brief an Macareus: Die tragischen Ereignisse in der Perspektive der sterbenden Heroine

Ovids Canace beginnt ihren Brief mit einer Entschuldigung und Warnung, dass ihre Schrift teilweise unleserlich und von Blut verschmiert sein werde. Denn – so führt sie weiter aus und stellt dem Adressaten des Briefes und damit zugleich den Rezipienten des Gedichtes ein Selbstbildnis ihrer Person in jenem Moment vor Augen, in dem sie den Brief schreibt – schon habe sie das Schwert in der einen Hand, während sie mit der anderen Hand eben noch den *calamus* führe.⁸³¹ Gleich mit diesen einleitenden Worten des elften Briefes der *Heroides* führt Ovid die Rezipienten mitten hinein in das tragische Ende der Canace und gestaltet den äußeren Handlungsrahmen des Briefes. Er zeigt Canace unmittelbar vor ihrem Selbstmord und fügt den Brief damit unmittelbar in jene Handlung ein, die aus dem *Aiolos* des Euripides bekannt ist. Als konkreten Zeitpunkt für das Schreiben Canaces und für ihren Brief scheint der römische Dichter dabei eine zentrale Stelle der euripideischen Tragödie ausgewählt zu haben. Denn bis zu dem Selbstmord Canaces existieren in dem Werk des Euripides für die beteiligten Personen noch verschiedene Handlungsoptionen und Hoffnungen.⁸³² Doch mit dem Tod der Canace ist die Handlung entschieden. Wiederum situiert Ovid seinen Brief somit in einem zentralen Moment der tragischen Handlung, in diesem Fall jedoch ganz offensichtlich innerhalb der Tragödie und nicht, wie es in den Briefen von Medea und Phaedra beobachtet werden konnte, als unmittelbares elegisches Vorspiel der dann nachfolgenden tragischen Handlung.

Dabei mögen in diesem Zusammenhang schon die drastischen Worte, mit denen Canace ihren Brief eröffnet, für die Rezipienten Ovids per se ein Hinweis gewesen sein, das folgende Gedicht im Kontext der Tragödie zu lesen. Doch entwickelt Ovid mit der Eindringlichkeit seiner dramatischen Gestaltung dieser ersten Zeilen vor dem inneren Auge seiner Leser gleichsam ein ganzes Bühnenbild, in dem die tote Canace samt ihrem Abschiedsbrief mit dem Ekkyklema auf die offene Bühne gefahren wird. In dem Handlungsverlauf des euripideischen *Aiolos* könnte eine derartige Szene durchaus enthalten gewesen sein, so dass in diesem Fall Ovid mit seiner dramatischen Gestaltung nicht nur einen allgemeinen Hinweis auf die Tragödie gegeben hätte, sondern seinen Rezipienten sogar eine überaus konkrete Einordnung des Briefes in Form einer in diesem Fall gleichsam szenischen Referenz ermöglichen würde. Sollte diese Rekonstruktion des euripideischen *Aiolos* zutreffend sein und Ovid daher tatsächlich in der hier beschriebenen Weise eine intertextuelle Verweisung auf den von ihm verwendeten Prätext gestaltet haben, könnte dieses Verfahren des römischen Dichters

⁸³¹ Ov. her. 11,3-5. Auch in diesem Fall folgt die Verszählung der Ausgabe von Dörrie, der das möglicherweise interpolierte Eingangsdistichon zwar vom Haupttext absetzt, aber dennoch bei der Zählung berücksichtigt. Dazu Dörrie, H.: Untersuchungen zur Überlieferungsgeschichte von Ovids Epistulae Heroidum, Teil I und II, Göttingen 1960 (= Nachr. D. Akad. Wiss. Göttingen. Phil.-hist. Klass. 1960 Nr. 5, S.113-230 und 359-423), hier S.210.

⁸³² Dazu die vorangegangenen Ausführungen zur Rekonstruktion des verlorenen Dramas.

zusätzlich zu den bisher beschriebenen Formen der verbalen, syntaktischen, strukturellen und motivischen Referenz als eine fünfte prinzipielle Form einer Referenz angesehen werden. In diesem Fall wäre ein im weitesten Sinn dramaturgischer Verweis auf ein charakteristisches szenisches Element des tragischen Prätextes als szenische Referenz zu definieren.⁸³³ Auf diese Weise würde Ovids Canace tatsächlich für den Leser nicht nur zu einer *imago scribentis*, wie sie sich selbst bezeichnet,⁸³⁴ sondern darüber hinaus zu einem deutlichen Abbild jener euripideischen Canace, die bald sterben wird.⁸³⁵

Nach diesen wenigen einleitenden Versen, die sich direkt an den Bruder als Adressaten des Briefes richten, wendet sich Canace unmittelbar ihrem Vater Aeolus zu. Canace klagt ihn wegen seiner Gefühllosigkeit und Grausamkeit an. Sie wünscht sich, dass er selbst anwesend sein möge,⁸³⁶ wenn sie gleich seinen Befehl zum Selbstmord vollziehen werde. Dabei vergleicht Canace Aeolus, den König der Winde, mit jenen Naturgewalten, über die er herrscht, und charakterisiert ihn auf diese Weise als einen Menschen, der es wohl vermag, die Winde zu beherrschen, nicht aber seinen eigenen Zorn. So klagt sie über die Nutzlosigkeit ihrer edlen Abkunft vor dem Hintergrund des Weges, der ihr nun bevorsteht.

Da möglicherweise Euripides als erster die zwei im Mythos ursprünglich getrennten Figuren des Windgottes und des Vater der Canace zu einer Person zusammengeführt hat, kann man in den von Ovid gestalteten Versen einen intertextuellen Bezug auf ein wahrscheinlich prominentes Element der euripideischen Tragödie erblicken. Dabei verrät die Ausgestaltung im Einzelnen, insbesondere die Konkretisierung der Winde und die Funktionalisierung ihrer Eigenschaften zur Charakterisierung eines Menschen, wiederum deutlich Ovids eigene Handschrift.⁸³⁷ Es wäre somit auch für den elften Brief der *Heroides* zu vermuten, dass der

⁸³³ Eine solche szenische Referenz ist also dann festzustellen, wenn Ovid in seinem Text gleichsam eine tragische Szene nachgestaltet und auf diese Weise die Rezipienten auf ein entsprechendes Bühnenbild oder auch auf ein Element der konkreten Bühnenhandlung verweist.

⁸³⁴ Ov. her. 11,5: *haec est Aeolidos fratri scribentis imago*.

⁸³⁵ Ähnlich findet sich das Motiv der Toten mit dem Brief auch noch bei der Figur der Phaedra im euripideischen *Hippolytos* (insb. Eur. Hipp. 856-859). Möglicherweise könnte Ovid auch durch diese euripideische Szene dazu angeregt worden sein, das Motiv auf den Mythos von Canace und Macareus zu übertragen. Dennoch spricht nichts dagegen, auch für den *Aiolos* eine vergleichbare Szene zu vermuten.

⁸³⁶ Die Anwesenheit des Vaters bei der Tötung als besonderen Ausdruck der Grausamkeit hat Ovid an dieser Stelle gewiss aus Vergils *Aeneis* gewonnen. Der Vers Ov. her. 11,8 darf eindeutig als verbale Referenz zu Verg. Aen. 10,443 betrachtet werden. Während bei Vergil das *spectator adesset* zur Charakterisierung des Turnus dient, wird der Ausdruck als Motiv von Ovid auf den grausamen Aeolus übertragen.

⁸³⁷ Ov. her. 11,9-18. Die Zusammenhänge bei Euripides beleuchtet die Hypothese. Labate ist S.587 überzeugt, dass die Verbindung von Aeolus, dem Vater der Canace, und Aeolus, dem Herrn der Winde, von Euripides erstmals ausgeführt, von Ovid übernommen und im Sinne einer Charakteristik an dieser Stelle ausgestaltet worden ist. Zu den mythographischen Hintergründen verweist er auf Homer Od. 10,1-9 und Diodor 4,67. Ebenso Jacobson S.164, Knox in seinem Kommentar zu her. 11 S.258/260 und Reeson ad her. 11,11. Eine solche Leistung des Euripides ist zwar nicht auszuschließen, doch hat bislang niemand diese Behauptung durch Beweise stützen können. In welchem Umfang es den Lesern Ovids tatsächlich bewusst gewesen sein mag, dass der römische Dichter auf eine erstmals von Euripides hergestellte Verbindung anspielt, ist fraglich. Dieses Wissen scheint doch wohl eher eine Sache von Experten zu sein, die sich evtl. auch intensiv mit den Scholien zum *Aiolos* beschäftigt haben. Möglicherweise ist aber das neue und für Ovid in der Tat typische Element in der Ausnutzung der Genealogie zur Charakterisierung des Vaters zu sehen. Williams (1992) fügt S.208f. diesen

römische Dichter entsprechende Motive aus seinem tragischen Prätext aufgegriffen und für die hier beschriebene Funktionalisierung in seinem eigenen Text umgestaltet hat. Darüber hinaus mag Ovid an dieser Stelle auch für die abschließende Klage der Canace, dass ihr die Abstammung von Iuppiter in der gegenwärtigen Situation nichts nütze, in der Tragödie des Euripides eine entsprechende Anregung gefunden haben.⁸³⁸

Der folgende Hauptteil des elften Briefes der *Heroides* besteht aus einem umfangreichen Bericht über die jüngsten Ereignisse,⁸³⁹ den Canace ihrem Bruder auf diesem Weg zugleich mit ihren Abschiedsworten und Klagen zukommen lässt. Ovid nutzt dies vor allem, um die Ereignisse aus der Perspektive der Canace präsentieren zu können. Gerade in dieser neuen Perspektive könnte die eigentliche Innovation zu sehen sein, die Ovid dem bekannten Mythos hinzugefügt hat, da für die Tragödie des Euripides angenommen werden darf, dass dort die Handlung des Stückes im wesentlichen von Aeolus und Macareus getragen worden ist.⁸⁴⁰ Dabei beschränkt sich Ovid allerdings nicht darauf, Canace nur Ereignisse referieren zu lassen, die Macareus als Beteiligtem ohnehin und Ovids zeitgenössischen Lesern aufgrund ihrer Kenntnis der euripideischen Tragödie längst bekannt sind, nur um in einer eigenen, spezifisch weiblichen Perspektive im vertrauten Stoff neue Akzente zu setzen. Vielmehr könnte dem elften Brief der *Heroides* im Kontext des bekannten Mythos noch eine weitere, ganz konkrete Aufgabe zukommen. Denn zahlreiche Ereignisse, die Canace Macareus im Folgenden berichtet, sind dem Bruder und auch den Rezipienten Ovids, die den *Aiolos* des Euripides kennen, in der Form und vor allem mit den Details, die Canace in ihrem Brief anfügt, wahrscheinlich nicht bekannt. Somit darf es wohl als Ziel der Canace Ovids angesehen werden, in ihrem Abschiedsbrief mit sich ins Reine zu kommen, dabei nochmals ihre Perspektive auf die Ereignisse aufzuzeigen und Macareus jetzt auch Dinge zu berichten,

Überlegungen hinzu, dass Canace in ihrer Charakterisierung ganz offenbar das Schwanken der Winde übersehen habe, denn tatsächlich ändere auch ihr Vater die Meinung. Davon wird Canace allerdings durch ihren Selbstmord keine Kenntnis mehr erlangen. Insofern wären die Ausführungen von Ovids Canace wiederum sehr konsequent der Situation angepasst.

⁸³⁸ Ov. her. 11,19f. Bei Eur. frg. 14 wird die Verbindung zu Zeus konkret über Hellen als Vater des Aeolus hergestellt. Die Darstellung Ovids ist dagegen recht vage. Problematisch sind zudem die verschiedenen Versionen der Genealogie. Reeson ad her. 11,19f. weist daraufhin, dass Ovid selbst in her. 18,46 und met. 4,663 die Abstammung des Aeolus nicht auf Hellen, sondern auf Hippotes zurückführe, der auch in Hom. Od. 10,2 und 36 als der Vater des Aeolus genannt werde. Gerade dies legt hier jedoch einen unmittelbaren Bezug zu Euripides und der in frg. 14 gegebenen Genealogie nahe. Während Ovid in den beiden weitgehend kontextunabhängigen Erwähnungen des Windgottes dem homerischen Epos folgt und das Patronymikon *Hippotades* verwendet, kann er in her. 11 auf einen anderen, konkreteren Prätext zurückgreifen, auf die durch frg. 14 für die euripideische Tragödie überlieferte Genealogie des Aeolus. Labate S.586f. sieht Canaces Bezug auf Iuppiter zudem in einem Zusammenhang mit Eur. frg. 22 und der Diskussion um Adel und Reichtum in der im Rahmen der hier vorgelegten Rekonstruktion des Dramas postulierten ersten Szene. Vgl. zu dieser Stelle ebenso Casali, S.: Ovid's Canace and Euripides' Aeolus. Two notes on *Heroides* 11: *Mnemosyne* 11, 1998, 700-711, hier S.709 mit Anm. 20, dann auch Knox S.262, der zusätzlich auf Prop. 4,11,11-13 als weiteren Prätext hinweist. Wahrscheinlich spielen an dieser Stelle überhaupt Topoi der *laudatio funebris* eine wichtige Rolle für die Gestaltung Ovids. Dabei ist jedoch zu vermuten, dass er konkret durch eine ähnliche Formulierung bei Euripides angeregt worden sein mag.

⁸³⁹ Ov. her. 11,23-104.

⁸⁴⁰ Dazu die vorangegangenen Ausführungen zu einer Rekonstruktion des euripideischen *Aiolos*.

die sie dem Bruder bislang entweder verheimlicht hatte oder von denen sie annehmen muss, dass sie als jüngste Entwicklung ihrem Bruder noch nicht bekannt sind. Auf diese Weise will Ovids Canace von ihrem Geliebten Abschied nehmen und zugleich dem Bruder ihr Handeln und damit ihren Selbstmord erklären.

So beginnt Canace ihren Bericht mit einem persönlichen Rückblick auf die Beziehung zum Bruder und auf das Entstehen der Liebe zwischen beiden. Dabei offenbart sie nun Macareus ihr Inneres, indem sie überaus intensiv das Erwachen ihrer eigenen Liebe beschreibt.⁸⁴¹ Auf diese Weise gestaltet Ovid den Wechsel der Perspektive deutlich und fügt damit auch die folgenden Teile des Briefes in einen emotionalen Kontext ein. Denn was Canace schreibt, ist kein objektiv sachlicher Bericht, sondern der Abschiedsbrief eines sterbenden Mädchens, das versucht, ihr Handeln zu erklären.

Dazu glaubt Canace nun, weiter ausgreifen zu müssen, und kommt zunächst auf die Rolle ihrer Amme zu sprechen, womit sie nach dem soeben gegebenen Einblick in ihr Inneres weitere Elemente ihrer gemeinsamen Geschichte mit Macareus ansprechen dürfte, von denen dieser bisher wohl nichts gewusst hat. So berichtet Canace, dass als erste die Amme von Liebe gesprochen und aus dem errötenden Schweigen der Canace genau die richtigen Schlüsse gezogen habe. Wahrscheinlich besaß diese Amme der Canace auch schon im *Aiolos* des Euripides eine wichtige Rolle.⁸⁴² Auch wenn aus den Zeugnissen und Fragmenten der Tragödie nicht mehr zu erschließen ist, wie die Figur der Vertrauten von Euripides tatsächlich gestaltet war, werden jedoch insbesondere ihre Reaktionen und Handlungen, als sie die Liebe der Canace entdeckte und ihr bei der Geburt zur Seite stand, von dem griechischen Tragiker nicht explizit thematisiert worden sein, da dort mit großer Wahrscheinlichkeit die Geburt den Beginn des Stückes markierte und zudem wohl nur als Faktum im Rahmen des Prologes oder eines kurzen Botenberichtes mitgeteilt worden sein dürfte. Ovid würde also in seinem Brief diesen Teil der Vorgeschichte den Rezipienten zwar wiederholend, allerdings nun in den Worten der Canace präsentieren. Da der römische Dichter in dem euripideischen *Aiolos* als Prätext für eine solche Ausgestaltung folglich keine oder nur wenige Anhaltspunkte finden konnte, besaß er einerseits eine gewisse Freiheit zur eigenen Gestaltung, doch gab es andererseits in der Literatur seiner Zeit für diese typische Figur der sorgenden und handelnden Amme zahlreiche Beispiele, die Ovid als Prätexte nutzen konnte und auf die er an dieser

⁸⁴¹ Vgl. Ov. her. 11,23-26 und über die Gefühle der Canace dann 27-34. Dazu greift Ovid auf konventionelle Motive zurück, die die totale Ergriffenheit von der ersten Liebe zu Beginn einer Beziehung kennzeichnen: ein bis dahin unbekannter *deus*, Appetitlosigkeit, Schlaflosigkeit etc. Dazu Knox S.264. Ganz analog wird etwa auch Medea in met.7,11-13 das Entstehen der Liebe in ihrem Inneren berichten. Jaekel vermutet hingegen S.102, dass Ovid, wenn er zu Beginn des Briefes (Ov. her. 11,27-32) Canace selbst die Symptome ihrer Liebeskrankheit beschreiben lässt, dabei von den entsprechenden Worten des Chores im euripideischen *Hippolytos* (Eur. Hipp. 135-140) angeregt worden sei. Doch gehört eine solche Darstellung eben zu den Topoi der Liebesdichtung. Ovid und auch seine Rezipienten werden hier nicht auf eine spezielle Stelle aus Euripides angewiesen gewesen sein, zumal die Bezüge nicht eindeutig auf die Stelle aus dem *Hippolytos* verweisen und der Kontext ein anderer ist.

⁸⁴² Ov. her. 11,35-38. Dass die Amme auch im euripideischen *Aiolos* eine bedeutende Rolle innehatte, geht schon aus dem unvollständigen Schlusssatz der Hypothese hervor. Vgl. dazu die vorangegangene Rekonstruktion des verlorenen Dramas.

Stelle selektiv zurückgegriffen haben mag. Zu denken wäre dabei natürlich an die beiden Hippolytos-Dramen des Euripides, die jedoch letztlich nur den Anfang einer langen Reihe immer wieder neuer Aktualisierung der Figur der Amme in den verschiedenen griechischen und lateinischen Werken der antiken Literatur darstellen.⁸⁴³

Im Zusammenhang mit dem Canace-Mythos ist an Ovids Gestaltung der Amme insbesondere charakteristisch, dass diese an dem von Canace im Folgenden berichteten Versuch einer Abtreibung beteiligt ist. Es ist mit großer Wahrscheinlichkeit zu vermuten, dass diese Szene kein Gegenstück in der euripideischen Tragödie besessen hat, sondern erst von Ovid für den elften Brief der *Heroides* selbständig gestaltet worden ist.⁸⁴⁴ Der sich daran anschließende Bericht Canaces über die Geburt des Kindes und die Hilfe, die ihr von der Amme auch in dieser Situation geleistet wurde,⁸⁴⁵ führt zwar wieder zurück zu den aus der Tragödie wenigstens in Ansätzen bekannten Ereignissen, doch auch hier erzählt Ovids Canace nun wichtige zusätzliche Details, die in dieser Form wohl weder Macareus, noch den Rezipienten bekannt sein dürften.⁸⁴⁶ Auch an dieser Stelle wird somit ein für die Tragödie wichtiges, aber dort wohl nicht ausgestaltetes Motiv aufgegriffen und als ein für Canace einschneidende Erlebnis aus ihrer ganz persönlichen Perspektive erzählt. Insbesondere ihre persönliche Gefährdung und ihre Unerfahrenheit werden auf diese Weise deutlich und für den Leser nachvollziehbar.⁸⁴⁷

⁸⁴³ Dazu Labate S.587 und Knox in seinem Kommentar zu her. 11 S.265. Dieser vermutet, dass Ovid hier möglicherweise neben der Amme aus dem überlieferten *Hippolytos* des Euripides auch auf heute verlorene Werke zurückgreife, da derartiges offensichtlich zum Standardrepertoire in erotischen Erzählungen gehörte. Eine vergleichbare Handlungsbeteiligung der Amme sei bei Ovid (insb. Myrrha Ov. met. 10,298-502) selbst und in der *Ciris* zu finden. Vgl. zur Amme im Mythos von Phaedra und Hippolytos bereits ausführlich Kapitel B.IV.

⁸⁴⁴ Vgl. Ov. her. 11,41-46. Aus der Hypothese geht eine solche Szene als Teil der Vorgeschichte jedenfalls nicht hervor. Als Nebenmotiv ist dies in einer Zusammenfassung wohl auch nicht zu erwarten. Ohnehin scheint Abtreibung in der klassischen griechischen Tragödie und überhaupt vor Ovid literarisch (von Fachliteratur evtl. abgesehen) nicht thematisiert worden zu sein. Ovid selbst hat in am. 2,13 und 14 dieses Thema in seiner Dichtung aufgegriffen. Zu dem gesamten Komplex vgl. Gauly, B.M.: Liebeserfahrungen. Zur Rolle des elegischen Ichs in Ovids Amores, Frankfurt u.a. 1990, der S.78-82 im Zusammenhang mit seiner Interpretation von am. 2,13 und 14 auch allgemein Abtreibung als literarisches Thema in der Antike behandelt. Dabei gelangt er zu dem Ergebnis, dass eine diesbezügliche literarische Tradition vor Ovid nicht existent ist. Reeson bemerkt ad her. 11,41 zu Recht, dass die Abtreibung schon deswegen nicht im *Aiolos* des Euripides zu erwarten sei, da sie dort keinen existentiellen Handlungsbeitrag leisten könnte. Es sei hier noch abschließend angemerkt, dass der Verweis *hoc unum celavimus* zu dieser Szene im Zusammenhang mit dem vermuteten Charakter des gesamten Briefes deutlich zeigt, dass auch hier eine Information übermittelt wird, die Macareus bislang nicht bekannt war.

⁸⁴⁵ Vgl. Ov. her. 11,51-54. Vor allem bewahrt die Amme Canace davor, sich durch ihr Schreien und Weinen zu verraten. Es ist davon auszugehen, dass sie auf diese Weise die gesamte Situation rettet, stets bemüht, alles zu tun, um Canace in ihrer prekären Situation zu helfen.

⁸⁴⁶ Die Geburtsszene insgesamt Ov. her. 11,47-66.

⁸⁴⁷ Um zu beschreiben, dass sie selbst gar nicht genau weiß, was ihr widerfährt, greift Canace zu einem Bild und bezeichnet sich in Ov. her. 11,50 selbst als *nova miles* im Bereich des Gebärens. Diese ungewöhnliche Verbindung zwischen dem Militärdienst und einer Geburt hatte schon Euripides in seiner *Medea* vorbereitet, wenn dort Medea in ihrer gegenüber den korinthischen Frauen Rede im ersten Epeisodion klagt, dass sie lieber wie ein Mann auf dem Schlachtfeld stehen, als eine Geburt erleiden möchte. Auf diesen intertextuellen Bezug zu Eur. Med. 250f. verweist Reeson ad her. 11,50. Für eine allgemeine Bekanntheit dieses Bildes spricht nicht zuletzt die Übernahme durch Ennius (frg. 109 Jocelyn), so dass in der Tat anzunehmen ist, dass Ovid von der entsprechenden Gestaltung des Euripides angeregt worden ist. Der hier verwendete Vergleich verfügt darüber hinaus noch über eine zweite Wurzel. Denn auch in der römischen Liebeselegie wird für die Unerfahrenheit in der Liebe immer wieder das Bild des unerfahrenen Rekruten bemüht. Im konkreten Fall scheint es Ovid somit

Auf diese Weise lässt Ovid vor allem durch die Schilderung der Angst der Canace dem folgenden Ereignis besondere Bedeutung zukommen. Denn als ihr bei der Geburt sogar der Tod droht, ist es – wie Canace berichtet – die Gegenwart, der Zuspruch und vor allem das Eheversprechen des Macareus, das alles zum Guten wendet.⁸⁴⁸ Indem Canace diese Ereignisse und ihre Gefühle schildert, lässt Ovid seine Autorin im fiktiven Handlungskontext des Briefes die Gelegenheit nutzen, kurz vor dem Ende ihres Lebens ihre Dankbarkeit und ihre Liebe für Macareus zum Ausdruck zu bringen. Während Macareus diese Ereignisse aufgrund seiner Anwesenheit kennen muss und die Worte Canaces für ihn auf diese Weise wohl Erinnerung und Trost sein sollen, ist der Bericht für Ovids zeitgenössische Rezipienten wahrscheinlich ein weiterer Nachtrag für ein im *Aiolos* des Euripides nicht oder nur kurz behandeltes Ereignis. Möglicherweise gestaltet Ovid hier aus, was bei Euripides angelegt war. Von zentraler Bedeutung ist an dieser Stelle jedenfalls das Eheversprechen des Macareus.⁸⁴⁹ Sollte sich bei Euripides kein Hinweis befunden haben, auf welche Weise Macareus diesen Plan gefasst hat, den er schließlich seinem Vater präsentierte, so würde Ovid hierfür nun eine Erklärung bieten. Denn der zur sterbenden Schwester eilende Macareus vermag doch offensichtlich nur mit einem solchen Versprechen, dass alles gut werden wird, der Geliebten neue Hoffnung und Kraft zu geben, um sie so vor dem Tod zu bewahren. Aus dem Versprechen gegenüber der Schwester könnte somit der Plan erwachsen sein, der den weiteren Verlauf der tragischen Handlung, soweit er sich für den *Aiolos* des Euripides rekonstruieren lässt, bestimmen wird.⁸⁵⁰ Dass Ovid einen solchen Ansatzpunkt für ein

gelungen zu sein, Elegie und Tragödie motivisch miteinander zu verknüpfen. Das intertextuelle Arbeiten Ovids findet im elften Brief der *Heroides* jedoch im Wesentlichen auf einer anderen Ebene, nämlich in der Auseinandersetzung mit dem *Aiolos* des Euripides statt.

⁸⁴⁸ Ov. her. 11,53-66.

⁸⁴⁹ Für die Tragödie ist dieser Plan zur Verheiratung der Geschwister aus der Hypothese und aus einzelnen Fragmenten zu rekonstruieren. Von Ovid wird der Plan des Macareus im elften Brief der *Heroides* an dieser Stelle deutlich erwähnt, dann auch mindestens indirekt in her. 11,101-108, wenn Canace von ihrer Mitgift spricht, Hymenaeus und die Hochzeitsfackeln weit von sich weist und ihren Schwestern eine Ehe unter einem besseren Stern wünscht. Es ist also zu vermuten, dass diese Worte jeweils in einem unmittelbaren Zusammenhang mit dem tragischen Prätext stehen. Dagegen glaubt Jacobson S.161 im Zusammenhang mit her. 11,101-108 nicht an einen Zusammenhang mit dem *Aiolos* des Euripides. Es gebe keinen Hinweis bei Ovid auf eine bevorstehende Hochzeit, die Erwähnung der Fackeln sei nicht mehr als der Ausdruck eines Wunsches der Canace oder aber auf eine unbestimmte Zukunft gerichtet. Dieser Position schließt sich Reeson ad her. 11,101 und 107 an, jedoch nicht mit letzter Konsequenz, da er den Wunsch für ein besseres Geschick der Schwestern zwar als vage in die Zukunft gerichtet betrachtet, zugleich aber zugesteht, dass der Leser dies automatisch mit der durch Los entschiedenen Ehe der Geschwister in Verbindung setze. Dagegen zeigt sich Labate S.584f. unter Verweis auf her. 11,63f., 101, 107f. davon überzeugt, dass die Hochzeit der Geschwister auch bei Ovid entsprechend dem Plan des Macareus, wie er aus der Hypothese zum Drama des Euripides deutlich werde, tatsächlich bevorstehe.

⁸⁵⁰ Jacobson (1974) folgert S.161 in ähnlicher Weise, dass die Begegnung zwischen Macareus und Canace bei der Geburt wahrscheinlich überhaupt Ovids Erfindung sei, weil die Gewissheit des Macareus bezüglich der Geschwisterehe bei Euripides keine Entsprechung finde. Dazu auch Knox in seinem Kommentar zu her. 11 S.268: Der Optimismus des Macareus reflektiere die Entscheidung des Aeolus, seine Kinder durch Losentscheid miteinander zu verheiraten. Vielleicht sei in dem Stück des Euripides ein Grund angegeben gewesen, dass Macareus die Chancen für besser als 1:6 halten konnte. Knox geht mit seinen Spekulationen allzu sehr ins Detail. Gesicherte Folgerungen sind auf dieser Ebene nicht möglich. Die These von Knox basiert zudem auf einer falschen Ereignisabfolge. Denn nach der Hypothese erfolgt eindeutig zunächst die Geburt, danach die Überzeugung des Vaters von der Geschwisterehe, schließlich das Scheitern des Loses.

intertextuelles Gestalten zweifelsohne nutzen würde, darf nach den bisherigen Untersuchungsergebnissen dieser Arbeit durchaus gefolgert werden. Dass er in diesem Fall tatsächlich einen solchen Ansatzpunkt vorgefunden und dann auch entsprechend ausgenutzt hat, muss freilich Spekulation bleiben.

Während im Zusammenhang mit der Geburt für die Art der intertextuellen Bezüge zwischen dem elften Brief der *Heroides* und dem *Aiolos* des Euripides somit keine sichere Aussage möglich ist, dürfte die im Folgenden von Canace geschilderte Szene, in der die Amme versucht, das neugeborene Kind aus dem Palast zu schmuggeln, auch in der Tragödie unmittelbar eine Rolle gespielt haben. Wenn Ovids Canace also berichtet, dass die Amme das Kind während einer sakralen Feier aus dem Palast bringen wollte, das in einem Korb versteckte Neugeborene sich jedoch selbst durch sein leises Weinen verraten habe und daraufhin von Aeolus entdeckt worden sei,⁸⁵¹ so ist eine vergleichbare Szene im *Aiolos* des Euripides zwar nicht sicher nachzuweisen, jedoch überaus wahrscheinlich. Denn die letzten überlieferten Worte der Hypothese deuten gerade auf eine Handlung der Amme mit dem Kind hin. Im Einzelnen bleiben aber auch hier die Zusammenhänge ungewiss.

So lassen sich etwa die Hintergründe der sakralen Feier, die von der Amme genutzt werden sollen, um das Kind aus dem Palast zu bringen, weder für Euripides noch für Ovid näher bestimmen. Sollte es sich in der Tragödie hierbei um eine sehr prominente Szene gehandelt, so mag Ovid durchaus davon ausgegangen sein, dass seine Rezipienten den Zusammenhang aus ihrer Kenntnis des *Aiolos* problemlos herstellen konnten.⁸⁵² Es wäre immerhin denkbar, dass diese Feierlichkeiten bereits in einem Zusammenhang mit den Vorbereitungen für die Hochzeiten der Geschwister gestanden haben.⁸⁵³ Letztlich wird man aber schon in der überaus charakteristischen Handlung an sich einen unmittelbaren, intertextuellen Bezug auf die Inhalte des euripideischen *Aiolos* erkennen können.

Die Entdeckung des Kindes führt in der Tragödie wie auch in Canaces Bericht im elften Brief der *Heroides* unmittelbar zur Katastrophe. Und so schreibt die Schwester an Macareus, dass der Vater nach der Entdeckung des Kindes in maßlosen Zorn geriet. Sein Schreien habe den ganzen Palast erschüttert. Sofort sei der Vater in ihr Zimmer gestürmt, habe ihre Schande öffentlich gemacht und befohlen, das Kind auszusetzen. Canace selbst vermochte in ihrer

⁸⁵¹ Ov. her. 11,67-76.

⁸⁵² Auch Knox vermutet S.269, dass sich Ovid auf eine möglicherweise aus dem *Aiolos* bekannte Szene beziehe. Ebenso Reeson ad her. 11,69ff., der sicher zu Recht glaubt, dass in der Tragödie das Fest näher spezifiziert gewesen sein dürfte. Jaekel weist S.112f. daraufhin, dass Euripides an verschiedenen Stellen sakrale Feiern als Tarnung für Fluchtversuche verwende, so in *Elektra*, *Helena* und *Iphigenie bei den Taurern*. Verducci sieht die Entdeckungsszene in einem Zusammenhang mit der Neuen Komödie. In der Tat könnte hier eine andere mögliche Gruppe von Prätexten angesprochen sein. Gerade die Neue Komödie verdankt nun aber verschiedene Motive vor allem den Werken des Euripides, der wohl auch in diesem Fall als die eigentliche Vorlage anzusehen wäre. Die Hinweise der Hypothese zum *Aiolos* zeigen deutlich einen direkten Zusammenhang, auch wenn Einzelheiten einmal mehr nicht zu klären sind. Dabei ist freilich nicht auszuschließen, dass Ovid bei der Ausgestaltung im Einzelnen von vergleichbaren Szenen in der Neuen Komödie zusätzlich angeregt worden sein mag.

⁸⁵³ Vgl. dazu bereits die Überlegungen zur Rekonstruktion des euripideischen Dramas.

Furcht und ihrem Schrecken nur, mit stummen Tränen zu reagieren. Erst jetzt findet sie nachträglich Worte für ihre Gedanken, die sich nun um das den Wölfen ausgesetzte Kind drehen, und erst nachdem der Vater ihr Gemach wieder verlassen hatte, konnte sie mit Gesten der Trauer ihren innersten Gefühlen Ausdruck verleihen.⁸⁵⁴

Auch in diesem Teil ihres Briefes ist Canace bemüht, ihrem Bruder als Adressaten neue Informationen mitzuteilen. Während davon auszugehen ist, dass Macareus davon erfahren hat, dass der Versuch der Amme, das Kind fortzubringen, gescheitert ist, und er wohl auch davon erfahren wird, dass der Vater das neugeborene Kind und die eigene Tochter zum Tod verurteilt, müssen die Informationen aus dem Bericht über das Zusammentreffen von Aeolus und Canace wenigstens in den Details neu sein. Die unmittelbare Konfrontation zwischen Vater und Tochter hat Macareus nicht miterlebt, und so ist es gerade die eindringliche Schilderung der Schwester, die ihm verdeutlicht, in welcher Weise sie von dem strengen Vater eingeschüchtert worden ist. Der Reaktion des Aeolus mit seiner offenen Anklage und Verurteilung der Tochter, sowie dem Aussetzungsbefehl für das neugeborene Kind kann Canace nur mit stiller Klage begegnen. Vor der absoluten Autorität des Vaters gibt es keine Möglichkeit und auch keinen Versuch der Rechtfertigung. In welcher Weise diese Konfrontation zwischen Vater und Tochter in der Tragödie des Euripides Teil der Bühnenhandlung war, ist nicht abschließend zu beurteilen.⁸⁵⁵ Dennoch ist zu erwarten, dass die hier von Canace selbst geschilderten Ereignisse in irgendeiner Form in der Tragödie präsent waren. Offen bleiben muss daher, in welcher Weise Ovid die Szene in seinem Brief aufgegriffen und neu gestaltet hat. So wäre es einerseits denkbar, dass der römische Dichter an dieser Stelle die Ereignisse primär aus der Innensicht der Canace und damit aus einer neuen Perspektive erzählt. Andererseits könnte Ovids Innovation auch darin bestehen, dass er den Aspekt der Rechtfertigung und der Erklärung von Canaces Reaktionen in den Vordergrund seiner Bearbeitung gestellt hat. Letzte Sicherheit ist einmal mehr aufgrund der fragmentarischen Überlieferung des euripideischen Prätexes nicht zu gewinnen.

Jedenfalls sind das Schweigen der Canace und ihr Verzicht auf jeden Versuch der Rechtfertigung schließlich auch charakteristisch für den nächsten Akt des Dramas, das im elften Brief der *Heroides* geschildert wird, für die Übersendung eines Schwertes als unmissverständliche Aufforderung des Aeolus an seine Tochter, sich selbst zu richten. Wie schon am Beginn des Briefes vorhergesagt, berichtet Canace ihrem Bruder in wenigen Worten von dem Diener, der kurz nach dem Weggang des Vaters mit dessen Befehl zum Selbstmord zu ihr gekommen sei. Ohne weiteren Widerspruch steht für Canace fest, dass sie diesem Befehl Folge leisten wird.⁸⁵⁶ Gerade ihre knappen Ausführungen und die quasi resignative Akzeptanz des väterlichen Befehls dokumentieren dabei für Macareus und alle späteren Leser des Briefes die Ausweglosigkeit der Situation, in der sich Canace sieht. Allein auf sich

⁸⁵⁴ Ov. her. 11,73-94.

⁸⁵⁵ Vgl. dazu die früheren Ausführungen über die postulierte dritte Szene des euripideischen Dramas.

⁸⁵⁶ Ov. her. 11,94-100.

gestellt, ohne die Amme, ohne Macareus als Stütze bleibt ihr nur der eine Weg, den ihr der Vater befohlen hat. Auf diese Weise beschreibt, erklärt und entschuldigt sie indirekt durch den Brief Ovids jene Handlung, die sie gleich vollziehen wird. Das ist es, was sie Macareus als letzte Worte mitteilen will. Auch in diesem Fall ist es denkbar, dass in der Tragödie des Euripides unmittelbar auf der Bühne nur der Befehl des Aeolus an den Diener ergangen ist, der die grausamen Worte und das Schwert als entscheidende und markante Requisite dann hinter die Szene zu Canace gebracht haben mag. In diesem Fall wäre gerade das Fehlen einer unmittelbaren Darstellung der Begegnung zwischen Canace und dem Diener⁸⁵⁷ Anlass für Ovid, diese Szene als Parallelhandlung zur euripideischen Bühnenhandlung entsprechend auszugestalten.

In welcher Weise Macareus im *Aiolos* des Euripides von den grausamen Befehlen des Vaters erfährt, ist nicht zu klären. Ganz sicher scheint aufgrund des Canace-Briefes Ovids jedoch zu sein, dass die Schwester als Ursprung der Botschaft ausscheidet. Der ganze Brief zeigt eindeutig, dass Canace in der entscheidenden Phase der Tragödie keinen Kontakt mehr mit ihrem Bruder hat. Gerade darin liegt die eigentliche Tragödie. Denn die vom Vater beschuldigte und verurteilte Tochter leistet den Befehlen seiner Autorität Folge, ohne von den wiederum parallelen Ereignissen auf der Bühne des Euripides zu erfahren. Schließlich war es Macareus doch – wenn die verschiedenen Versuche der Rekonstruktion des euripideischen *Aiolos* an diesem Punkt korrekt sind – gelungen, den Vater zu besänftigen und die grausamen Befehle abzuwenden. So kann die parallele Handlung des euripideischen Dramas, die zeitgleich zu der privaten Tragödie der Canace Ovids verläuft, diese am Ende doch nicht verhindern.

Ohne Wissen um die euripideische Parallelhandlung bleibt Canace am Ende nur die Klage, in der sie zunächst Hymenaeus, den Gott der Hochzeit, zur Flucht auffordert und anschließend die Erinnyen herbeiruft. Ihren Schwestern wünscht sie eine eheliche Verbindung mit einem besseren Schicksal. Danach klagt sie um ihren Sohn, der noch am Tag seiner Geburt wegen ihrer Schuld sterben werde und dem sie keine ehrenvolle Bestattung mehr ausrichten könne. Denn auch sie selbst werde nur zu bald dem Kind in die Unterwelt folgen. Abschließend wendet sich Canace damit noch einmal an Macareus und trägt dem Bruder als letzten Willen auf, ihren Leichnam zusammen mit dem des Kindes zu bestatten. Er solle am Grab Tränen vergießen und diesen letzten Auftrag treu erfüllen, so wie sie nun den Auftrag des Vaters erfüllen werde.⁸⁵⁸

Für eine derartige Klage der Canace fehlen entsprechende Hinweise in den überlieferten Fragmenten des *Aiolos*. Das ist zwar per se noch nicht beweiskräftig, doch sind derartige Worte auch nicht zwingend als Teil der Bühnenhandlung erforderlich. Sollte die Tragödie des

⁸⁵⁷ Diese könnte in der Tragödie dann vielleicht wiederum nur in der Form eines kurzen bestätigenden Berichtes des Dieners an Aeolus gezeigt worden sein.

⁸⁵⁸ Klagen der Canace Ov. her. 11,101-122; Abschied von Macareus und letzter Wille Ov. her. 11,123-130.

Euripides tatsächlich im Wesentlichen von Aeolus und Macareus als handelnden Personen getragen worden sein, so könnte sich der Weg Canaces zum Tod und damit auch ihre letzte Klage als parallele Handlung zum Geschehen auf der Bühne hinter der Szene abgespielt haben. Erst mit dem Auftritt des Macareus, der die entscheidende Nachricht von der Besänftigung des Vaters mitteilen will, würde dann die Parallelhandlung der sterbenden Canace wieder mit der Haupthandlung um Macareus verknüpft und vielleicht – wie eingangs postuliert – mit Hilfe der Bühnentechnik des Ekkyklema auch unmittelbar in Szene gesetzt worden sein. Wenn Ovid für die nun von ihm im elften Brief der *Heroides* ausgestaltete Szene der klagenden Canace somit womöglich keine entsprechenden Segmente aus dem *Aiolos* des Euripides als Prätexte unmittelbar heranziehen konnte, war es für den römischen Dichter sicherlich möglich, vergleichbare Klagen gerade auch bei Euripides zu finden, so dass es nicht auszuschließen ist, dass Ovid an dieser Stelle entsprechende Motive unmittelbar aus anderen euripideischen Tragödien oder vielleicht sogar aus einem ganz anderen Prätext in seine eigene Darstellung übernommen hat.⁸⁵⁹

3. Ovids Canace-Brief als parallele Tragödie zum *Aiolos* des Euripides

Die vorgelegte Interpretation zum elften Brief der *Heroides* hat gezeigt, dass die einzelnen Elemente und Inhalte des Briefes offenbar das Geschehen des euripideischen Dramas aus der Sicht der Canace reproduzieren, wobei allerdings der spezifischen Gestaltung des Geschehens durch Ovid nicht nur ein einfacher Wechsel in der Perspektive der Darstellung zugrunde zu liegen scheint, sondern der römische Dichter womöglich von dem Plan gelenkt worden ist, die

⁸⁵⁹ Die in diesem Zusammenhang wichtigste Parallele zu Ov. her. 11,109-120 ist wohl die Klage der Andromache in Eur. Tro. 740-779, hier insb. 740-749. Dazu vor allem Labate S.592, der als Entsprechungen zwischen Ovid und Euripides die Themen Trennung, Vision der zerschmetterten kleinen Glieder und den Kontrast zwischen verteidigungsunfähiger Unschuld und Grausamkeit des Mörders nennt. Labate vermutet, dass Euripides eine entsprechende Passage im *Aiolos* ähnlich wie in den *Troerinnen* gestaltet haben könnte. Er verweist zusätzlich auf die Klagen der Megara und der Medea um ihre Kinder, ohne jedoch auf diese Parallelen näher einzugehen. Medea klagt um ihre Kinder vor allem Eur. Med. 1021-1039, zur Klage der Megara Eur. Herc. 454-489. Mit der ovidischen Klage haben diese Stellen auch in der Tat wenig mehr als die Grundzüge gemeinsam. Jacobson (1974) setzt S.162 die Klage bei Ovid in Bezug zu Eur. Rhes. 896. Euripides wiederhole sich durchaus öfter, so dass eine ähnliche Verwendung auch im *Aiolos* vermutet werden könne. Ebenso Reeson ad her. 11,113 und Knox S.275, der Jacobson folgend die These vom *Rhesos* wiederholt, zugleich aber auch den Bezug zu den *Troerinnen* erwähnt. Problematisch ist in diesem Zusammenhang freilich, dass die Echtheit des *Rhesos* umstritten ist. Zudem ist die Stelle an sich nichtssagend. Reeson vermutet ad her. 11,109f. aufgrund der mäßigen Länge der Klage im ovidischen Brief als Prätext unmittelbar eine umfassendere Version im euripideischen *Aiolos*, ohne freilich für die Existenz einer solchen Szene Beweise bringen zu können. Zu den abschließenden *mandata*, mit denen Canace ihrem Bruder aufträgt, die *sparsa membra* des Kindes einzusammeln und mit ihrem Leichnam gemeinsam zu bestatten (Ov. her. 11,123-126) erwägt Reeson ad her. 11,125f., ob nicht auch hier ein Detail aus dem *Aiolos* des Euripides aufgegriffen sein könnte. Dies ist durchaus nicht auszuschließen, Beweise gibt es jedoch auch in diesem Fall nicht. Ebenso wie Reeson verweist schon Knox S.276 zu diesen Versen auf Eur. Bac. 1216-1221. Doch auch hier scheint dieser Zusammenhang nicht Ovids primäre Intention zu sein.

in der Tragödie nur mittelbar berichteten Handlungseinheiten als unmittelbares Geschehen im Medium des elegischen Briefes zu präsentieren.

Dabei mag die für den *Aiolos* des Euripides zu konstatierende Konzentration auf Aeolus und Macareus als Hauptfiguren und zentrale Handlungsträger den Anlass für Ovid gegeben haben, die möglicherweise von Euripides nicht oder vielleicht im wesentlichen nur indirekt gestaltete Figur der Canace in das Zentrum des Geschehens zu versetzen. Indem Ovid auf diese Weise die bislang im Mythos vielleicht unbekannte oder doch wenigstens nachrangig präsentierte Perspektive der Canace aufgegriffen und ihr im elften Brief der *Heroides* entsprechenden Raum gegeben hat, nutzt er einmal mehr konsequent die Möglichkeiten aus, die ihm ein bekannter tragischer Prätext für eine ganz eigene Gestaltung eines Mythos geboten hat, um auf diese Weise gewisse im Prätext zu verzeichnende Leerstellen auszufüllen.

Schon mit dem Beginn des Briefes und dem dort den Rezipienten vor Augen gestellten Bild der sterbenden Canace zeichnet Ovid das Geschehen einer Tragödie vor, die mit dem Tod der Hauptdarstellerin und Autorin des Briefes ihr Ende nehmen wird. Ovids Tragödie ist nun aber ganz offensichtlich nicht die die Tragödie des Euripides, wie immer diese im Einzelnen ausgesehen haben mag, sondern es ist die persönliche Tragödie der Canace, die sich parallel zu den von Euripides geschilderten Ereignissen vollzieht. Diese Parallelität von zwei Handlungssträngen dürfte dabei prinzipiell wohl bereits im *Aiolos* des Euripides angelegt gewesen sein. Denn in der griechischen Tragödie scheint Canace ihren Selbstmord gerade im Unwissen um die gleichzeitige Versöhnung ihres Vaters durch Macareus zu vollziehen, so dass der Bruder letztlich wohl nur einen kurzen Moment zu spät erscheint, um seine Schwester noch zu retten. So wäre wohl gerade in dieser Konstellation der euripideischen Handlung das zentrale Element der Tragik zu erkennen.⁸⁶⁰

Indem Ovid nun gerade diese Szene und diesen Zeitpunkt als eigentlichen Rahmen für den elften Brief der *Heroides* verwendet und seinen Rezipienten zusätzlich zu der ihnen aus dem *Aiolos* des Euripides bekannten, von Macareus dominierten Handlung das parallele Geschehen um Canace zeigt, wird die Tragik der von Euripides geschaffenen Situation durch den neuen Text Ovids in besonderer Weise betont. So ist der Brief der Canace funktional und

⁸⁶⁰ Knox sieht in seinem Kommentar S.258 sogar geradezu den Zweck des Briefes vor allem in jener Ironie, die dadurch entsteht, dass Macareus entweder gerade Verzeihung beim Vater erlangt oder aber sich sogar schon auf dem Weg befindet, um Canace mitzuteilen, dass der Vater seinen Befehl widerrufen habe. Ebenso Williams S.206. Einen ganz anderen Lösungsansatz bietet in dieser Frage Reeson S.4, der für seine Rekonstruktion des euripideischen Stückes auf Seiten der Canace ein höheres Maß an Unwissen voraussetzt. Er geht davon aus, dass sie nur von der Geburt, dem Eheversprechen und der Entdeckung des Kindes weiß, jedoch keine Kenntnis von der Zustimmung des Vaters zur Geschwisterehe und von dem Scheitern dieses Planes durch das falsche Los besitzt. Dabei stellt sich jedoch die Frage, warum Canace gerade von der Zustimmung des Aeolus zur Geschwisterehe nichts erfahren haben sollte, wenn dieses Ereignis, wie Reeson annimmt, sogar noch vor der Geburt gelegen haben soll. Der Ansatz von Reeson scheint in diesem Punkt somit wenig wahrscheinlich. Es ist hingegen überaus plausibel anzunehmen, dass Ovid die Tragik der Unwissenheit in der Schlusszene aus einer weiteren Perspektive neu darstellen und somit verstärken wollte. Ovid lenkt auf diese Weise die Sympathie seiner Leser auf Canace und Macareus. Dies wird verstärkt durch die Konzentration auf die dramatische Situation, hinter der die moralische Problematik weit zurücktritt.

situativ eng auf seinen Prätext, die euripideische Tragödie, bezogen.⁸⁶¹ Der *Aiolos* des Euripides bildet den Rahmen und die Grundlage der intertextuellen Gestaltung des römischen Dichters. Erst die Kenntnis der euripideischen Tragödie ermöglicht es den Rezipienten Ovids, die Situierung und die Funktion des Briefes im Mythos zu erkennen und Ovids Darstellung der Tragödie der Canace als den spezifischen Gehalt dieses Briefes der *Heroides* im Vergleich mit dem tragischen Prätext zu deuten.

Indem Ovid auf diese Weise seinen Brief als Parallelhandlung zur Tragödie des Euripides gestaltet, kann und muss der römische Dichter mit Canace als Hauptfigur der Darstellung andere Schwerpunkte setzen. Dies hat zunächst vor allem Auswirkungen auf die Gestaltung des Macareus. Als Adressat des Briefes und Empfänger der *mandata* kommuniziert Canace mit dem Bruder zu Beginn und am Ende des Briefes. Wesentliches über die Beziehung zu Macareus schreibt sie nur im Zusammenhang mit ihrem Geständnis der versuchten Abtreibung. Der Charakter des Briefes, der dazu dient, Macareus von den jüngsten Entwicklungen in Kenntnis zu setzen und diese Ereignisse aus der persönlichen Perspektive der Canace ganz im Sinn einer Entschuldigung und Erklärung des unmittelbar bevorstehenden Selbstmordes zu berichten, macht es unumgänglich, dass die zu unterrichtende Figur, die an der zu berichtenden Handlung nicht beteiligt war, in der Darstellung zurücktritt. Über ihn erfährt der Leser in Ovids Brief somit nur wenig. Dies ist, so darf aufgrund der Rekonstruktion der euripideischen Tragödie vermutet werden, wohl auch nicht nötig, da zu Macareus vielleicht bereits vom griechischen Tragiker im Prinzip gesagt und geschrieben worden ist, was zu schreiben war.

Gleichsam komplementär rückt bei Ovid durch die Gestaltung der parallelen Tragödie Canaces diese Figur ganz in das Zentrum der Auseinandersetzung mit dem Mythos. Während Macareus und seine Taten in den *Heroides* nun folglich zu einer parallelen Hintergrundhandlung werden, ist statt des Konfliktes zwischen Vater und Sohn, der die Tragödie bestimmt haben dürfte, der Brief Ovids notwendig auf den Konflikt zwischen Vater und Tochter konzentriert.⁸⁶² Schon durch die prinzipielle Anlage seines Briefes als parallele Tragödie schafft Ovid jene Konzentration auf Canace und Aeolus, die sicherlich ein weiteres Ziel bei seiner Darstellung des Mythos war. Es ist dabei schwierig zu beurteilen, inwieweit der römische Dichter in dieser Absicht vielleicht Ansätze aufgreift, die schon in der euripideischen Tragödie vorgegeben waren.⁸⁶³ Die Gestaltung Ovids lässt aber geradezu

⁸⁶¹ Eine ähnlich enge situative und funktionale Zuordnung des Briefes in das aus Euripides bekannte dramatische Geschehen war schon für Ov. her. 12 zu beobachten gewesen. Vgl. dazu oben Kapitel B.II.

⁸⁶² Ähnlich Labate S.589-591: Macareus werde bei Ovid nur mit geringem Profil ausgestattet, während der eigentliche Protagonist neben Canace Aeolus sei. Der Kontrast zwischen Vater und Tochter, zwischen Zorn und Schlichtheit stehe im Mittelpunkt. Dabei finde sich in her. 11 die spezifische Ausgestaltung des euripideischen Konflikts in einer neuen dichterischen Situation, wofür die euripideischen Grundlagen vollkommen funktionalisiert seien als integrativer Bestandteil eines neuen, in sich homogenen Gewebes.

⁸⁶³ Die gewichtige Rolle des Aeolus bei Ovid glaubt Labate S.589-591 dezidiert auf eine Benutzung der euripideischen Tragödie als Prätext zurückführen zu können, wo er unter Verweis auf frg. 31 einen ähnlichen Vater-Tochter-Kontrast vermutet. Das Rasen des Aeolus bei Ovid habe seinen Vorläufer in Euripides. Die

vermuten, dass im euripideischen *Aiolos* der Gegensatz zwischen Vater und Sohn derart vorrangig thematisiert worden ist, dass Ovid es mit seinem Brief unternahm, das von Euripides nicht ausgeschöpfte Potential des Mythos im Hinblick auf Canace und ihr Verhältnis zum Vater für seine neue Präsentation der Geschichte zu nutzen.⁸⁶⁴

Entscheidend ist in diesem Zusammenhang vor allem die Charakterisierung der Canace, die Ovid im elften Brief der *Heroides* durch die Worte der fiktiven Briefschreiberin indirekt leistet. Canace erscheint dabei als ein junges, in der Liebe unerfahrenes und bis zu einem gewissen Grad naives Mädchen, das ohne Hoffnung ihren Abschiedsbrief verfasst.⁸⁶⁵ Sie resigniert und ergibt sich in ihr Schicksal. Ein letztes Mal und vielleicht auch zum ersten Mal legt Canace in diesem Brief Rechenschaft über das Verhältnis zu ihrem Vater Aeolus ab. Seinem Zorn, seinem Rasen, seiner Autorität ist sie nicht gewachsen. Eine Verteidigung wagt sie nicht einerseits doch wohl aufgrund ihres Schamempfindens über die Liebesbeziehung, andererseits jedoch auch gewiss aufgrund der Übermächtigkeit des zornigen Vaters. In seiner Gegenwart und auf seine Anklage hin vermag sie nichts außer Tränen hervorzubringen. Die Dominanz des Vaters ist einschüchternd und absolut.⁸⁶⁶

Wenn für den *Aiolos* des Euripides allgemein vorausgesetzt werden darf, dass die Auseinandersetzung mit dem Vater in der Tragödie vorrangig von Macareus geführt worden ist, dann wird Canace im Drama ebenso wie bei Ovid nicht direkt in die argumentative Auseinandersetzung mit Aeolus involviert gewesen sein, sondern vor allem seinen Zorn erlitten haben. Es ist daher sicherlich gerechtfertigt anzunehmen, dass Ovid auf vielen Ebenen an das anknüpft, was bei Euripides angelegt, jedoch nicht in aller Konsequenz ausgestaltet ist,

Zuweisung des Fragments scheint hingegen nicht eindeutig genug möglich, um in diesem Sinn tatsächlich als Beweis für eine konkrete motivische Referenz dienen zu können.

⁸⁶⁴ Auch zu einer in diesem Zusammenhang zu erwartenden Heranziehung weiterer Prätexte, versagt die Überlieferung letztlich ein sicheres Urteil. Dennoch ist aus den genannten Gründen ein eigenes Gestalten Ovids weit eher wahrscheinlich, als die Benutzung entlegener Prätexte. Die Nutzung des Potentials eines Prätextes zur Gestaltung bislang unbekannter Seiten eines bekannten Mythos ist genau das, was man von Ovid auf der Grundlage der bisherigen Untersuchungsergebnisse zu her. 12, 6 und 4 erwarten darf.

⁸⁶⁵ Ihre Jugend und Unerfahrenheit in der Liebe zeigt sich deutlich in Ov. her. 11,25-36. In gewisser Weise naiv ist Canace, weil sie glaubt, die moralische Komponente in dieser Beziehung nicht beachten zu müssen. Jacobson (1974) hat diesen Charakterzug der Heroine S.168-175 beschrieben und auf seine Bedeutung hingewiesen. Die Naivität der Canace zeige sich vor allem in dem Verzicht des Mädchens auf eine Verteidigung ihres Inzests, wie ihn etwa Phaedra leiste: Diese Heroine sei zu jung, zu naiv, zu zurückhaltend oder einfach zu aufrichtig, die Kriminalität ihres Inzests in Frage zu stellen. Sie hinterfrage die Strenge und Unbarmherzigkeit des Vaters, sei aber nicht um eine Verteidigung der eigenen Person bemüht. Dabei dürfte Jacobson in seinen Folgerungen jedoch zu weit gehen, wenn er dieses Merkmal zum allein dominanten macht. So glaubt er, dass Struktur und Bewegung des Gedichtes mit der „simplicity“ der Verfasserin korrespondieren. Allein die einleitenden und abschließenden Verse würden Emotion zeigen, dazwischen befinde sich nur emotionsloser Bericht. Canace präsentiere gleichsam von sich das Bild einer bereits toten Frau. Damit beschreibt Jacobson zwar durchaus korrekt die in der Tat resignierende Haltung der Canace, doch stellt dies eben eher ein weiteres Element in der Beschreibung ihres Charakters dar.

⁸⁶⁶ Vgl. Ov. her. 11,83f. Auch Jacobson spricht S.166f. davon, dass Canace ganz von ihrem Vater dominiert werde. Ebenso Reeson S.4.

und somit auch die prinzipiellen Anlagen für seine Figur der bis zu einem gewissen Grad naiven, vor allem aber verängstigten Canace bei Euripides gefunden haben dürfte.⁸⁶⁷

Auf diese Weise ist Ovids Brief nicht nur eine Darstellung der persönlichen Tragödie der Canace als Parallelhandlung zu dem Geschehen, das sich im euripideischen *Aiolos* vollzieht, er ist vor allem auch der Ausdruck der persönlichen Tragödie, die sich im Verhältnis zwischen Vater und Tochter abspielt und mit der absoluten Entfremdung zwischen Canace und Aeolus durch die Verstoßung und Tötung des eigenen Kindes durch den Vater endet. Auf der Grundlage der euripideischen Tragödie als der offenbar bekanntesten literarischen Gestaltung des Mythos hat Ovid im elften Brief der *Heroides* auf diese Weise eine neue, eigene Version der Geschichte von Canace und Macareus, vor allem aber von Canace und Aeolus verfasst.⁸⁶⁸

4. Inzest und Moral: (K)ein Thema in Canaces Brief

Obwohl Ovid im elften Brief der *Heroides* mit der Geschichte von Canace und Macareus eines der zentralen Beispiele für eine inzestuöse Liebe aufgreift, die der griechische Mythos zu bieten hat, erfolgt eine moralische Bewertung der Beziehung innerhalb des Textes nur beiläufig, wenn Canace beispielsweise davon spricht, dass der Vater im Zorn die Geburt des unehelichen Kindes und damit ihre Schande, den *pudor*, öffentlich gemacht habe.⁸⁶⁹ Diese nur sehr indirekten Eingeständnisse unterscheiden sich deutlich etwa von der Qual und Selbstverurteilung, die Ovid in einer vergleichbaren Situation Phaedra in ihrem Brief an Hippolytos niederschreiben lässt.⁸⁷⁰ Was auf den ersten Blick in dieser Form irritieren mag, erweist sich im Kontext der von Ovid betriebenen intertextuellen Auseinandersetzung mit dem *Aiolos* des Euripides jedoch als eine durchaus konsequente Entwicklung der Geschichte

⁸⁶⁷ Mit großer Wahrscheinlichkeit hatte schon der griechische Tragiker gezeigt, wie die Schwäche weiblicher Jugend an der Autorität des Vaters zerbricht. So Labate S.592, der ebenfalls nicht glaubt, dass Canace in dieser Form gänzlich bei Euripides vorgeprägt war. Die hier dargelegte Interpretation beruht dabei zunächst freilich auf der nicht bewiesenen Annahme, dass Canace bei Euripides überhaupt eine sprechende Rolle innehatte. Doch selbst wenn dies nicht der Fall gewesen sein sollte, so ist doch zu erwarten, dass ihre Person und ihr Handeln durch andere Personen innerhalb des *Aiolos* wenigstens in Ansätzen charakterisiert worden sind. Auch aufgrund einer solchen Basis hätte Ovid dann diese Figur für seinen Brief weiter entwickeln können.

⁸⁶⁸ Zu weit geht Labate S.589-591 in seiner Einschätzung, dass die Konzentration auf den Konflikt zwischen Vater und Tochter bei Ovid zu einem Verzicht auf die Darstellung der amourösen Beziehung zwischen Canace und Macareus führe. Leidenschaftliche Verirrung und inzestuöser Eros seien eher Teil episch-tragischer Darstellung. So finde sich etwa Byblis auch zu Recht in den *Metamorphosen*. Dagegen ist einzuwenden, dass die Liebesbeziehung wenigstens aus Sicht der Canace ansatzweise durchaus dargestellt wird. Die Konzentration auf den Konflikt zwischen Vater und Tochter ist bedingt durch den Charakter des Briefes als Bericht. Das vordergründige Zurücktreten des Inzest-Motivs kann nicht notwendig auf die Gattung der *Heroides* zurückgeführt werden, wie Labate dies tut. Vgl. etwa nur den Brief Phaedras, wo Ovid deutlich zeigt, wie das von Labate als episch-tragisch postulierte Motiv elegisch gestaltet werden kann. Auch Byblis hätte vielleicht einen Platz in den *Heroides* finden können, wenn Phaedra diesen nicht schon besetzt gehabt hätte.

⁸⁶⁹ Vgl. Ov. her. 11,81.

⁸⁷⁰ Vgl. die Interpretation zu her. 4 in Kapitel B.IV.

und vor allem des Charakters der ovidischen Canace. Denn schon die Grundkonstellation der Geschichte der Canace in der Tradition des Mythos, in die sich Ovid mit der Wahl des euripideischen *Aiolos* als Prätext für seine Erzählung der Geschichte der Canace einfügt, unterscheidet sich prinzipiell von ähnlichen Fällen inzestuöser Liebesbeziehungen.⁸⁷¹ Im Vergleich mit Ovids Behandlungen des Inzest-Motivs bei Myrrha, Byblis oder Phaedra können diese Unterschiede deutlich werden.⁸⁷²

In Ovids Erzählungen, in denen in gleicher Weise das Inzest-Motiv zentraler Bestandteil der Handlung ist, geht die Initiative immer von der Frau aus, die sich verliebt hat und dann vergeblich versucht, ihre Liebe zu verwirklichen. Die Darstellungen Ovids handeln dabei von Liebe, von strikter Ablehnung eines Verhältnisses durch den erwünschten Partner und schließlich von der Katastrophe. Dabei wird die Frage nach der Moralität in diesen Geschichten von Ovid stets im Zusammenhang mit der Ablehnung der Beziehung durch den geliebten Mann thematisiert und eindeutig beurteilt.⁸⁷³ Anders als in den geschilderten Fällen ist nun Macareus der aktivere Partner gewesen, der sich zunächst verliebt hatte und dann diese Liebe auch verwirklichte. Während es für die mythologische Tradition der euripideischen Tragödie letztlich nicht zu entscheiden ist, ob der Bruder seine Schwester vergewaltigt oder verführt hat, beschreibt Ovid ein gegenseitiges Einvernehmen der Geschwister, wobei aber auch in seiner Version des Mythos Macareus die eigentlich aktive Rolle zukommt.⁸⁷⁴ Für Canace ist der Inzest in ihrem Brief somit eine erwünschte Tatsache, sogar manifestiert in der Geburt des gemeinsamen Sohnes.⁸⁷⁵ Moral spielt in ihrem Denken vordergründig keine Rolle

⁸⁷¹ Der Charakter des elften Briefes der *Heroides* als Bericht und die damit verbundene intensive Beschreibung des Verhältnisses zwischen Vater und Tochter lassen für das Schreiben der Canace einen deutlichen Unterschied zu vielen anderen Briefen der ovidischen Sammlung erkennen. Während sich Klagen und Vorwürfe der Heroinnen oft gegen den Empfänger des Briefes richten, thematisiert Canace den Konflikt mit ihrem Vater. Man denke etwa nur an die bereits besprochenen Briefe der Medea und der Hypsipyle (her. 6 und 12; dazu oben Kapitel B.II und III), oder auch an die Schreiben von Dido und Ariadne (her. 7 und 10). Dazu auch Jacobson (1974) S.164. Jacobson will S.166f. in Aeolus sogar gleichsam den eigentlichen Adressaten des Briefes erblicken. Demgegenüber tritt Canaces wenigstens in Bezug auf die Liebe unproblematische Beziehung zu dem Adressaten Macareus konsequenterweise zurück. Denn gerade auch darin unterscheidet sich der elfte Brief der *Heroides* von den meisten Gedichten der Sammlung, dass es keine unmittelbaren Probleme zwischen den Liebenden gibt.

⁸⁷² Vgl. zu Myrrha Ov. met. 10,298-502, zu Byblis Ov. met. 9,450-665, zu Phaedra Ov. her. 4.

⁸⁷³ Dies stellt Verducci S.191-195 heraus, die noch konsequenter als Jacobson die verschiedenen Inzest-Geschichten vergleicht und dazu einen Katalog der aus den Geschichten um Myrrha, Byblis und Phaedra greifbaren Elemente zusammenstellt, um auf dieser Basis den elften Brief der *Heroides* zu untersuchen.

⁸⁷⁴ Ov. her. 11,25-28, insb. 27: *ipsa quoque incalui*. Zum Problem Gegenseitigkeit der Liebe, Verführung oder Vergewaltigung bei Euripides: Jacobson diskutiert S.162f. die verschiedenen Überlieferungen der mythographischen Zeugnisse, die deutlicher von Vergewaltigung zu sprechen scheinen, während das in der Hypothesis, verwendete διέφθειρεν wohl aufgrund der Wortbedeutung eher eine Verführung meine. Dazu auch Labate S.589.

⁸⁷⁵ Dazu Jacobson (1974) S.174: Dieses Problem finde sich etwa bei Ovids Phaedra, nicht aber bei seiner Canace, die zu keinem Zeitpunkt eine Rechtfertigung ihres Handelns versuche. Verducci sieht S.205f. her.11 geradezu als Gegenstück zu her. 4: Im Gegensatz zu Phaedra sei Canace ruhig, fast nicht einmal wirklich stark verliebt. Sie müsse nicht entscheiden und auch nicht überzeugen, nicht widerstehen oder erlangen. Inzest sei nicht Ziel, sondern Tatsache. Es gebe keine ethische Kontroverse, keinen Subjektivismus, keinen kulturellen Nihilismus wie im euripideischen *Aiolos* oder bei den ovidischen Geschichten von Byblis, Myrrha und Phaedra. Im Einzelnen ist vor allem an der Grundlage dieser Interpretation Verduccis zu zweifeln, da gerade die Verse 25-

mehr, doch gelingt es ihr nicht gänzlich, sich von allen Konventionen zu befreien, wie die verschiedentlich eingefügten Bemerkungen über Schuld und Schande beweisen.

Letztlich scheint Ovid auch darin den Grundzügen seines Prätextes, des euripideischen *Aiolos* zu folgen. So darf zwar zunächst davon ausgegangen werden, dass in der Tragödie des Euripides die moralische Bewertung der Liebesbeziehung zwischen einem Bruder und seiner Schwester durchaus eine wichtige Rolle gespielt hat. Dabei ist vor allem in der postulierten Szene des Stückes, in der Macareus seinen Vater von dem Plan überzeugen kann, seine sechs Söhne und Töchter untereinander zu verheiraten, eine entsprechende Diskussion der moralischen Dimension des Inzests zu erwarten.⁸⁷⁶ Die im Rahmen der Darstellung wohl notwendige Tatsache, dass der von Macareus vorgeschlagene Plan zur Heirat der Geschwister von Aeolus gebilligt wird, ist ein prinzipielles Faktum des Mythos, das vom Dichter nicht geändert werden konnte. Immerhin ist aber wohl zu erwarten, dass auch in der Tragödie des Euripides etwa durch den Chor eine deutlich Missbilligung der Heirat zwischen den Geschwistern geäußert worden sein dürfte.⁸⁷⁷ In welcher Weise dies nun in der euripideischen Tragödie im Einzelnen ausgeführt worden ist, kann aus den Fragmenten nicht erschlossen werden. Die in diesem Zusammenhang bei Aristophanes geäußerte Kritik⁸⁷⁸ ist zum einen polemisch und dürfte zudem von prinzipieller Art sein, um die Eignung von Figuren wie Canace und Macareus als handelnde Personen einer Tragödie überhaupt in Frage zu stellen.⁸⁷⁹ Gleichwohl ist jedoch nicht auszuschließen, dass auch schon in dem Drama des Euripides neben der etwa durch den Chor obligatorisch geäußerten Kritik, für das Schicksal von Macareus und von Canace auch eine gewisse Form des Mitleids und damit eine Sympathie mindestens im eigentlichen Wortsinn erzeugt worden ist, so dass die bei Aristophanes geäußerte Kritik zusätzlich einen konkreteren Anlass gehabt haben mag. In diesem Fall wäre daher auch in einem solchen charakteristischen Element der euripideischen Tragödie ein entsprechender Ansatzpunkt für die Ausgestaltung der Geschichte durch Ovid zu sehen, dessen Rezipienten doch wohl gleichfalls zu einer gewissen Sympathie mit Canace hingeführt werden, ohne dass damit eine Billigung des Inzest verbunden sein muss.

Gleichwohl muss auch in dieser Frage vieles Spekulation bleiben. Im Vergleich mit anderen mythologischen Beispielen, in denen das Motiv Inzest thematisiert wird, ist jedenfalls für die Geschichte der Canace bei Ovid als wichtiger Unterschied zu konstatieren, dass es in diesem

32 des ovidischen Briefes durchaus eindeutig und nachdrücklich bezeugen, dass Canace verliebt ist. Ihre Charakterisierung im Brief dürfte viel eher ihrer Resignation geschuldet sein.

⁸⁷⁶ Anhand der Fragmente ergeben sich gewisse Hinweise vor allem aus frg. 19. Dazu Jacobson (1974) S.174 und auch Verducci, die S.200-205 zudem noch frg. 20, 21, 27 und 29 als Hinweis auf die Diskussion von Moralität in der euripideischen Tragödie anführt. Reeson verweist ad her. 11,23-26 zudem noch auf frg. 17 und 24. Von diesen steht wenigstens das erste zweifelsohne im Zusammenhang mit der Frage von Inzest und Moral. Zur Deutung der Fragmente im Einzelnen bereits der einleitende Versuch der Rekonstruktion des *Aiolos*.

⁸⁷⁷ In einem solchen Kontext könnte etwa – wie bereits vermutet – frg. 17 einzuordnen sein.

⁸⁷⁸ Vgl. dazu die einleitenden Bemerkungen zur Rezeptionsgeschichte des *Aiolos*.

⁸⁷⁹ Vgl. zu dieser Frage der Identifikationen mit den Personen einer Tragödie die Zusammenfassung in dem jüngst erschienenen Werk zu Euripides: Hose S.13-16 mit einer Erläuterung zu der in diesem Zusammenhang wichtigen Szene aus den *Fröschen* des Aristophanes.

Fall nicht mehr um die Initiierung einer inzestuösen Liebe geht, sondern allenfalls noch um die Bewältigung der Folgen, die aus einer allgemeinen gesellschaftlichen und moralischen Ablehnung erwachsen.⁸⁸⁰ Denn Canace ist sich durchaus bewusst, dass ihre Liebe zum eigenen Bruder nicht den üblichen Konventionen entspricht, und leidet auch daran. Doch glaubt sie ganz offensichtlich nach der Geburt und nach der Zustimmung des Vaters zur Heirat der Geschwister an eine prinzipielle Legitimierung ihrer Beziehung, so dass fortan die moralische Problematik in ihrem Denken in den Hintergrund treten kann, dabei aber zu keinem Zeitpunkt vollkommen aus dem Bewusstsein verschwindet. Ovids Canace hat zugleich ihre verwandtschaftliche Beziehung und ihre Liebe zu Macareus akzeptiert.⁸⁸¹ Es bleiben der Zorn und die Unnachgiebigkeit des Vaters,⁸⁸² mit denen sich Canace in ihrem Brief auseinandersetzen muss. Das Zurücktreten der Problembereiche Inzest und Moral ist so durch die spezifische Gestaltung des Charakters der Canace bedingt, die Ovid seiner Darstellung des Mythos zugrundegelegt hat und in der er weitgehend Euripides gefolgt sein dürfte. Gerade dadurch aber erweist sich der römische Dichter als ein genauer Beobachter, der mit großer Präzision seine Canace in den durch den euripideischen *Aiolos* vorgegebenen Kontext eingefügt zu haben scheint.

5. Zusammenfassung zur Interpretation von *Heroides* 11

Aufgrund der hier zum elften Brief der *Heroides* vorgelegten intertextuellen Beobachtungen darf nun abschließend gefolgert werden, dass Ovid den *Aiolos* des Euripides ganz offensichtlich als Rahmen für die Situierung seines Briefes verwendet hat, um auf diese Weise dem eigenen Werk eine Funktion im intertextuellen Kontext des Mythos

⁸⁸⁰ Jacobson (1974) vergleicht S.163f. konkret die in Ov. trist. 2,383f. innerhalb eines Distichons gemeinsam erwähnten Canace und Phaedra. Ovid zeige hier, wie er „could take two tales of incest and develop them in such strikingly different fashions“; Schamlosigkeit der Phaedra gegenüber Akzeptanz der Canace. Durchaus aber seien beide Charaktere auch sehr ähnlich gestaltet. Jacobson glaubt in diesem Zusammenhang sogar auf eine relative Nähe des euripideischen ersten *Hippolytos* und des *Aiolos* schließen zu können. Diese letzte Folgerung erscheint freilich vor dem Hintergrund der hier zu beiden Werken vorgelegten Überlegungen zweifelhaft.

⁸⁸¹ Canaces Leiden an der Situation wird deutlich aus Ov. her. 11,25f. Gerade die starke Präsenz des Vaters im Brief ist bis zu einem gewissen Grad ebenfalls Indiz für ein Bewusstsein, dass Macareus nicht irgendein Geliebter ist. Dies zeigt sich zudem in einem weiteren Punkt: Während Phaedra in ihrem Brief gerade alle Hinweise auf eine verwandtschaftliche Beziehung zu umgehen versuchte (dazu Kapitel B.IV), scheut sich Canace zu keinem Zeitpunkt von Macareus als *frater* (Ov. her. 11,7; 25; 63; 89) zu sprechen oder sich von ihm als *soror* anreden zu lassen (Ov. her. 11,63, auch 123 und 129), was etwa Byblis vermeiden möchte (Ov. met. 9,466f. und 528f.). Diese Deutung zur Problematik Inzest in her. 11 gegen Reeson, der ad her. 11,23-26 jegliche Moralität in den Überlegungen der Canace zurückweist.

⁸⁸² Die gesamte Problematik des Inzests tritt dahinter zurück. In der Tragödie des Euripides und auch im Brief Ovids ergibt sich der Zorn des Aeolus womöglich sogar aus der Tatsache der Geburt eines unehelichen Kindes an sich, nicht aus dem Inzest, dem Aeolus prinzipiell schon zugestimmt hatte.

zuzuweisen.⁸⁸³ Ovids Rezipienten war der *Aiolos* gewiss vertraut. Sie konnten die Bezüge zwischen dem Text Ovids und seinem griechischen Prätext sicherlich eindeutig identifizieren.⁸⁸⁴ Durch den Verlust der Tragödie im Laufe der Überlieferung ist diese Sicherheit verloren gegangen. Viele Thesen dieser Interpretation sind daher unter Vorbehalt gestellt worden und konnten nur als wahrscheinlich und plausibel beschrieben werden. Die vorgestellten Deutungen zu diesem Brief der *Heroides* beruhen im Wesentlichen darauf, dass anhand der Untersuchungen zur den Briefen von Medea, Hypsipyle und Phaedra ein vergleichbares intertextuelles Arbeiten Ovids beschrieben werden konnte.

So war etwa eine ähnlich enge Einschreibung in den durch das euripideische Drama vorgegebenen Kontext des Mythos im Brief der Medea zu beobachten, der von Ovid in den Handlungsgang der Tragödie vergleichbar präzise integriert worden ist. Die Gestaltung einer parallelen Handlung findet sich in ähnlicher Weise im sechsten Brief der *Heroides*, wenn dort Hypsipyle sozusagen intertextuell das Geschehen beeinflusst, das sich auf der Bühne der euripideischen *Medea* abspielt oder abspielen wird. In Ansätzen hat Ovid in diesem Text zudem auch mit einer Erzählperspektive experimentiert, die mit seiner Darstellung des Mythos im Brief der Canace durchaus vergleichbar ist, da in beiden Fällen die aus Euripides bekannten Ereignisse aus einer dritten, bislang unbekanntem oder wenigstens weitgehend unberücksichtigten Perspektive präsentiert werden. Das Thema des Inzests hat der elfte Brief schließlich mit dem vierten Brief der *Heroides* gemeinsam, und dabei wird gerade in der unterschiedlichen Form der Auseinandersetzung mit diesem Motiv deutlich, wie genau Ovid seine jeweilige Darstellung ein und desselben Grundmotivs unter genauer Beachtung der Vorgaben seiner jeweiligen euripideischen Prätexte ausgearbeitet hat.

Dies gilt ganz offensichtlich für die allgemeinen Grundlagen der aus den Tragödien des Euripides gewonnenen Situation der Canace und darf auch für so manches Detail im elften Brief der *Heroides* geschlossen werden. Im Einzelnen sind nun zwar verbale, syntaktische oder auch strukturelle Referenzen anhand der aus dem *Aiolos* überlieferten Fragmente nicht nachweisbar, doch wird man entsprechende konkrete Umsetzungen euripideischer Verse durchaus auch in diesem Fall erwarten dürfen. So würde es nach den Erkenntnissen, die anhand der Interpretation zu den Eingangsversen der euripideischen *Medea* gewonnen werden

⁸⁸³ Auch Knox sieht S.258 in Euripides die primäre Vorlage für Ovid, will aber zu Recht anderes nicht ausschließen. Labate S.588 und Jacobson (1974) S.174 äußern sich vorsichtiger und wollen in der euripideischen Tragödie nur einen Bezugspunkt für den Mythos sehen, während der elfte Brief der *Heroides* in seinen Einzelheiten, in der Gestaltung der Personen, in seinem „plot“ und im Grundton durchaus autonom sei. Diese Autonomie bzw. die Originalität Ovids ist unbestritten. Dennoch scheinen die Bezüge zur Tragödie gerade im Bezug auf Situierung und Funktion des Briefes gewollt eng. Sollte das Eingangsdistichon her. 11,1f. echt sein, so könnte Ovid schon gleich im ersten Vers mittels *Aeolis Aeolidae* einen direkten Hinweis auf den *Aiolos* des Euripides als den maßgeblichen Prätext gegeben haben. Auf diese „alexandrinische Fußnote“ verweist Reeson ad her. 11,1f.

⁸⁸⁴ So auch Labate S. 585: Die Dichtung Ovids lasse erkennen, dass der Leser aufgrund seiner literarischen Kenntnisse mit dem Text Ovids reagiere. Das Vorgehen Ovids sei nur dann voll zu schätzen, wenn der Leser den elften Brief der *Heroides* vor dem Hintergrund der euripideischen Gestaltung lese. Auch Knox setzt in seinem Kommentar zu her. 11 S.257 diese Vertrautheit mit Euripides voraus und verweist auf Ov. her. 4 als Parallele.

konnten, beispielsweise kaum überraschen, wenn die von Ovids Canace berichteten Befehle des Dieners, der von ihrem Vater Aeolus mit dem Schwert entsandt worden war, in der Tragödie des Euripides eine relativ genaue Entsprechung finden würden, wenngleich in einem anderen Zusammenhang und einer anderen Perspektive der Darstellung. Aber gerade darin wäre eben in diesem Brief Ovids Ziel der intertextuellen Gestaltung des Textes zu sehen, den bekannten Mythos auf seine Weise neu zu erzählen.

C. Die Euripidesrezeption in Ovids *Heroides*

I. Ovids Euripidesrezeption in Heroides 12, 6, 4 und 11

Die zu Beginn dieser Arbeit durchgeführte historische Analyse der grundsätzlichen Bedingungen der Rezeption der Tragödien des Euripides in ovidischer Zeit hat gezeigt, dass sowohl Ovid als Autor wie auch die Rezipienten seiner Texte mit den Werken des griechischen Tragikers vertraut waren. Aufgrund ihrer umfassenden literarischen Kompetenz waren sie in der Lage, intertextuelle Verweisungen in einem neuen Text zu identifizieren und in einem Prozess der intertextuellen Lektüre zu dekodieren, um auf diese Weise zusätzliche Sinnebenen zu identifizieren und diese für ein vertieftes Verständnis des Textes zu nutzen. Folgte die römische Literatur aufgrund ihrer Genese in der Auseinandersetzung mit der griechischen Literatur schon per se dem Prinzip der *aemulatio*, so gilt dies für Ovid noch in besonderem Maß, da dieser Dichter seine Werke von Beginn an in bewusster Auseinandersetzung mit den bekannten Texten der griechischen und römischen Autoren sowie den Traditionen der einzelnen Gattungen geschaffen hat. Daher konnte grundsätzlich gefolgert werden, dass Ovid auch die Tragödien des Euripides für die intertextuelle Gestaltung seiner Texte genutzt hat und dass die Leser diese Form des Dichtens abhängig von ihrer jeweiligen intertextuellen Rezeptionskompetenz verstanden haben, wahrscheinlich sogar von Ovid geradezu erwarteten.

Auf der Grundlage der Beschreibung dieser Prinzipien der literarischen Kommunikation zwischen Ovid und seinen Rezipienten konnte anhand der fünf hier vorgelegten Einzelinterpretationen zur Rezeption des Medea-Prologs in verschiedenen Gedichten Ovids sowie zu den *Heroides*-Briefen 12, 6, 4 und 11 gezeigt werden, dass Ovid diese Texte in einer intensiven Auseinandersetzung mit den Tragödien des Euripides gestaltet hat. Dabei wurde deutlich, dass der römische Dichter stets neue Wege gefunden hat, seine Texte mit Hilfe von intertextuellen Verweisungen zu annotieren, und auf diese Weise seine Rezipienten immer wieder dazu auffordert, die untersuchten Briefe der *Heroides* mit Bezug auf die jeweiligen Tragödien des Euripides als deren Prätexte zu lesen und zu deuten. Auch wenn Ovid dazu ein großes Repertoire unterschiedlichster Verfahrensweisen entwickelt hat, lassen sich in der Summe der verschiedenen Einzelbeobachtungen auch Gemeinsamkeiten und in diesem Sinn ein gewisses System erkennen.

So ist in den vier im Rahmen dieser Arbeit umfassend untersuchten Briefen 4, 6, 11 und 12 der *Heroides* zunächst vor allem Ovids Bemühen deutlich geworden, in einem bekannten Mythos bislang ungenutztes narratives Potential zu entdecken und auf dieser Grundlage eine alte Geschichte neu zu erzählen. Das in der Forschung bereits vielfach beschriebene Prinzip Ovids des *idem aliter referre* ist in den vorliegenden Texten konkret darauf ausgerichtet, die

aus den Tragödien bekannten Heroinnen in einer bestimmten Phase ihrer Geschichte zu Figuren einer elegischen Welt werden zu lassen. Dieses Ziel Ovids ergibt sich zunächst zwingend aus der Tatsache, dass die *Heroides* der literarischen Gattung der Elegie zuzurechnen sind und daher die auftretenden Personen und die zu thematisierenden Konflikte notwendigerweise auch der Welt der Elegie zugehören müssen. Zugleich hat Ovid aber gerade in diesem Bemühen, die Vorgaben seiner tragischen Prätexte in die elegische Gattung zu transferieren, jene Leerstellen in den bekannten tragischen Mythen von Medea oder Phaedra, Hypsipyle oder Canace finden bzw. schaffen können, die er für die Erzählung eines bestimmten neuen Teilaspektes der jeweiligen Geschichte benötigte.

Der Gattungswechsel wird von Ovid dadurch herbeigeführt, dass er die Grundsituation, in der sich die Schreiberin im Moment der Abfassung des Briefes befindet, jeweils zu einem elegischen Konflikt ausgestaltet und dazu in den einzelnen Texten zahlreiche elegische Motive verwendet hat.⁸⁸⁵ Auf diese Weise wird jeweils die aus den Werken des Euripides bekannte tragische Figur zu einer elegischen Heroine, wenn auch nur für einen oft kurzen Zeitraum, bis die von Ovid gestaltete Szene im weiteren Verlauf der fiktiven Ereignisse schließlich wieder zur Tragödie geführt wird. Die sich daraus notwendigerweise ergebenden Spannungen und Interferenzen zwischen den Erwartungen der Rezipienten und der Realität der von Ovid neu gestalteten Figur in ihrem jetzt elegischen Kontext werden von dem römischen Dichter produktiv genutzt und gleichsam durch eine im Text initiierte Entwicklung aufgehoben. Dazu hat Ovid in den Briefen von Medea und Phaedra den konkreten Zeitpunkt der Abfassung des Briefes im Vorfeld der dann nachfolgenden Tragödie situiert, so dass eine Entwicklung beginnt und angelegt wird, an deren Ende die elegischen Heroine schließlich jene Rolle einnehmen kann, die ihr von Euripides in der Tragödie zugeschrieben worden ist.

Im Fall von Hypsipyle und Canace hat Ovid dieses Prinzip variiert. So begegnet dem Rezipienten im sechsten Brief der *Heroides* Hypsipyle als unglücklich liebende Frau, wie sie bereits aus Apollonios Rhodios bekannt ist. Die somit schon fast als elegische Figur vorgegebene Heroine wird dann jedoch von Ovid weiter entwickelt und erhebt sich in ihrem abschließenden Zorn und vor allem mit ihrem schrecklichen Fluch gegen Medea zu einer neuen, gleichsam tragischen Größe. In ähnlicher Weise nutzt Ovid im Brief der Canace offenbar die Möglichkeit, einen elegischen Konflikt als Parallelhandlung in die euripideische Tragödie einzuschreiben und beide Handlungen in der gemeinsamen Schlusszene

⁸⁸⁵ Das intertextuelle Potential, das sich aus einem Gattungswechsel bzw. aus der Transformation literarischer Gattungen ergeben kann, ist von Lenz, B.: Intertextualität und Gattungswechsel. Zur Transformation literarischer Gattungen, in: Broich, U./Pfister, M. (Hrsg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, Tübingen 1985, S.158-178 eingehend theoretisch betrachtet worden. Dabei sieht Lenz S.163 in dem Phänomen des Gattungswechsel dann nur einen nachrangigen Aspekt des intertextuellen Verfahrens der Textgestaltung, wenn Prätext und Text zwar verschiedenen Gattungen entstammen, im Einzelnen aber Einzeltextreferenzen gegenüber der Gattungsreferenz dominieren. Auch wenn in den hier untersuchten Beispielen aus den *Heroides* im Text selbst zwar letztlich die verschiedenen Einzeltextreferenzen tatsächlich die intertextuelle Lektüre der Rezipienten vorrangig prägen, ist doch der Aspekt des Gattungstransfers mit den hier abschließend beschriebenen Implikationen von gleichfalls entscheidender Bedeutung und ein existentieller Bestandteil von Ovids intertextuellem Dichten in hellenistischer Tradition.

zusammenzuführen. Solche Variationen einer Grundidee, wie sie anhand der Briefe von Hypsipyle und Canace im Vergleich mit Medea und Phaedra zu beschreiben sind, erweisen sich dabei innerhalb einer umfassenden Gedichtsammlung wie den *Heroides* geradezu als notwendig, da die verschiedenen Texte nicht alle auf dem stets gleichen Kunstprinzip aufgebaut werden können. Gerade deshalb kann das beschriebene Grundprinzip der Entwicklung der Figur der Briefschreiberin von einer elegischen zu einer tragischen Heroine mit gewisser Modifikation auch bei Hypsipyle und Canace festgestellt werden.

Auf diese Weise gelingt es Ovid jeweils, den tragischen Prätext um eine elegische Dimension zu erweitern. Diese zusätzliche Dimension dient nun aber nicht einer umwertenden Neuinterpretation der bekannten tragischen Figur, so dass der Aspekt, der als Referentialität bzw. Dialogizität in der Intertextualitätstheorie betrachtet wird, zumindest für die Euripidesrezeption in den betrachteten Briefen der *Heroides* keine Rolle spielt.⁸⁸⁶ Vielmehr lässt Ovid seine Briefe zu einem Teil des Mythos werden, zu einem elegischen Vorspiel der Tragödie, die einen durch Euripides vorgegebenen Rahmen des Mythos erweitern und damit zugleich zentrale Motive der tragischen Prätexte vorbereiten. Ovid gestaltet dabei jeweils aus, was in dem von Euripides initiierten Mythos angelegt ist. Auf diese Weise nutzt der römische Dichter das elegische Potential in einem gleichsam prätragischen Text, um das Geschehen und vor allem die Heroine zur Tragödie hinzuführen. Damit bereitet Ovid in den *Heroides* die weitere Entwicklung der äußeren tragischen Handlung vor, indem er vor allem eine innere Entwicklung der von ihm geschaffenen Briefschreiberin aufzeigt und auf diese Weise jeweils aus einer elegischen Frau eine tragische Heldin werden lässt. Auf diese Weise entwickeln sich die bekannten Figuren in den untersuchten Texten Ovids und mit ihnen wandelt sich zugleich auch die Gattung, in der der Mythos erzählt werden muss. Wie etwa Medea in und durch Ovids Gedicht zur eigentlichen Medea wird, so gehen aus den Elegien Ovids gleichsam die Tragödien des Euripides hervor.

Die dabei für die *Heroides* von Ovid gewählte Briefform führt dazu, dass es für den Dichter aufgrund der Grundkonstellation der *Heroides* als von ihm neu geschaffener Form der Elegie nicht möglich war, seine Rezipienten in irgendeiner narrativen Form zu dem Brief hinzuführen. Stattdessen ergibt sich zwingend, dass Ovid alle Texte der *Heroides* *medias in res* beginnt und daher voraussetzen muss, dass die Rezipienten mit ihrem literarischen Vorwissen den zum Verständnis des Einzelbriefes notwendigen intertextuellen Rahmen selbstständig ergänzen werden. So hat der römische Dichter in allen untersuchten Briefen der *Heroides* eine neue, konkrete Situation auf der Grundlage der bekannten Mythen gestaltet, für deren Kontextualisierung er voraussetzt, dass die Rezipienten den entsprechenden tragischen

⁸⁸⁶ Ein in Ansätzen vergleichbares Verfahren jedoch dann mit Umdeutung und entsprechend negativer Bewertung der präsentierten Figur ist etwa in Ovids *Metamorphosen* zu beobachten (so z.B. im Fall Nestors, dessen von ihm selbst bei Homer berichtete Heldentaten von Ovid in met. 8,365-368 mit den Mitteln der Intertextualität als Übertreibungen und Prahlerei bzw. gar als Lügen aufgedeckt werden), nicht aber in den hier untersuchten Briefen der *Heroides*.

Prätex t evo zieren und auf diese Weise Ovids Darstellung in den bekannten Mythos integrieren.

Dazu gestaltet der römische Dichter den Beginn des Briefes mit entsprechenden Verweisungen in Form von mehr oder weniger umfangreichen Einzeltextreferenzen und hilft durch diese Form einer intertextuellen Markierung seinen Rezipienten, den Text in den Kontext des jeweils geforderten Mythos einzuordnen. Auf diese Weise wird Intertextualität zu einem wesentlichen Funktionselement der *Heroides*. Für diese Integration des neuen Textes in einen bekannten Mythos konnte Ovid zunächst auf die allgemeinen Kenntnisse seiner Rezipienten über die bekannten Geschichten und Figuren vertrauen. Im Einzelnen haben jedoch die hier geführten Untersuchungen gezeigt, dass der römische Dichter in den *Heroides* mit hohem Anspruch an die Rezeptionskompetenz seiner Leser komplexe Texte geschaffen hat, in denen umfangreiche und überaus konkrete Bezüge zu einzelnen Segmenten der Prätexte hergestellt werden. Indem diese Verweisungen erkannt und in ihrem intertextuellen Gehalt für die Deutung des Textes herangezogen werden, vollzieht sich die Zuordnung des Textes in den bekannten Mythos, wird die in den *Heroides* präsentierte neue Situation der schreibenden Heroine zu einem Teil der bekannten Geschichte. So hat Ovid seine Medea, seine Phaedra und auch seine Canace aus der Tragödie des Euripides entwickelt und lässt sie zugleich wiederum zu einem Teil der Tragödie werden.⁸⁸⁷

Wenn Ovid dabei zumindest teilweise bei den Mythen, die er für die Schreiberinnen seiner *Heroides* als Grundlage herangezogen hat, auf mehr als einen Prätex t zurückgreifen konnte – wie etwa im Fall seiner Darstellung der Medea – so zeigt sich, dass der römische Dichter durchaus Segmente verschiedener Prätexte kompiliert hat, um auf diese Weise seinen neuen Text zu gestalten. Da dies aufgrund der Überlieferungslage nur anhand des besonders prominenten Prologes der euripideischen *Medea* und der entsprechenden Adaptionen des Ennius oder auch Catulls gezeigt werden konnte, bleiben bei dem Versuch einer Verallgemeinerung der Ergebnisse gleichwohl gewisse Unsicherheiten. Dennoch kann man am Ende dieser Untersuchung mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit festhalten, dass Ovid sich in allen betrachteten Fällen auf einen primären Prätex t zu beziehen scheint, zu dem er dann im Einzelfall weitere Referenztexte heranzieht. In diesem primären Prätex t darf aufgrund der nachgewiesenen Bedeutung der Tragödien des Euripides in ovidischer Zeit zunächst vor allem das jeweilige Werk des griechischen Tragikers vermutet werden. Die von Ovid auf diese Weise neu geschaffene, die Geschichte des Euripides ergänzende elegische Episode wird dabei durch die intertextuellen Verweisungen mit der in der Chronologie des Mythos zumeist nachfolgenden Tragödie überaus eng verknüpft. In diesem Sinn können die hier betrachteten Briefe der *Heroides* eigentlich nicht für sich allein stehen, sondern entfalten

⁸⁸⁷ Ovids Verfahren bei anderen Heroinnen wie etwa Dido, Briseis, Penelope, Ariadne oder Deianira dürfte vergleichbar sein, dann jeweils mit intertextuellen Bezügen zu *Aeneis*, *Ilias*, *Odyssee*, Catulls Epyllion bzw. den *Trachinierinnen* des Sophokles. Im Einzelnen wäre dies freilich durch entsprechende Einzeluntersuchungen nachzuweisen.

ihr volles Potential erst als Teil des literarischen Kommunikationsprozesses zwischen dem Text und dem Rezipienten, den Ovid als Autor auf der Grundlage der von ihm verwendete Referenzen zu einer Tragödie des Euripides als Prätext initiiert hat.

Intertextuelle Bezüge zwischen Ovids Text und der jeweils als Prätext verwendeten Tragödie lassen sich dabei prinzipiell auf zwei unterschiedlichen Ebenen beschreiben. So sind die hier untersuchten Briefe der *Heroides* zum einen in ihrer Gesamtheit jeweils auf eine Tragödie des Euripides als Prätext zu beziehen, da die Texte von dem römischen Dichter als Ganzes in den Kontext der jeweiligen Tragödie des Euripides eingeschrieben worden sind. Zum anderen hat Ovid zugleich viele einzelne Referenzen in seinen Texten hergestellt, die zunächst per se eine Form der konkreten Euripidesrezeption darstellen, darüberhinaus jedoch in ihrer Summe gerade die Integration des jeweiligen Briefes in den euripideischen Kontext leisten.

Auf der Grundlage der fünf umfangreichen Einzelinterpretationen kann zusammenfassend beschrieben werden, wie Ovid mit Hilfe eines Segments aus einer euripideischen Tragödie eine Referenz gestaltet, um durch eine solche Verweisung seinen Text in den bekannten Mythos einzuschreiben und die von ihm geschaffene Szene im intertextuellen Rahmen der euripideischen Vorgaben auszugestalten. Dazu hat Ovid verschiedene Formen konkreter Einzeltextreferenzen verwendet, um diese je nach den entsprechenden Anforderungen des präsenten Textes variabel, einzeln oder auch kombiniert einzusetzen.

Zunächst ist festzustellen, dass Ovid als Segment ein sprachliches, syntaktisches, narrativ-strukturelles oder ein inhaltlich-motivisches Element seines Prätextes auswählen kann.⁸⁸⁸ Ein entsprechendes sprachliches Segment kann dabei aus einer verbalen Referenz bzw. Reminiscenz auf den Prätext in Form einer eher wörtlichen Übersetzung einer prägnanten Wortgruppe, eines Verses oder einer kleineren Versgruppe bestehen. Zudem gestaltet Ovid entsprechende Referenzen auch als freiere Umsetzung einer entsprechenden Textvorlage, wobei mit dem Grad der Freiheit in der Adaption die Identifizierbarkeit der Referenz erschwert bzw. eine höhere Anforderung an die Rezeptionskompetenz des Lesers gestellt wird. Neben diesen Formen der im eigentlichen Sinn verbalen Referenzen konnte beobachtet werden, dass Ovid auch besondere, im Prätext bedeutende und markante syntaktische Strukturen zur Gestaltung seines neuen Textes als Segment verwendet und auf diese Weise durch die Benutzung einer bestimmten Satzart oder einer umfangreicheren Satzfolge als Referenz für seine Rezipienten den Bezug zu einem Prätext herstellt. Diese Form der Referenz kann dabei mit inhaltlichen und verbalen Bezügen auf den Prätext kombiniert

⁸⁸⁸ Neben diesen vier Grundformen der Referenz konnte in einem Fall auch eine besondere Form der Referenz durch Anlaut beschrieben werden. So lässt Ovid in *her.* 12,9 seine Adaption des tragischen Prologs der euripideischen *Medea* mit *Ei mihi* beginnen und verweist auf diese Weise unmittelbar auf das einleitende *Εἰθ' ὠφέλει* der griechischen Tragödie. Auch wenn mit Vergils *arma* als Anfang der *Aeneis* und dem entsprechenden Verweis auf das bekannte *ἄνδρα* der homerischen *Odyssee* eine weitere berühmte Parallele für eine solche Referenz durch Anlaut beschrieben werden kann, ist diese Form der Verweisung in den *Heroides* doch offenbar singulär.

werden oder auch unabhängig Verwendung finden, wie dies insbesondere anhand der Interpretation der verschiedenen Auseinandersetzung mit dem Prolog der euripideischen *Medea* in den Werken Ovids gezeigt werden konnte.

In einem größeren Umfang können zudem inhaltliche Elemente in der Form von narrativen Strukturen eines umfangreicheren Segmentes des Prätexes von Ovid zur Strukturierung seines eigenen Textes verwendet werden.⁸⁸⁹ Dies gilt etwa, wenn argumentative Strukturen der Rede Medeas im zweiten Epeisodion der euripideischen Tragödie die Grundlage für den Aufbau weiter Teile des zwölften Briefes der *Heroides* bilden. Das Verfahren lässt sich durchaus aber auch in geringerem Umfang an anderen Stellen beobachten, wenn Ovid bekannte einzelne Motive eines tragischen Prätexes in seinem Text aufgreift, um auf diese Weise seine Rezipienten immer wieder auf den tragischen Kontext des entsprechenden Briefes der *Heroides* zu verweisen oder auch im Einzelfall konkrete andere Ziele zu verfolgen. Damit bleibt die auf diese Weise beschriebene Form der strukturellen Referenz als Bezug auf ein entsprechendes strukturelles, zugleich aber dann auch inhaltlich relevantes Segment des tragischen Prätexes in der theoretischen Beschreibung durchaus vage. Doch erscheint eine weitere Differenzierung nach den im Rahmen dieser Arbeit vorgelegten Interpretationen nicht praktikabel, da Ovids Gebrauch derartiger Referenzen insgesamt zu variabel ist und daher mit bestimmten Kategorien und Subkategorien nicht beschrieben werden kann.

Dies gilt in vergleichbarer Weise auch, wenn Ovid in unterschiedlichster Art und Weise auf bekannte inhaltliche Motive seines Prätexes rekurriert. Stets können zwar im konkreten Einzelfall Ovids Strategien und Ziele der Selektion, Transformation, Transponierung, Einschreibung und Markierung beschreiben werden, eine abschließende Systematisierung muss jedoch scheitern. Denn Ovids Verfahren der intertextuellen Dichtung erweist sich als zu differenziert und variantenreich für ein präzises und dann notwendigerweise enges Schema zur Beschreibung und Kategorisierung von Unterformen der intertextuellen Verweisung. Eine ausschließlich theoretisierende Untersuchung des Prozesses der Produktion eines intertextuellen literarischen Werkes und seiner anschließenden Dekodierung durch den Rezipienten ist nur bedingt möglich und kann der Vielfältigkeit und Kreativität dieses Prozesses nicht gerecht werden. Dies gilt allgemein und in besonderer Weise für Ovid.

Bei dem vorliegenden Überblick über die verschiedenen Formen möglicher Referenzen ist zugleich deutlich geworden, dass Ovid bereits mit der Art und Gestaltung einer Verweisung

⁸⁸⁹ Die Handlung einer Tragödie als Ganzes ist zwar stets der Bezugspunkt für den einzelnen Brief, doch sollte dies nicht als Form einer strukturellen Referenz bezeichnet werden, da mit einer derartigen Ausweitung des Begriffes die definitorische Schärfe verloren ginge. Jedenfalls im Zusammenhang mit den *Heroides* scheint eine Konzentration auf prägnantere Formen dieser Referenz angemessen. Innerhalb der *Metamorphosen* hat Ovid allerdings bei seiner Darstellung der Geschichten von Hecuba und Pentheus (Ov. met. 13, 404-575 bzw. 3,527-731) die Tragödien als Ganzes in sein Werk integriert, so dass in diesen Fällen dann auch von einer umfangreichen Strukturreferenz gesprochen werden könnte.

lenkt, in welcher Weise es für die Rezipienten möglich sein wird, den entsprechenden Bezug auf einen tragischen Prätext zu identifizieren und diesen dann im Folgenden für die Deutung und das Verständnis des Textes zu nutzen. Grundsätzlich ist dabei die Selektivität des Segments von besonderer Bedeutung, da mit der Bekanntheit des entsprechenden Elementes in dem Prätext eine entsprechende Identifizierung erleichtert wird. In der Tat hat Ovid gerade aus der *Medea* des Euripides zumeist zentrale Teile als Segment ausgewählt, auf deren Grundlage er dann eine Referenz entwickelt hat. Durchaus finden sich aber auch Verweise auf einzelne Motive, die im Rahmen der Tragödie zunächst von geringer Bedeutung zu sein scheinen und daher den Rezipienten vielleicht weniger vertraut sein könnten. Solche Referenzen hat Ovid vor allem dann verwendet, wenn er in der Tragödie Ansätze finden konnte, aus denen sich entsprechende elegische Motive gestalten ließen, auf die er bei der Transponierung der tragischen Heroine in die elegische Welt der *Heroides* in besonderer Weise angewiesen war.

Ein probates Mittel, die Identifizierung dieser Referenzen zu erleichtern und eine intertextuelle Deutung des Textes zu ermöglichen, besteht in der Verwendung entsprechender Markierungen des Textes, die die Rezipienten auf den intertextuellen Gehalt der vorliegenden Passage eindeutig hinweisen und ihn auf diese Weise zu einer intertextuellen Interpretation anleiten. Doch hat Ovid von diesem Mittel der intertextuellen Gestaltung seines Textes in den untersuchten Briefen der *Heroides* keinen oder nur überaus zurückhaltenden Gebrauch gemacht. Ganz offensichtlich glaubte der römische Dichter, auf explizite Formen der Markierung verzichten zu können, und beschränkte sich auf eine im weitesten Sinn implizite Markierung der einzelnen Referenzen.⁸⁹⁰ Im Vertrauen auf die Rezeptionskompetenz der Rezipienten müssen allein die entsprechenden Personen, Namen und Motive sowie vor allem die verschiedenen von Ovid gestalteten Referenzen an sich genügen, um den Lesern die intertextuelle Dimension des Textes zu eröffnen.

Dieser weitgehende Verzicht auf explizite Formen der Markierung dürfte vor allem darauf zurückzuführen sein, dass Ovid in den untersuchten Briefen 4, 11 und 12 der *Heroides* und im weitesten Sinn auch im sechsten Brief der Sammlung seine Texte jeweils im gleichen mythologischen Kontext situiert hat wie die entsprechenden Prätexte, so dass die Rezipienten gleichsam automatisch in einem Brief von Phaedra, Canace oder Medea oder auch in einem Brief über Medea auf die Tragödien des Euripides verwiesen sind. Doch auch in Texten, die nicht unmittelbar dem gleichen mythologischen Kontext angehören wie die entsprechende euripideische Tragödie, scheint Ovid oftmals die gleichen Verfahren angewendet zu haben, wenn er wie etwa in der untersuchten Passage aus *Amores* 2,11 oder auch in anderen Briefen der *Heroides* Referenzen auf den Prolog oder andere herausragende Passagen einer

⁸⁹⁰ Durchaus hat Ovid in anderen Texten auch explizitere Formen der Markierung verwendet. Vgl. etwa die Zusammenstellung von Miller (1993).

euripideischen Tragödie in einem fremden, dann als athematisch zu bezeichnenden Kontext gestaltet hat.⁸⁹¹

Während die Existenz und die konkrete Funktion einer intertextuellen Verweisung in den hier untersuchten Briefen der *Heroides*, in denen Ovid eine Einschreibung seines neuen Textes in den gleichen mythologischen Kontext der entsprechenden euripideischen Tragödie angestrebt hat, in der Regel problemlos beschrieben werden konnte, ergeben sich für die Untersuchung der Euripidesrezeption Ovids in einem athematischen Kontext stets gewisse Probleme und Einschränkungen. So finden sich zwar noch in vielen Versen verschiedener Briefe der *Heroides* Formulierungen, die in ihrer charakteristischen Gestalt und Wortwahl wohl auf der Grundlage von entsprechenden Segmenten aus euripideischen Tragödien als Referenz gestaltet worden sind, deren Funktion als konkrete intertextuelle Verweisung, die als Referenz auf ein Segment und damit auf einen entsprechenden Kontext eines Prätextes hinweist, jedoch kaum nachgewiesen werden kann.⁸⁹² In solchen Fällen ist zudem zu beachten, dass entsprechende charakteristische Formulierungen des griechischen Tragikers vermutlich bereits vor Ovid eine so allgemeine Verbreitung gefunden haben, dass deren spezifischer Gehalt im ursprünglichen Kontext für die Rezeption in einem anderen athematischen Kontext keine oder nur noch eine untergeordnete Rolle zu spielen scheint.⁸⁹³ Daher ist nicht immer

⁸⁹¹ Vgl. als weitere hier nicht ausführlich besprochene Beispiele etwa Ov. her. 2,31 und Eur. Med. 20-22; Ov. Her. 5,41f. und Eur. Med. 3f.; Ov. her. 5,29f. und Eur. Med. 410-412; Ov. her. 10,63-66 und Eur. Med. 502f.; dazu im Einzelnen auch die Ausführungen von Knox jeweils ad loc. Ovid nutzt das hier beschriebene Verfahren auch bei der Verwendung anderer Prätexte, vgl. etwa her. 21,9-12 und Eur. Hipp. 1327-1334 bzw. 1416-1422. In einem Fall ist durchaus aber auch festzustellen, dass Ovid möglicherweise aufgrund des athematischen Kontextes der Referenz seinen Rezipienten den Verweis mit einer deutlicheren Form der Markierung angekündigt hat. So beginnt der römische Dichter eine Passage in her. 13,135-148, die mit verschiedenen Bezügen auf Eur. Tr. 365-393 gestaltet ist, mit dem charakteristischen Wort *Troasin*, das in dieser Form ganz offensichtlich die Rezipienten auf den Prätext verweisen soll. Vgl. dazu Reeson ad 135ff., der diese Markierung als alexandrinische Fußnote versteht.

⁸⁹² Als Beispiel mag hier Ovids Cydippe dienen, die in ihrem Brief an Acontius berichtet, wie sie die Insel Delos touristisch erkundet, wobei Ovid auf eine entsprechende Szene im *Ion* des Euripides zurückgreifen konnte, ohne dass damit dem präsenten Text durch den Prätext eine bestimmte zusätzliche Sinndimension eingeschrieben zu sein scheint. Vgl. Ov. her. 21,97-104 und Eur. Ion. 184-233. Dazu Euripides. *Ion*, ed. with introduction and commentary by A.S. Owen, Oxford 1939, hier S.82f. und ad 188. Dann auch Euripides. *Ion*, with Introduction, Translation and Commentary by K.H. Lee, Warminster 1997, hier S.177-179.

⁸⁹³ Vgl. dazu etwa Ov. her. 21,135-138 mit Bezug auf den berühmten Vers des Hippolytos ἡ γλῶσσ' ὀμώμοχ', ἡ δὲ φθῆν ἀνώμοτος (Eur. Hipp. 612). Die ganze Problematik ist in der Zeit Ovids längst Teil einer juristischen Diskussion und dürfte als solche auch den Rezipienten vertraut gewesen sein. Die Juristen kannten die von Euripides geformte Sentenz und waren sich sehr wohl der Herkunft bewusst. So beruft sich etwa Cicero im dritten Buch von *De officiis* explizit auf Euripides, den er in freier Übertragung zitiert: *Scite enim Euripides: "Iuravi lingua, mentem iniuratum gero"*. (Cic. off. 3,108). Ovid durfte also damit rechnen, dass seine Rezipienten die Herkunft der Sentenz unmittelbar auf das euripideische Drama zurückführen konnten. Doch weder verwendet Ovid selbst an dieser Stelle eine charakteristische Wortverbindung als verbale Referenz, noch nutzt er an dieser Stelle die euripideischen Verse in irgendeiner Weise, um die Aussage der Cydippe durch die intertextuelle Verweisung unmittelbar zu konnotieren. Vgl. dazu den Kommentar von Kenney ad 21,133-150. Zur juristischen Problematik auch Kenney, E.J.: Liebe als juristisches Problem. Über Ovids *Heroides* 20 und 21: *Philologus* 111, 1967, 212-232. Als ein weiteres Beispiel kann eine charakteristische Wortschöpfung aus dem zweiten Brief der *Heroides* dienen, wenn Ovid dort Phyllis die Taten des Theseus aufzählen lässt und dabei der Minotaurus als *tauri mixtaque forma viri* bezeichnet wird. Eine ganz ähnliche Formulierung hatte Euripides in seinem verlorenen Stück *Kreter* verwendet, wenn er dort von σύμμικτον εἶδος spricht. Ähnlich wie Ovid hatte auch schon Vergil jenes Mischwesen als *mixtumque genus prolesque biformis* umschreiben. Vgl. Ov. her. 2,70;

und automatisch zu erwarten, dass Ovid oder ebenso andere römische Dichter dezidiert die intertextuelle Auseinandersetzung mit einem bestimmten Prätext suchten und eine entsprechende intertextuelle Deutung von ihren Rezipienten erwarteten.

Zur Beurteilung, ob an einer Textstelle ein intertextueller Bezug im eigentlichen Sinn vorliegt, scheinen daher vor allem drei Kriterien geeignet: eine spezifische Wortwahl⁸⁹⁴ und möglicherweise zusätzlich eine spezifische grammatische Struktur sowie die grundsätzliche Parallelität der Situation in Text und Prätext. Je mehr diese Elemente einzeln graduell und in ihrer Summe verifizierbar sind, desto sicherer wird es möglich sein, einen intertextuellen Bezug zu konstatieren. Auf diese Weise ist jedoch zunächst nur die primär sprachliche und rein thematische Dimension des Verhältnisses zwischen einem Text und seinem Prätext beschrieben. Daher tritt als ein viertes und letztlich entscheidendes Kriterium hinzu, ob durch den Bezug auf einen euripideischen Prätext der lateinische Text Ovids eine neue Dimension, eine zusätzliche Aussage gewinnt. Vor allem in Fällen, in denen eine solche Sinnerweiterung erkannt werden kann, ist ein von Ovid intendierter und für die Rezipienten relevanter intertextueller Bezug zu konstatieren. Die verschiedenen, hier vorgeschlagenen Kriterien zur Identifizierung von Intertextualität dürfen dabei nicht als starres Raster verstanden werden, das im Fall einer bestimmten Anzahl von Übereinstimmungen erlauben würde, sicher einen intertextuellen Bezug zu konstatieren oder diesen eben auszuschließen. Jeder Einzelfall stellt eigene Fragen und muss für sich betrachtet werden. Die Kategorien dienen so nur als allgemeine Grundlage und können zu einer gewissen Vergleichbarkeit der einzelnen Beispiele beitragen.

Nötig ist zur Beschreibung der Euripidesrezeption Ovids zunächst also eine Differenzierung, ob der römische Dichter die von ihm aus einer Tragödie des Euripides für eine intertextuelle Verweisung ausgewählten Elemente innerhalb des gleichen Mythos verwendet oder ob diese Elemente in einen anderen Mythos übertragen werden. Im Fall einer solchen sekundären Verwendung des entsprechenden Segmentes dient der Bezug auf Euripides vor allem als Inspiration für die szenische oder verbale Gestaltung des neuen Textes und kann gegebenenfalls wie etwa in dem Propemptikon der *Amores* zur Gestaltung eines gewissen atmosphärischen Rahmens beitragen. Von ganz anderer Qualität ist hingegen eine primäre

Eur. frg. 472a; Verg. Aen. 6,25. Auf den Zusammenhang der drei Stellen verweist Knox ad loc. Sowohl Vergil wie auch Ovid mögen von Euripides angeregt worden sein oder aber auch eine vielleicht seit Euripides, möglicherweise sogar bereits schon vor dem griechischen Tragiker gängige Formulierung benutzt haben.

⁸⁹⁴ Die Bedeutung der Verwendung von spezifischem Wortmaterial zur Identifizierung eines intertextuellen Bezuges lässt sich leicht an einem Gegenbeispiel demonstrieren. In her. 16,91 spricht Ovid, davon, dass Paris *post tempora longa* wieder in seine Familie aufgenommen worden sei. Nun verweist Kenney ad loc. als Entsprechung auf die aus dem *Alexandros* des Euripides überlieferten Worte καὶ χρόνου προύβαινε πούς (Eur. frg. 42) und auf ein Fragment aus Ennius *multos annos latuit* (Enn. trag. 42=frg. 17 Jocelyn). Von einem intertextuellen Bezug wird man hier kaum sprechen können, ganz davon abgesehen, dass der Kontext des euripideischen Fragmentes nicht näher zu bestimmen ist. Ovid benutzt hier letztlich nur eine recht konventionelle Form der Angabe einer langen Zeitdauer. Gerade bei Euripides ist die Metaphorik derart charakteristisch, dass man bei einer dezidierten Übernahme durch Ovid mit vergleichbaren spezifischen Worten hätte rechnen können. Daher besteht an dieser Stelle sicherlich kein intertextueller Zusammenhang zwischen Ovid und Euripides.

Verwendung der von Ovid in seinen Texten gestalteten Referenzen, wenn die intertextuelle Verweisung innerhalb des gleichen Mythos erfolgt, da hier eine unmittelbare Funktionalisierung des euripideischen Textes als Kontext und somit als intertextueller Rahmen für den elegischen Brief erreicht wird. Diese konkrete Form der Funktionalisierung von Intertextualität ist dabei unabdingbar für Ovids Ziel einer Überführung der tragischen Figur in die von ihm neu geschaffene prätragische, elegische Welt.

Die Ergebnisse der fünf in dieser Arbeit vorgelegten Interpretationen zur Euripidesrezeption Ovids in den *Heroides* lassen sich somit zu einem gewissen, wenn auch letztlich kaum vollständigen Bild der Verfahrensweisen und Ziele zusammensetzen, die Ovid verfolgt hat, um mit Hilfe von Bezügen zu den bekannten Tragödien des Euripides seine Texte zu verfassen. Dazu gestaltet Ovid aus, was bei Euripides angelegt ist, und lässt den griechischen Tragiker zugleich vollenden, was er in den Briefen der *Heroides* beginnt. Ovid funktionalisiert Personen, Inhalte, einzelne Motive und verbale ebenso wie syntaktische Sequenzen eines Prätextes. Diese müssen zur Interpretation des neuen Textes von den Rezipienten in den Tragödien des Euripides identifiziert und für eine Dekodierung verwendet werden. Auf diese Weise wird der Leser zu neuen Einsichten in einen bekannten Mythos geführt. Mit den Mitteln einer intertextuellen Gestaltung seines Textes schreibt Ovid den Mythos fort und lässt seine Rezipienten daran teilhaben, den bekannten Mythos unter einem spezifisch ovidischen Blickwinkel neu zu betrachten und weiterzudenken. Darin besteht in den *Heroides* Ovids Kunst des *referre idem aliter*.

II. Ovid und Euripides

Die verschiedenen Untersuchungen dieser Arbeit haben deutlich erkennen lassen, dass Ovid in den *Heroides* ähnlich wie in den *Metamorphosen* vor allem an der menschlichen Dimension der verschiedenen Figuren des Mythos interessiert ist. Wenn Ovid dabei ein überaus hohes Maß an Einfühlungsvermögen in die psychologische Situation der von Euripides geschaffenen Figuren unter Beweis stellt, so erweist er sich einmal mehr als ein Autor, der schon in den *Amores*, in der *Ars* und dann gerade auch in den *Metamorphosen* den Menschen in den Mittelpunkt seines Dichtens gestellt hat.⁸⁹⁵ Indem Ovid in den *Heroides* die innere und damit die psychische Entwicklung der aus den Tragödien des Euripides bekannten Figuren des Mythos zu verstehen und zu beschreiben versucht, gelingt es ihm, die Menschen hinter den tragischen Figuren zu zeigen. Den Ansatz dafür, die tragischen Helden gerade auch in ihrer „menschlichen“ Dimension zu präsentieren, konnte Ovid nicht zuletzt bei Euripides selbst finden. Denn vor allem von diesem letzten der drei großen griechischen Tragiker wurden die Helden und vor allem die Heldinnen seiner Werke mit einer solchen im weitesten Sinn psychologischen Tiefe gestaltet. Vielleicht ist Ovid somit gerade darin ein Schüler des Euripides und einer auf den griechischen Tragiker zurückgehenden hellenistischen Tradition, dass er ähnlich wie Euripides ein so tiefes Verständnis für die Figuren seiner Texte zeigt.⁸⁹⁶ In diesem Sinn erscheinen die *Heroides* als ein Teil dieses Prozesses der Aneignung des Mythos durch Ovid, den der Dichter schließlich in seinem Hauptwerk, den *Metamorphosen*, fortgesetzt, weiter variiert und vollendet hat.

Gerade die intensive Auseinandersetzung Ovids mit den Tragödien des Euripides, die anhand der im Rahmen dieser Arbeit vorgelegten Einzeluntersuchungen in den *Heroides* nachgewiesen werden konnte, scheint daher wohl kaum geeignet, den Verfasser dieser Briefsammlung für einen simplen Plagiator und die *Heroides* daher für unovidisch zu halten. Vielmehr zeigen die Ergebnisse der Interpretationen, dass eine derart intensive und überaus präzise intertextuelle Auseinandersetzung, wie sie in den *Heroides* zweifelsohne betrieben wird, zu Ovid als jenem Autor passt, der in allen seinen Werken, in den frühen Elegien ebenso wie in den *Metamorphosen*, geradezu permanent von dem Prinzip geleitet wird, durch

⁸⁹⁵ Für die *Metamorphosen* insbesondere ausgeführt von Schmidt (1991).

⁸⁹⁶ Besonders deutlich formuliert diese Erkenntnis Kenney in seinem Kommentar zu her. 16 und 17 S.8: Ovid habe in der Nachfolge von Euripides die Liebenden aus göttlichen Marionetten zu Menschen gemacht. Ebenso Jacobson (1974), der S.7 für Ovids psychologische Textgestaltung auf hellenistische Vorbilder, Catull und die *Ciris* (hier insb. die Darstellung der Scylla in den Versen 404-458) verweist. Das eigentliche Vorbild sieht aber auch er in Euripides: „But it is Euripides who, so to speak, created and popularized the passionate female monologue. And it is Euripides who must be considered the distant ancestor of the heroides, not merely because he so effectively and influentially utilized women’s speeches, but also because in the *Heroides* Ovid – whether consciously or not – inherited many of the intellectual and moral attitudes that were Euripides’. Like the Greek tragedian, he had the remarkable ability to see through the eyes of women. He too was interested in the erotic, in the psychopathology of love, and in human psychology in general.”

intertextuelle Verweisungen in seinen Gedichten ein mehrdimensionales Deutungspotential seines Textes zu entwickeln, das von den Rezipienten eine entsprechende intertextuelle Interpretation einfordert.⁸⁹⁷

Am Beispiel der im Rahmen dieser Arbeit betrachteten Heroinnen zeigt sich allgemein der zeitlose Gehalt der von Euripides geschaffenen Figuren des Mythos, die immer wieder aufs Neue Dichter und Rezipienten zur Auseinandersetzung mit der jeweiligen Geschichte und den durch sie aufgeworfenen Grundfragen des menschlichen Seins herausfordern. Die Begegnung mit diesen Frauen war und ist bis heute eine Reise zum Menschen, zu den Tiefen seiner Seele und vor allem zu seiner Verletzlichkeit. Die allgemeine Gültigkeit und die daraus folgende Nähe dieser Figuren zu den Rezipienten aller Zeiten ist dabei zunächst schon der Gestaltung durch Euripides zu verdanken, dann aber durchaus auch Ovid, der die in den Tragödien bereits angelegte menschliche Dimension der euripideischen Figuren wie etwa bei Canace oder auch Medea zu nutzen und auszugestalten versteht.

So kann eben schon Ovid mit Hypsipyles Aussage *Medeae Medea forem* im sechsten Brief der *Heroides* eine Fülle allgemeiner und konkreter Assoziationen wecken. Medea ist die verliebte Königstochter aus Kolchis und die betrogene Ehefrau in Korinth, sie ist ein in ihren Gefühlen unsicheres Mädchen und eine Zauberin, sie ist eine an der Liebe leidende Frau und sie ist schließlich und wohl vor allem die voll Zorn nach Rache verlangende Mörderin der eigenen Kinder. Schon an Ovids Verwendung dieses Namens ist zu erkennen, dass es in der Tat genügt – wie es auch Christa Wolf zu Beginn ihres Romans beschreibt – allein den Namen Medeas anzusprechen, um die Geschichte dieser Frau immer wieder neu entstehen zu lassen: „*Wir sprechen einen Namen aus und treten, da die Wände durchlässig sind, in ihre Zeit ein, erwünschte Begegnung, ohne zu zögern erwidert sie aus der Zeittiefe heraus unseren Blick.*“⁸⁹⁸

Immer wieder aufs Neue vermag Medea ebenso wie die anderen Figuren des Mythos, die von Euripides in seinen Tragödien gestaltet und wenigstens teilweise durch diese Tragödien für den heutigen Leser im wesentlichen überhaupt erst sie selbst geworden sind, mit ihrem Schicksal die Menschen zu fesseln. Daher nahmen und nehmen sich Dichter und Schriftsteller dieser Figuren an und gestalten ihre Geschichten, suchen Menschen durch die Zeiten hindurch die Begegnung mit Medea und den anderen, die auf diese Weise aus der Tiefe der Zeit heraustreten und eine gleichsam zeitlose und in diesem Sinn klassische Existenz erlangen. Ovid ist dabei weder der erste noch der einzige Dichter, der diesen Prozess der stets neuen

⁸⁹⁷ Auch wenn es hier nicht das primäre Ziel dieser Untersuchung war, in der im Rahmen des Forschungsberichtes problematisierten Echtheitsfrage der *Heroides* neue Argumente oder Ergebnisse zu präsentieren, mag die vorliegende Arbeit zu dieser Frage doch vielleicht einen Beitrag leisten. Denn ohne Zweifel ist zu erkennen, dass der Autor der *Heroides* doch wohl ein großer Künstler und ein virtuoser Gestalter von Intertextualität sein muss. In den *Metamorphosen* hat Ovid gerade dieses Talent unter Beweis gestellt, und so gibt es wohl keinen rechten Grund, an seiner Autorschaft der *Heroides* zu zweifeln.

⁸⁹⁸ Christa, Wolf: *Medea*. Stimmen, München 1998, S.9.

Aneignung und Auseinandersetzung mit dem Mythos und damit mit dem Menschen sowie den Grundfragen der menschlichen Existenz zu einem Grundprinzip seiner Dichtung gemacht hat. Zweifelsohne ist aber die Euripidesrezeption Ovids in den *Heroides* ein besonderer Teil dieses Prozesses.

In diesem Sinn ist wohl kaum zu bestreiten, dass Euripides mit seinen Werken für Ovid von besonderer Bedeutung war. Zwar dürfte es vielleicht in der Tat zu weit gehen, das Verhältnis zwischen beiden Dichtern als eine „Wahlverwandtschaft“ zu beschreiben,⁸⁹⁹ doch sind signifikante Parallelen in der Biographie und in der prinzipiellen Anlage des poetischen Schaffens beider Dichter durchaus zu erkennen. Sowohl Euripides wie auch Ovid standen als Dichter am Ende einer klassischen Periode, in der von großen Dichtern – Aischylos und Sophokles einerseits, Properz etwa und Vergil andererseits⁹⁰⁰ – literarische Werke in neuer, überaus hoher sprachlicher, stilistischer und kompositorischer Qualität geschaffen worden sind. Sowohl Euripides wie auch Ovid waren daher in der Auseinandersetzung mit diesen großen Vorbildern und Konkurrenten gezwungen, neue Wege zu gehen. Auf diese Weise gelang es beiden Dichtern am Ende einer heute als klassisch bezeichneten Literatur- und Kulturepoche, zugleich sich selbst und ebenso den Dichtern nach ihnen neue Möglichkeiten literarischen Wirkens zu eröffnen.⁹⁰¹

Dabei waren die Tragödien des Euripides für Ovid zunächst einmal literarische Texte, zu denen der römische Dichter in seinen Werken intertextuelle Beziehungen herstellen konnte, um auf diese Weise durch *imitatio* und *aemulatio* seine eigenen Gedichte in der Auseinandersetzung mit dem anerkannten Vorgänger zu gestalten. Aufgrund der beschriebenen Parallelität der speziellen Lebenssituation beider Dichter in einer Zeit des Übergangs, in der sich eine im Nachhinein als klassisch zu beschreibende Epoche ihrem Ende zuneigte, ist jedoch darüber hinaus zu fragen, ob Euripides mit seinen Werken für Ovid vielleicht noch mehr sein konnte als nur ein weiterer Bezugspunkt für das intertextuelle Dichten neben vielen anderen, den Zeitgenossen Ovids ebenso bekannten Autoren der lateinischen und griechischen Literatur. Gerade weil Euripides gezwungen war, vor allem in der Auseinandersetzung mit Sophokles in der Tragödie neue Wege zu beschreiten, mag Ovid dem letzten der großen attischen Tragödiendichter auf dessen spezifischen Wegen gefolgt sein, indem er selbst in bewusster Anlehnung an diesen griechischen Tragiker auf jenen Wegen weiterging, die Euripides in seinen Tragödien eingeschlagen und damit allen nachfolgenden Dichtern gewiesen hatte. So darf zunächst vermutet werden, dass vor allem die allgemein menschliche Dimension der euripideischen Werke der persönlichen Disposition

⁸⁹⁹ Auf solche Ansätze weist M. v. Albrecht in seinem Vorwort zu dem Nachdruck von G. Lafaye, *Les métamorphoses d' Ovide et leurs modèles grecs*, Paris 1904, ND Hildesheim, New York 1971, hier S. XIII hin.

⁹⁰⁰ Properz und Vergil seien hier beispielhaft für die klassische Periode der römischen Literatur genannt, da diese beiden Dichter Ovids unmittelbare Vorgänger in den Gattungen der Liebeselegie und des Epos waren.

⁹⁰¹ Den Akzent eher auf den Neubeginn einer literarischen Epoche legt in diesem Zusammenhang Cizek S. 85: „Eher als Manieristen denn als Klassiker erscheinen Euripides und Ovid in der Dämmerungszeit des perikleischen Athen bzw. des augusteischen Rom.“

Ovids, zunächst als Rezipient, dann aber auch als poetisch schaffender Dichter entsprochen haben wird. Möglicherweise wird dies dann auch für die überaus individuelle, zutiefst psychologische und ganz aus der Persönlichkeit selbst hervorgehende Gestaltung der einzelnen Hauptfiguren sowie für die entsprechende Motivation ihrer Handlungen gelten können. Ebenso wie bei Euripides kann eine solche Zeichnung von Personen und Handlungen eben auch in besonderer Weise bei Ovid beobachtet werden. Dies gilt nicht zuletzt für die Frauenfiguren beider Dichter. Nun kann bei diesem Fragenkomplex nicht ausgeschlossen werden, dass Ovid diese speziellen Aspekte seiner literarischen Technik eher allgemeinen, im weitesten Sinn hellenistischen Einflüssen verdankt. Auch wenn solche Grundelemente der hellenistischen Kultur ihrerseits mindestens in Teilen gerade auch wiederum vor allem von Euripides und seinen Tragödien geprägt wurden, ließe sich eine Verbindung zwischen Ovid und Euripides in diesem Zusammenhang dann doch nur indirekt konstatieren. Dennoch scheint es nach den hier vorgelegten Untersuchungen, überaus wahrscheinlich, dass Ovid entsprechende, gleichsam euripideische Ideen und Ansätze seines poetischen Gestaltens unmittelbar einer persönlichen Lektüre und intensiven Analyse der Tragödien des griechischen Dichters verdankte.

Daher waren Euripides und seine Tragödien also möglicherweise in doppelter Hinsicht für das literarische Werk Ovids von Bedeutung. So entwickelte der römische Dichter wohl prinzipiell seine Fähigkeit zur Darstellung des Menschlichen in seiner Dichtung gerade anhand der euripideischen Tragödien, in der Auseinandersetzung und in der Nachahmung der bei Euripides zu lesenden psychologischen Gestaltung der Personen im Einzelnen sowie der jeweiligen tragischen Handlung als Ganzes. Zugleich konnten viele Tragödien des Euripides, wie etwa dessen *Medea*, aufgrund ihrer Bekanntheit unter den Zeitgenossen Ovid auch als konkreter und unmittelbarer Ansatzpunkt dienen, seine eigenen elegischen Episoden in die von Euripides vorgegebene Geschichte des Mythos einzuschreiben, um auf diese Weise die Tradition weiterzuentwickeln. Wenn die Leser der ovidischen Werke diesen vom Autor initiierten intertextuellen Prozess nachvollziehen und dabei die von Ovid geschaffenen Bezüge zwischen den neu präsentierten Mythen und den entsprechenden Darstellungen in den Tragödien des Euripides erkennen und interpretieren, können sie die spezifisch ovidische Gestaltung verstehen und die von Ovid neu geschaffene Dimension des Mythos in ihrem intertextuellen Kontext deuten. Dazu kann dann im Einzelfall schon ein Wort genügen, um bei den Rezipienten bestimmte, von Ovid bewusst intendierte Assoziationen auszulösen, etwa wenn der römische Dichter Hypsipyle im sechsten Brief der *Heroides* an entscheidender Stelle formulieren lässt: *Medeae Medea forem!*

Literaturverzeichnis

I. Texte antiker Autoren und Kommentare

- Apollodorus. The library, Bd. II, ed. J. Frazer, London / New York 1963.
- Apollonios von Rhodos: Das Argonautenepos, herausgegeben, übersetzt und erläutert von R. Gleis / Stephanie Natzel-Gleis, 2 Bd. Darmstadt 1996.
- Appiani Historia Romana, ed. P. Viereck u.a., Vol. 1 Leipzig 1962.
- Appian's Roman History, ed. H. White, Vol. 4, London/Cambridge (Mass.) 1955.
- Aristophanis Comoediae, ed. F.W. Hall/ W.M. Geldart, Tom. 1 u. 2, Oxford 1906 und 1907.
- The comedies of Aristophanes: Vol. 9. Frogs, edited with translation and notes by A.H. Sommerstein, Warminster 1996.
- Aristophanes Frogs, ed. with introduction and commentary by K. Dover, Oxford 1993.
- Aristotelis de arte poetica liber, ed. R. Kassel, Oxford 1965.
- Aristotelis Ars rhetorica, rec. W.D. Ross, Oxford 1959.
- Aristotelis Ethica Nicomachea, ed. L. Bywater, Oxford ²¹1991.
- Athenaeus The Deipnosophists, Bd. VII, ed. C. Gulick, London / Cambridge 1961.
- Cassii Dionis Cocceiani Historiarum Romanarum quae supersunt, ed. U.P. Boissevain, Vol. 2, Berlin 1898.
- C. Valerii Catuli Carmina, ed. R.A.B. Mynors, Oxford 1958.
- M. Tulli Ciceronis Scripta quae manserunt omnia, fasc. 1, Incerti auctoris de ratione dicendi ad C. Herennium libri IV, ed. F. Marx / W. Trillitzsch, Leipzig 1964.
- M. Tulli Ciceronis scripta quae manserunt omnia, fasc. 42: Academicarum reliquiae cum Lucullo, ed. O. Plasberg, Leipzig 1922.
- M. Tulli Ciceronis scripta quae manserunt omnia, fasc. 44: Tusculanae disputationes, ed. Pohlenz, Stuttgart/Leipzig 1995 (unv. ND 1918).
- M. Tulli Ciceronis scripta quae manserunt omnia, fasc. 45: De natura deorum, ed. W. Ax, Stuttgart 1980 (unv. ND 1933).
- M. Tulli Ciceronis scripta quae manserunt omnia, fasc. 46: De divinatione/de fato/Timaeus, ed. R. Giomini, Leipzig 1975.
- M. Tulli Ciceronis De finibus bonorum et malorum libri quinque, ed. L.D. Reynolds, Oxford 1998.
- Cicéron de l' invention, ed. G. Achard, Paris 1994.
- M. Tulli Ciceronis De officiis, ed. M. Winterbottom, Oxford 1994.
- M. Tulli Ciceronis Epistulae ad familiares, ed. D.R. Shackleton Bailey, Stuttgart 1988.
- M. Tulli Ciceronis Epistulae ad Atticum, ed. D.R. Shackleton Bailey, Stuttgart 1987.
- M. Tulli Ciceronis Orationes, ed. A.C. Clark, Tom. 1, Oxford 1905.
- M. Tulli Ciceronis Orationes, ed. A.C. Clark, Tom. 6, Oxford 1911.
- M. Tulli Ciceronis Rhetorica, ed. A.S. Wilkins, Tom. 1, Oxford 1902.
- M. Tulli Ciceronis Rhetorica, ed. A.S. Wilkins, Tom. 2, Oxford 1903.

- Dio Chrysostom ed. and transl. H. Lamer Crosby, Bd.4, London 1946.
- Diodorus of Sicily, Bd. III., ed C.H. Oldfather, London / Cambridge 1939.
- Dionis Prusaensis quem vocant Chrysostomum opera quae exstant omnia, ed. J.v. Arnim, Vol. 2, Berlin 1896.
- Dionysi Halicarnasensis Antiquitatum Romanarum quae supersunt, ed. C. Jacoby, Vol. 4, Leipzig 1905.
- Dionysii Halicarnasei opuscula, Vol. I, ed. H. Usener, L. Radermacher, Leipzig 1899.
- Dionysii Halicarnasei quae exstant, Vol. VI, ed. H. Usener / L. Radermacher, Stuttgart 1965 (unv. ND Leipzig 1929).
- Hidber, T.: Das klassizistische Manifest des Dionys von Halikarnass. Die Praefatio zu De oratoribus veteribus. Einleitung, Übersetzung, Kommentar, Stuttgart/Leipzig 1996
- Jocelyn, H.D.: The tragedies of Ennius. The fragments edited with an introduction and commentary, Cambridge 1967.
- Euripidis fabulae, ed. J. Diggle, Tom. 1-3, Oxford 1981-1994.
- Euripides (insbesondere für die Jahre 1939-1968), Erster Hauptteil. Die Bruchstücke, von H.J. Mette: Lustrum 12/13, 1967/68, 5-403.
- Euripides (insbesondere für die Jahre 1968-1981), Erster Hauptteil. Die Bruchstücke, von H.J. Mette: Lustrum 23/24, 1981/82, 5-448.
- Nova Fragmenta Euripidea in papyris reperta, hg. C. Austin, Berlin 1968.
- Euripides, Hippolytos, ed. W.S. Barrett, Oxford 1964.
- Euripides. Ion, ed. with introduction and commentary by A.S. Owen, Oxford 1939.
- Euripides. Ion, with Introduction, Translation and Commentary by K.H. Lee, Warminster 1997.
- Euripides Medea, The Text edited with Introduction and Commentary by D. L. Page, Oxford 1952.
- Euripides: Medea, ed. Mastronarde, D.J., Cambridge 2002
- Euripides: Tragödien, herausgegeben und kommentiert von D. Ebener, Bd.1 Medeia, Berlin 1972
- Eustathii Archiepiscopi Thessalonicensis Commentarii ad Homeri Odysseam, Tom. I, Hildesheim 1969 (ND Leipzig 1825).
- Die Fragmente der griechischen Historiker, ed. F. Jacoby, Bd. 2 A, Berlin 1926.
- A. Gelli Noctes Atticae, ed. P.K. Marshall, Oxford 1968.
- Homeri Odyssea, ed. P. von der Muehll, Stuttgart 1993 (unv. ND 1962).
- Homeri Opera, ed. D.Munro / T. Allen, Tom.1 u. 2, Oxford 1920.
- Q. Horati Flacci opera, ed. H.W. Garrod, Oxford ²1912.
- Q. Horatius Flaccus, Briefe erkl. v. A.Kiessling, berab. v. R. Heinze, Berlin ⁶1959.
- Hygini fabulae, ed. P. Marshall, Stuttgart 1993.
- Isocrates. Opera Omnia, Vol. III, ed. B.G. Mandilaras, München / Leipzig 2003.
- Roth, P.: Der Panathenaikos des Isokrates. Übersetzung und Kommentar, München / Leipzig 2003.
- Titi Livi Ab urbe condita Libri XXXI-XL, ed. J. Briscoe, Stuttgart 1991.

- Titii Livi Ab urbe condita Libri XLI-XLV, ed. J. Briscoe, Stuttgart 1986.
- Longinus', On the sublime, ed. D.A. Russell, Oxford 1964.
- Lucian, ed. A.M. Harmon, Vol. 3, London/ Cambridge (Mass.) 1947.
- T. Lucreti Cari de rerum natura libri sex, ed. J. Martin, Leipzig 1963.
- Ambrosii Theodosii Macrobiani Saturnalia, ed. J. Willis, Leipzig 1963.
- M. Val. Martialis Epigrammata, ed. W.M. Lindsay, Oxford 1929.
- P. Ovidi Nasonis Amores, Medicamina faciei feminae, Ars amatoria, Remedia amoris, ed. E.J. Kenney, Oxford 1961.
- McKeown, J.C.: Ovid: Amores. Text, Prolegomena and Commentary, Vol. III A Commentary on book two, Leeds 1998.
- Ovidius: Fasti, ed. E.H. Alton u.a., Stuttgart / Leipzig 1997.
- P. Ovidii Nasonis Epistulae Heroidum, ed. H. Dörrie, Berlin / New York 1971.
- Ovide Heroides ed. H. Bornecque, Paris 1965
- Ovid: Die erotischen Dichtungen, übertragen von V.v. Marnitz, Stuttgart 2001.
- Ovid: Heroides. Briefe der Heroinnen, übersetzt und herausgegeben von D. Hoffmann, C. Schlibitz und H. Stocker, Stuttgart 2000.
- Ovid. Heroides, Selected Epistles, ed. P. Knox, Cambridge 1995.
- P. Ovidi Nasonis Heroides, ed. A. Palmer, Oxford 1898.
- P. Ovidii Nasonis Heroidum epistula VII Dido Aeneae a cura di Lisa Piazzi, Florenz 2007.
- Ovid Heroides 11, 13, 14: a commentary by J. Reeson, Leiden 2001.
- P. Ovidii Nasonis Heroidum Epistula XII Medea Iasoni a cura di Federica Bessone, Florenz 1997.
- P. Ovidius Naso, Der XII. Heroidenbrief: Medea an Iason, mit einer Beilage: Die Fragmente der Tragödie Medea, Einleitung, Text und Kommentar von T. Heinze, Leiden 1997.
- Ovid. Heroides XVI-XXI, ed. E.J. Kenney, Cambridge 1996.
- Ovidius: Metamorphoses, ed. W.S. Anderson, Stuttgart / Leipzig 1993.
- P. Ovidi Nasonis tristium libri quinque, Ibis, ex Ponto libri quattuor, Halieutica, fragmenta, ed. S.G. Owen, Oxford 1915.
- Pacuvius: Die Tragödien des Pacuvius. Ein Kommentar zu den Fragmenten von Petra Schierl, Berlin / New York 2006.
- The Oxyrhynchus papyri, Vol. XLV, ed. with transl. and notes by A. K. Bowman u.a., London 1977.
- Pausaniae Graciae descriptio, Vol. I, ed. Maria H. Rocha-Pereira, Leipzig 1973.
- T. Macci Plauti comoediae ed. W.M. Lindsay, Tom. 1, Oxford 1903.
- C. Plini Caecili Secundi Epistularum libri decem, ed. R.A.B. Mynors, Oxford 1963
- Pline L'Ancien Histoire Naturelle Livre 7, ed. R. Schilling, Paris 1977
- Pline L'Ancien Histoire Naturelle Livre 22, ed. J. André, Paris 1970.
- Pline L'Ancien Histoire Naturelle Livre 35, ed. J.-M. Croisille, Paris 1985.
- Pline L'Ancien Histoire Naturelle Livre 37, ed. E. De Saint-Denis, Paris 1972.
- Plutarchi Moralia, Vol. 2, ed. W. Nachstädt u.a., Leipzig 1971.

- Plutarchi Moralia, Vol. 5 Fasc. 2 Pars 1, ed. J. Man, Leipzig 1971.
- Plutarchi Vitae parallelae, Vol. 1 Fasc. 1, ed. K. Ziegler, Leipzig 1960.
- Plutarchi Vitae parallelae, Vol. 1 Fasc. 2, ed. K. Ziegler, Leipzig 1964.
- Plutarchi Vitae parallelae, Vol. 2 Fasc. 1, ed. K. Ziegler, Leipzig 1964.
- Plutarchi Vitae parallelae, Vol. 2 Fasc. 2, ed. K. Ziegler, Leipzig 1968.
- Plutarchi Vitae parallelae, Vol. 3 Fasc. 1, ed. K. Ziegler, Leipzig 1971.
- Plutarchi Vitae parallelae, Vol. 3 Fasc. 2, ed. K. Ziegler, Leipzig 1973.
- Fragmenta Poetarum Latinorum ed. J. Blänsdorf, Stuttgart/Leipzig³ 1995
- Pollucis Onomasticon, Bd. 2, ed. E. Bethe, Stuttgart 1967.
- Polybius Historiae, ed. T. Büttner-Wobst, Vol. 2, Stuttgart 1962.
- Polybii Historiae, ed. T. Büttner-Wobst, Vol. 3, Leipzig 1893.
- Polybii Historiae, ed. T. Büttner-Wobst, Vol. 4, Leipzig 1904.
- Propertius, ed. P. Fedeli, Stuttgart / Leipzig 1994.
- Butler, H.E. / Barber, E.A.: The Elegies of Propertius. Edited with Introduction and Commentary, Oxford 1933.
- Der Philosoph und Grammatiker Ptolemaios Chennos. Leben, Schriftstellerei und Fragmente, ed. A. Chatzis, New York 1967 (unv. ND Paderborn 1914).
- M. Fabi Quintiliani Institutionis Oratoriae Libri Duodecim, ed. M. Winterbottom, Oxford 1970.
- C. Sallusti Crispi Catilina, Iugurtha, Historiarum fragmenta selecta, appendix Sallustiana, ed. L.D. Reynolds, Oxford 1991.
- L. Annaeus Seneca Maior. Oratorum et Rhetorum Sententiae, Divisiones, Colores, ed. L. Håkanson, Leipzig 1989.
- Sénèque, Des Bienfaits Tom. 1, ed. F. Préchac, Paris 1961 (unv. ND 1929).
- L. Annaei Seneca Naturalium Quaestionum libros, ed. H.M. Hine, Stuttgart/ Leipzig 1996.
- L. Annaei Senecae Tragoediae, ed. O. Zwierlein, Oxford 1986.
- Servianorum in Vergilii carmina commentariorum Vol. II, ed. E. Rand u.a. Lancaster 1946.
- Ioannis Stobaei Anthologii Libri Quarti partem priorem, ed. O. Hense, Berlin 1958.
- Strabonis Geographica, ed. A. Meineke Vol.1 Leipzig 1877.
- Strabonis Geographica, ed. A. Meineke Vol.3 Leipzig 1877.
- C. Suetoni Tranquilli opera. Vol. 1: De vita Caesarum Libri VIII, ed. M. Ihm, Stuttgart/Leipzig 1993 (unv. Nachdruck von 1908).
- Sueton, Leben des Claudius und Nero. Textausgabe mit Einleitung, kritischem Apparat und Kommentar, hg. von W. Kierdorf, Paderborn u.a. 1992.
- C. Suetoni Tranquilli praeter Caesarum libros reliquiae, De grammaticis et rhetoribus, ed. G. Brugnoli, Leipzig² 1963.
- C. Suetoni Tranquilli praeter Caesarum libros reliquiae, ed. A. Reifferscheid, Leipzig 1960.
- P. Cornelii Taciti Libri qui supersunt, ed. H. Heubner, Tom. I: Ab excessu divi Augusti, Stuttgart 1983.
- Cornelius Tacitus, Annalen, Bd. 4: Buch 14-16, erläutert von E. Koestermann, Heidelberg 1966.

P. Cornelii Taciti Libri, Tom. II fasc. 2: Germania, Agricola, Dialogus de oratoribus, ed. E. Koestermann, Leipzig 1970.

P. Terenti Afri Comoediae, ed R.Kauer/ W.M. Lindsay, Oxford ²1959.

Theocritus edited with a translation and a commentary by A.S.F. Gow, Vol. 2, Cambridge 1965.

Scholia in Theocritum vetera, ed. C. Wendel, Stuttgart 1967.

L. Albii Tibulli aliorumque carmina, ed. G. Luck, Stuttgart 1988.

Tragicorum Graecorum fragmenta : supplementum continens nova fragmenta Euripidea et Adespota apud scriptores veteres reperta, ed. A. Nauck, Hildesheim 1964.

Tragicorum Graecorum fragmenta, Bd. 3 Aeschylus, ed. S.Radt, Göttingen 1985.

Tragicorum Graecorum Fragmenta, Bd. 4 Sophocles, ed. S. Radt, Göttingen 1977.

Tragicorum Graecorum fragmenta, Bd. 5.1 und 5.2 Euripides, ed. R. Kannicht, Göttingen 2004.

Valerii Maximi Facta et dicta memorabilia, ed. J. Briscoe, Vol. 1, Stuttgart/Leipzig 1998.

Valerii Maximi Factorum et dictorum memorabilium Libri novem , ed. C. Kempf, Stuttgart 1966 (unv. ND 1888).

M. Terenti Varronis de lingua Latina quae supersunt, ed. G. Goetz/ F. Schoell, Leipzig 1910.

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

Vitruvi de architectura libri decem, ed. F. Krohn, Leipzig 1912.

Vitruve de l'architecture Livre VIII, ed. L. Callebaut, Paris 1973.

II. Literatur

Acosta-Hughes, B.: Ovid and Callimachus: Rewriting the Master, in: Knox, P.E. (Hg.): A Companion to Ovid, Oxford 2009, S.235-244.

Albrecht, M.v.: Rezeptionsgeschichte im Unterricht: AU 23, 1980, Heft 6, 37-52.

Albrecht, M.v.: Geschichte der römischen Literatur von Andronicus bis Boethius, München² 1994.

Albrecht, M.v.: Ovid. Eine Einführung, Stuttgart 2003.

Albrecht, M.v.: Vergil. Bucolica, Georgica, Aeneis. Eine Einführung, Heidelberg 2006.

Alfonsi, L.: Dal teatro greco alla poesia romana: Dioniso 42, 1968, 5-15.

Anderson, J.N.: On the sources of Ovid's Heroides I, III, VII, X, XII, Berlin 1896.

Andrae, Janine: Vom Kosmos zum Chaos. Ovids Metamorphosen und Vergils Aeneis, Trier 2003.

Arcellaschi, A.: Médée dans le théâtre Latin d' Ennius a Sénèque, Rom 1990.

Auhagen, Ulrike: Rhetoric and Ovid, in: Dominik, W. / Hall, J. (Hrsg.): A companion to Roman Rhetoric, Oxford 2007, S.413-424.

Ax, W.: Die pseudovergilische ‚Mücke‘ – Ein Beispiel römischer Literaturparodie: Philologus 128, 1984, 230-249.

Ax, W. / Gleis, R. (Hg.): Literaturparodie in Antike und Mittelalter, Trier 1993.

Ax, W.: Phasellus ille / Sabinus ille – Ein Beitrag zur neueren Diskussion um die Beziehung zwischen Texten, in: Ax, W. / Gleis, R. (Hg.): Literaturparodie in Antike und Mittelalter, Trier 1993, S.75-100.

Barchiesi, A.: Narratività e convenzione nelle Heroides: MD 19, 1987, 63-90.

Barchiesi, A.: Future reflexive: Two modes of allusion and Ovid's Heroides: HSCP 95, 1993, 333-365.

Barchiesi, A.: Speaking Volumes: Narrative and Intertext in Ovid and other Latin poets, ed. and transl. by Fox, M. und Marchesi, S., London 2001.

Barchiesi, A.: Some points on a Map of Shipwrecks, in: ders.: Speaking Volumes: narrative and intertext in Ovid and other Latin poets, ed. and transl. by M. Fox / S. Marchesi, London 2001, S.141-154 (Original des Aufsatzes in MD 39, 1997).

Barthes, R.: La mort de l'auteur, in: ders., Oeuvres complètes. Bd. II Paris 1966-1973, Paris 1994, S.491-495 (zuerst 1968).

Beacham, R.C.: The Roman theatre and its audience, London 1991.

Beck, M.: Die Epistulae Heroidum XVIII und XIX des Corpus Ovidianum. Echtheitskritische Untersuchungen, Paderborn u.a. 1996.

Ben-Porat, Z.: The Poetics of Literary Allusion: Journal of Descriptive Poetics and Theory of Literature 1, 1976, 105-128.

Binder, G.: Öffentliche Autorenlesungen. Zur Kommunikation zwischen römischen Autoren und ihrem Publikum, in: ders. / Ehlich, K. (Hg.): Kommunikation durch Zeichen und Wort, Trier 1995, 265-232.

Biondi, G.G.: Mito o Mitopoiesi: MD 5, 1980, 125-144.

Birt, T.: Animadversiones ad Ovidi heroidum epistulas: RhM 32, 1877, 386-432.

- Blanck, H.: Das Buch in der Antike, München 1992.
- Blänsdorf, J.: Voraussetzung und Entstehung der römischen Komödie, in: E. Lefèvre (Hrsg.), Das römische Drama, Darmstadt 1978, S.91-134.
- Blänsdorf, J.: Senecas Apocolocyntosis und die Intertextualitätstheorie: *Poetica* 18, 1986, 1-26.
- Blänsdorf, J.: Montage, Intertextualität, Gattungsmischung, Kontamination? Beschreibungsmodelle für produktions- und rezeptionsästhetische Phänomene des antiken Dramas, in: Fritz, H. (Hg.): Montage in Theater und Film, Tübingen / Basel 1993, S.1-23.
- Bloch, D.: Ovid's Heroides 6: preliminary scene from the life of an intertextual heroine: *CQ* 50, 2000, 197-209.
- Blume, H.D.: Einführung in das antike Theaterwesen, Darmstadt 1978.
- Bobrowski, A.: The Propemptikon in the Augustan Poetry (Hor. Od. III 27; Prop. I 8; Ovid Am. II 11): A comparative study: *Eos* 79, 1991, 203-215.
- Bömer, F.: Ovid und die Sprache Vergils, in: Albrecht, M.v. / Zinn, E. (Hg.): Ovid, Darmstadt 1968, S.173-202.
- Bonanno, Maria G.: L'allusione necessaria. Ricerche intertestuali sulla poesia greca e latina, Roma 1990.
- Bonner, S.F.: Education in ancient Rome. From the elder Cato to the younger Pliny, Berkeley/Los Angeles 1977.
- Bowersock, G.W. Augustus and the greek world, Oxford 1965.
- Bowersock, G.W.: Historical Problems in late republican and augustan classicism, in: H. Flashar (Hg.), Le classicisme a Rome aux Iers siècles avant et après J.C., Genf 1979 (=Entretiens sur L'antiquité classique 25), S.57-78.
- Boyd, Barbara W. (Hg.): Brill's Companion to Ovid, Leiden u.a. 2002.
- Braga, D.: Catullo e I poeti greci, Messina 1950.
- Braun, L.: Wie Ovid sich die Fama gedacht hat (Met. 12,39-63): *Hermes* 119, 1991, 116-119.
- Brenner, P.J.: Das Problem der Interpretation. Eine Einführung in die Grundlagen der Literaturwissenschaft, Tübingen 1998.
- Bretzigheimer, Gerlinde: Ovid und Augustus: *Gymnasium* 99, 1992, 165-168.
- Breuer, R.: Literatur: Entwurf einer kommunikationsorientierten Theorie des sprachlichen Kunstwerks, Heidelberg 1984.
- Broich, U.: Formen der Markierung von Intertextualität, in: Broich, U. / Pfister, M. (Hg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, Tübingen 1985, S.31-47.
- Broich, M.: Bezugsfelder der Intertextualität. Zur Einzeltextreferenz, in: Broich, U. / Pfister, M. (Hg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, Tübingen 1985, S.48-52.
- Buchner, E.: Der Panegyrikos des Isokrates. Eine historisch- philologische Untersuchung, Wiesbaden 1958.
- Buechner, K.: Der Soldatenchor in Ennius' Iphigenie: *GB* 1, 1973, 51-67.
- Cancik, H.: Die republikanische Tragödie, in: Lefèvre, E. (Hg.): Das römische Drama, Darmstadt 1978, S.308-347.
- Cardauns, B.: Varro und die römische Religion, in: *ANRW* II 16.1, 1978. S.80-103.
- Casali, S.: Strategies of tension (Ov. her. 4): *PCPhS* 41, 1995, 1-15.

- Casali, S.: Ovid's Canace and Euripides' Aeolus. Two notes on Heroides 11: *Mnemosyne* 11, 1998, 700-711.
- Casali, S.: Not by Ovid ?, [Rezension zu] Lingenberg, W.: Das erste Buch der Heroidenbriefe. Echtheitskritische Untersuchungen, Paderborn 2003: *CR* 55, 2005, 530-532.
- Cizek, A.N.: *Imitatio et tractatio*. Die literarisch-rhetorischen Grundlagen der Nachahmung in Antike und Mittelalter, Tübingen 1994.
- Conte, G.B.: *The Rhetoric of Imitation. Genre and Poetic Memory in Virgil and other Latin Poets*, Ithaca/London 1986. (mit kleineren Abweichungen Übersetzungen der ital. Schriften von Conte: *Memoria dei poeti e sistema letterario: Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano*, Turin 1974; *Il genere e i suoi confini: Cinque studi sulla poesia di Virgilio*, Turin 1980).
- Conte, G.B.: *Genres and readers*, Baltimore / London 1994.
- Craik, Elisabeth: Euripides' first Hippolytos: *Mnemosyne* 40, 1987, 137-9.
- Currie, H.: Ovid and the Roman Stage, in: *ANRW* II 31.4, 1981, 2701-2742.
- Daly, L.W.: Roman study abroad: *AJPh* 71, 1950, 40-58.
- Davies, C.: Poetry in the 'circle' of Messalla: *G&R* 20, 1973, 25-35.
- Davis, P.: Rewriting Euripides. Ovid, Heroides 4: *Scholia* 4, 1995, 41-55.
- DeBloois, Nanci: Reluctant brides, deadly bridegrooms. Ovid's transformation of the marriage of death, Ann Arbor 1994.
- Dihle, A.: Der Beginn des Attizismus: *A&A* 23, 1977, 162-177.
- Dihle, A.: *Griechische Literaturgeschichte. Von Homer bis zum Hellenismus*, München 1998.
- Dippel, M.: Die Darstellung des trojanischen Krieges in Ovids Metamorphosen (XII 1 – XIII 622), Frankfurt u.a. 1990.
- Döpp, S.: *Vergilischer Einfluss im Werk Ovids*, München 1968.
- Döpp, S.: Vergilrezeption in der ovidischen ‚Aeneis‘: *RhM* 134, 1991, 327-346.
- Doria C.J.: *Ovid and Euripides: Studies in Translations*, Buffalo 1970 (Diss.).
- Dörrie, H.: Untersuchungen zur Überlieferungsgeschichte von Ovids *Epistulae Heroidum*, Teil I und II, Göttingen 1960 (= *Nachr. D. Akad. Wiss. Göttingen. Phil.-hist. Klass.* 1960 Nr. 5, S.113-230 und 359-423).
- Dörrie, E.: Der verliebte Kyklop: *AU* 12, 1969, 75-100.
- Drinkwater, Megan: Which Letter? Text and Subtext in Ovid's Heroides: *AJPh* 128, 2007, 367-387.
- Due, O.S.: *Changing forms. Studies in the Metamorphoses of Ovid*, Kopenhagen 1974.
- Ellsworth, J.D.: Ovid's Iliad (Metamorphoses 12.1-13.622): *Prudentia* 12, 1980, 23-29.
- Ellsworth, J.D.: Ovid's Aeneid Reconsidered (Met. 13.623-14.608): *Vergilius* 32, 1986, 27-32.
- Ellsworth, J.D.: Ovid's 'Odyssey': Met. 13.623-14.608: *Mnemosyne* 41, 1988, 333-340.
- Erbse, H.: Überlieferungsgeschichte der griechischen klassischen und hellenistischen Literatur, in: H. Hunger u.a. (Hg.), *Geschichte der Textüberlieferung der antiken und mittelalterlichen Literatur*. Bd. 1, Zürich 1961, S.207-283.
- Eyre, J.J.: Roman education in the late Republic and early Empire: *G&R* 10, 1963, 47-59.

- Fantham, Elaine: Roman Experience of Menander in the late Republic and early empire: TAPA 114, 1984, 299-309.
- Fantham, Elaine: Literarisches Leben im alten Rom. Sozialgeschichte der römischen Literatur von Cicero bis Apuleius, Stuttgart/Weimar 1998.
- Fantuzzi, M. / Hunter, R.: Tradition and Innovation in Hellenistic Poetry, Cambridge 2004.
- Farrall, J.: Dialogue of genres in Ovid's "Lovesong of Polyphemos" (Metamorphoses 13.719-897): AJPh 113, 1992, 235-268.
- Fauth, W.: Venena amoris. Die Motive des Liebeszaubers und der erotischen Verzauberung in der augusteischen Dichtung: Maia 32, 1980, 265-282.
- Fehrlé, R.: Das Bibliothekswesen im alten Rom. Voraussetzungen, Bedingungen, Anfänge, Freiburg 1986.
- Fenik, B.: The influence of Euripides on Vergil's Aeneid, Princeton 1960.
- Ferguson, J.: Catullus and Ovid, AJPh 81, 1960, 337-357.
- Flaherty, Sheila M.: The Rhetoric of Female Self-Destruction: A Study in Homer, Euripides, and Ovid, Ann Arbor 1995 (Diss. Yale 1994).
- Flashar, H.: Die klassizistische Theorie der Mimesis, in: ders. (Hg.), Le classicisme a Rome aux Iers siècles avant et après J.C., Genf 1979 (=Entretiens sur L'antiquité classique 25), S.79-111.
- Friedrich, W.-H.: Euripideisches in der lateinischen Literatur: Hermes 69, 1934, 300-315.
- Frings, Irene: Das Spiel mit eigenen Texten. Wiederholung und Selbstzitat bei Ovid, München 2005.
- Fuhrmann, M.: Die Dichtungstheorie der Antike. Aristoteles-Horaz-, Longin'. Eine Einführung, Darmstadt 2¹⁹⁹².
- Funke, H.: Euripides: JAC 8/9, 1965/66, 233-279.
- Galinsky, K.: L'Eneide di Ovidio (met. XIII.623-XIV.608) ed il carattere delle metamorfosi: Maia 28, 1976, 3-18.
- Galinsky, K.: Ovid and Greco-Roman myth: AugAge 10, 1990-92, 19-25.
- Galinsky, K.: The current state of the interpretation of Roman Poetry and the contemporary critical scene, in: ders. (Hrsg.), The Interpretation of Roman Poetry: Empiricism or Hermeneutics?, Frankfurt u.a. 1992, S.1-40.
- Galinsky, K.: The interpretation of Roman poetry: empiricism or hermeneutics?, Frankfurt 1992.
- Galinsky, K.: Augustan culture. An interpretive introduction, Princeton 1996.
- Galinsky, K.: [Rezension zu] Zwierlein, O.: Ovid-und Vergil-Revision in tiberischer Zeit. Bd. I: Prolegomena, Berlin 1999: Gnomon 74, 2002, 685-687.
- Galsterer, H.: Kunstraub und Kunsthandel im republikanischen Rom, in: Salies, Gisela (Hrsg.) Das Wrack, Der antike Schiffsfund von Mahdia, Köln 1994, S.857-866.
- Gauly, B.M.: Liebeserfahrungen. Zur Rolle des elegischen Ichs in Ovids Amores, Frankfurt u.a. 1990.
- Gelzer, T.: Klassizismus, Attizismus und Asianismus, in: H. Flashar (Hg.), Le classicisme a Rome aux Iers siècles avant et après J.C., Genf 1979 (=Entretiens sur L'antiquité classique 25), S.1-55.
- Gentili, B.: Il teatro Ellenistico e il teatro Romano arcaico: GB 8, 1979, 119-139.

- Gibert, J.: Euripides' Hippolytus plays. Which came first?: CQ 47, 1997, 85-97.
- Giebel, Marion: Ovid, Reinbek 2003.
- Glei, R.: Vater der Dinge. Interpretationen zur politischen, literarischen und kulturellen Dimension des Krieges bei Vergil, Trier 1991.
- Glei, R.: Aristoteles über Linsenbrei. Intertextualität und Gattungsgenese am Beispiel der antiken Parodie: Philologus 136, 1992, 42-59.
- Glücklich, H.J. (Hrsg.), Lateinische Literatur, heute wirkend, Bd.1 und 2, Göttingen 1987.
- Görler, W.: Ovids Propemptikon (Amores 2,11): Hermes 93, 1965, 338-347.
- Görler, W.: ‚Ex verbis communibus KAKOZHΛΙΑ‘. Die augusteischen ‚Klassiker‘ und die griechischen Theoretiker des Klassizismus, in: H. Flashar (Hg.), Le classicisme a Rome aux Iers siècles avant et après J.C., Genf 1979 (=Entretiens sur L'antiquité classique 25), S.175-211.
- Grimal, P.: Senecas Originalität in der Phaedra, in: E. Lefèvre (Hg.), Senecas Tragödien, Darmstadt 1972 (=Wege der Forschung Bd. 310) S.321-342 (Orig.: L'originalité de Sénèque dans la Tragedie de Phèdre: REL 41, 1963, 297-314).
- Gross, W.H.: Bildungsreisen in der römischen Kaiserzeit, in: E. Olshausen (Hg.), Der Mensch in seiner Umwelt, Stuttgart 1983, S.47-84.
- Habermas, J.: Theorie des kommunikativen Handelns, 2 Bd., Frankfurt 1981.
- Hanslik, R.: Der Dichterkreis des Messalla: AAWW 89, 1952, 22-38.
- Hardie, P. (Hrsg.): The Cambridge Companion to Ovid, Cambridge 2002.
- Hardie, P.: Ovid's poetics of Illusion, Cambridge 2002.
- Harrison, S.J.: Lucretius, Euripides and the philosophers: CQ 40, 1990, 195-198.
- Harzer, F.: Ovid, Stuttgart u.a. 2002.
- Hebel, U.J.: Towards a Descriptive Poetics of Allusion, in: Plett, H.F. (Hg.): Intertextuality, Berlin / New York 1991, S.135-164.
- Heinemann, W.: Zur Eingrenzung des Intertextualitätsbegriffs aus textlinguistischer Sicht, in: J. Klein/Ulla Fix (Hg.), Textbeziehungen. Linguistische und literaturwissenschaftliche Beiträge zur Intertextualität, Tübingen 1997, S.21-37.
- Helbig, J.: Intertextualität und Markierung. Untersuchungen zur Systematik und Funktion der Signalisierung von Intertextualität, Heidelberg 1996.
- Helbig, W.: Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens, Leipzig 1868.
- Heldmann, K.: Senecas Phaedra und ihre griechischen Vorbilder: Hermes 96, 1968, 88-117.
- Heldmann, K.: Ovids Sabinus-Gedicht (am. 2,18) und die ‚Epistulae Heroidum‘: Hermes 122, 1994, 188-219.
- Herter, H.: Phaidra in griechischer und römischer Gestalt: RhM 114, 1971, 44-77.
- Herter, H.: s.v. Theseus, RE. Suppl. 13, 1973, sp. 1045-1238.
- Hidber, T.: Das klassizistische Manifest des Dionys von Halikarnass. Die Praefatio zu De oratoribus veteribus. Einleitung, Übersetzung, Kommentar, Stuttgart/Leipzig 1996
- Hill, D.E., From Orpheus to Ass' Ears. Ovid, Metamorphoses 10.1-11.103, in: Woodman, T./ Powell, J. (Hg.): Author and audience in Latin Literature, Cambridge 1992, S.124-137 + 245-247.
- Hinds, S.: Medea in Ovid: Scenes from the life of an intertextual heroine: MD 30, 1993, 9-47.

- Hinds, S.: Allusion and Intertext. Dynamics of appropriation in Roman poetry, Cambridge 1998.
- Hölscher, T.: Hellenistische Kunst und römische Aristokratie, in: Salies, Gisela (Hrsg.) Das Wrack, Der antike Schiffsfund von Mahdia, Köln 1994, S.875-888.
- Holzberg, N.: Ovid. Dichter und Werk, München 1997.
- Horsfall, N.: Empty shelves on the Palatine: G&R 40, 1993, 58-67.
- Hose, M.: Euripides. Der Dichter der Leidenschaft, München 2008.
- Hross, H.: Die Klagen der verlassenen Heroinnen in der lateinischen Dichtung. Untersuchung zur Motivik und zur dichterischen Form, München 1958.
- Hunter, R.: The shadows of Callimachus. Studies in the reception of Hellenistic poetry at Rome, Cambridge 2006.
- Hutchinson, G.O.: Hellenistic Poetry, Oxford 1988.
- Huyck, J.: Vergil's Phaethontias: HSPH 91, 1987, 217-228.
- Iser, W.: Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung, München ²1984.
- Jäckel, S.: Menandri Sententiae, Leipzig 1964.
- Jacobson, H.: Ovid's Briseis. A study of Heroides 3: Phoenix 25, 1971, 331-356.
- Jacobson, H.: Ovid's Heroides, Princeton 1974.
- Jacobson, H.: Vergil's Dido and Euripides' Helen: AJPh 108, 1987, 167f.
- Jacobson, H.: Hor. Carm. 3,7: Mnemosyne 48, 1995, 85.
- Jaekel, S.: The Aiolos of Euripides: GB 8, 1979, 101-118.
- Jakobi, R.: Der Einfluss Ovids auf den Tragiker Seneca, Berlin / New York 1988.
- Jacobson, R.: Language in Literature, Cambridge (Ma.) 1987.
- Janka, M.: Vivam, parsque mei multa superstes erit (Ov. am. 1,15,42). Wege der Ovidforschung in der aetas Nasonis seit 1968, in: ders. u.a. (Hrsg.): Ovid: Werk – Kultur – Wirkung, Darmstadt 2007, S.1-25.
- Jannidis, F. u.a. (Hrsg.): Texte zur Theorie der Autorschaft, Stuttgart 2003.
- Jauß, H.R.: Literaturgeschichte als Provokation, Frankfurt 1970.
- Jocelyn, H.D.: The Quotations of Republican Drama in Priscian's Treatise De metris fabularum Terentii: Antichthon 1,1967, 60-69.
- Jocelyn, H.D.: The tragedies of Ennius. The fragments edited with an introduction and commentary, Cambridge 1967.
- Jocelyn, H.D.: Greek poetry in Cicero's prose writing: YCIS 23, 1973, 61-11.
- Jolivet, J.-C.: Allusion et fiction épistolaire dans les Héroïdes. Recherches sur l'intertextualité ovidienne, Rom 2001.
- Jones, C.P.: Greek drama in the Roman Empire, in: Ruth Scodel (Hg.), Theater and Society in the classical world, Ann Arbor 1993, S.39-52.
- Kaimio, J.: The Romans and the Greek language, Helsinki 1979.
- Karanasiou, A.G.: Die Rezeption der lyrischen Partien der attischen Tragödien in der griechischen Literatur. Von der ausgehenden klassischen Periode bis zur Spätantike, Wiesbaden 2002.
- Keith, Alison: Sources and genres in Ovid's Metamorphoses 1-5, in: Boyd, Barbara W. (Hg.): Brill's Companion to Ovid, Leiden u.a. 2002, S.235-269.

- Kennedy, D.: The epistolary mode and the first of Ovid's *Heroides*: CQ 34, 1984, 413-422.
- Kennedy, D.: Epistolarity: The *Heroides*, in: Hardie, P. (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge 2002, S.217-232.
- Kennedy, G.: Ancient antecedents of modern literary theory: *AJPh* 110, 1989, 492-498.
- Kenney, E.J.: Books and readers in the Roman world, in: *The Cambridge history of classical literature*, Bd. 2 *Latin Literature*, Cambridge u.a. 1982, S.3-32.
- Kenney, E.J.: Liebe als juristisches Problem. Über Ovids *Heroides* 20 und 21: *Philologus* 111, 1967, 212-232.
- Kenney, E.J.: Non vi sed saepe cadendo. [Rezension zu] Beck, M.: *Die Epistulae Heroidum XVIII und XIX des Corpus Ovidianum*. Echtheitskritische Untersuchungen, Paderborn u.a. 1996: *CR* 48, 1998, 311-313.
- Khan, H.A.: On the art of Catullus *Carm.* 62.39-58, its relationship to 11.21-24, and the probability of a Sapphic model: *Athenaeum* 45, 1967, 160-176.
- Kindermann, H.: *Das Theaterpublikum der Antike*, Salzburg 1979.
- Kleberg, T.: *Buchhandel und Verlagswesen in der Antike*, Darmstadt 1967.
- Klimek-Winter, R.: *Andromedatragödien*. Sophokles, Euripides, Livius Andronikos, Ennius, Accius. Text, Einleitung und Kommentar, Stuttgart 1993.
- Knauer, G.: *Die Aeneis und Homer*. Studien zur poetischen Technik Vergils mit Listen der Homerzitate in der Aeneis, Göttingen 1964.
- Knauer, G.: Vergil und Homer, in: *ANRW* 2,31,2 (1981) 870-918.
- Knox, P.E.: Ovid's *Medea* and the authenticity of *Heroides* 12: *HSPH* 90, 1986, 207-223.
- Knox, P.E.: The *Heroides*: Elegiac Voices, in: Boyd, Barbara W. (Hg.): *Brill's Companion to Ovid*, Leiden u.a. 2002, S.117-139.
- Koller, H.: *Die Mimesis in der Antike*. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck, Bern 1954.
- Koplatadse, Gvanza: Griechisch-römische Traktate über die Dichtkunst. Zu den *Poetiken* des Aristoteles und Horaz, in: E.G. Schmidt u.a. (Hg.), *Griechenland und Rom*, Tbilissi 1996, S.466-475.
- Kraus, W.: *Ovidius Naso*, in: Albrecht, M.v. / Zinn, E. (Hrsg.): *Ovid*, Darmstadt 1968 (=Wege der Forschung Bd. 92), S.67-166.
- Kristeva, Julia: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman, in: Ihwe, J. (Hrsg.), *Literaturwissenschaft und Linguistik*. Ergebnisse und Perspektiven, Bd.3: *Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft 2 (Ars Poetica 8)*, Frankfurt 1972 (orig.: *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman: Critique* 23, 1967, 438-465).
- Krüger, J.: *Oxyrhynchus in der Kaiserzeit*. Studien zur Topographie und Literaturrezeption, Frankfurt u.a. 1990.
- Labate, M.: *La Canace ovidiana e l'Eolo di Euripide*: *ASNP* 7, 1977, 583-593.
- Lafaye, G.: *Les metamorphoses et leurs modèles grecs*, Paris 1904 [unv. Nachdruck Hildesheim / New York 1971].
- Landolfi, L.: *Scribentis imago*. Eroine ovidiane e lamento epistolare, Bologna 2000.
- Latacz, J.: Ovids *Metamorphosen* als Spiel mit der Tradition: *WJb* 5, 1979, 133-155.
- Lefèvre, E.: *Der Thyest des Lucius Varius Rufus*. Zehn Überlegungen zu seiner Rekonstruktion, Wiesbaden 1976 (=Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftl. Klasse / Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz, 1976,9).

- Lennarz, K.: *Non verba sed vim. Kritisch-exegetische Untersuchungen zu den Fragmenten archaischer römischer Tragiker*, Stuttgart/ Leipzig 1994.
- Lenz, B.: Intertextualität und Gattungswechsel. Zur Transformation literarischer Gattungen, in: Broich, U./Pfister, M. (Hrsg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen 1985, S.158-178.
- Lesky, A.: RE 29, 1931 s.v. Medeia, sp.53-56.
- Lesky, A.: *Die tragische Dichtung der Hellenen*, Göttingen ³1972
- Lietzmann RE 8, 1913 sp. 1865-1878, sv. Hippolytos
- Lightfoot, Jane: *Ovid and Hellenistic Poetry*, in: Knox, P.E. (Hg.): *A Companion to Ovid*, Oxford 2009, S.219-235.
- Lingenberg, W.: *Das erste Buch der Heroidenbriefe. Echtheitskritische Untersuchungen*, Paderborn 2003.
- Lucas, F.L.: *Euripides and his influence*, Boston 1923.
- Lühken, Maria: *Christianorum Maro et Flaccus. Zur Vergil- und Horazrezeption des Prudentius*, Göttingen 2002.
- Lundström, S.: *Ovids Metamorphosen und die Politik des Kaisers*, Uppsala 1980.
- Luppe, W.: Die Achaemenidesepisode des Ovid (Metamorphosen XIV 154-220). Ein Beitrag zur antiken Variationskunst: *WZHalle* 6.2, 1956, 203-211.
- Luppe, W.: Die Euripides-Anthologie P.Oxy. 3214: *ZPE* 29, 1978, 33-35.
- Luppe, W.: Die Hypotheseis zu Euripides Alkestis und Aiolos P.Oxy 2457: *Philologus* 126, 1982, 10-18.
- Luppe, W.: Zur „Lebensdauer“ der Euripides-Hypotheseis: *Philologus* 140, 1996, 213-224.
- Luppe, W.: „Euripides führte 22 mal auf“ – wirklich?: *MH* 54, 1997, 93-96.
- Luppe, W.: Zu Daten und Reihenfolge der beiden Hippolytos-Dramen des Euripides: *ZPE* 151, 2005, 11-14.
- Lyne, R.O.A.M.: *Subversion by Intertextuality. Catullus 66.39-40 and other examples*: *G&R* 41, 1994, 187-204.
- Manuwald, B.: Iasons dynastische Pläne und Medeas Rachekalkül. Zur Konzeption der Rachehandlung in der «Medea» des Euripides: *Gymnasium* 112, 2005, 515-530.
- Manuwald, Gesine: *Pacuvius summus tragicus poeta. Zum dramatischen Profil seiner Tragödien*, München / Leipzig 2003.
- Marrou, H.J.: *Geschichte der Erziehung im klassischen Altertum*, München 1977 (franz. Orig. Paris 1948. Übersetzung nach 3. Aufl. 1955 mit Ergänzungen der 7. Aufl. 1976).
- Marshall, A.J.: *Library resources and creative writing at Rome*: *Phoenix* 30, 1976, 252-264.
- Martindale, C.: *Redeeming the text. Latin poetry and the hermeneutics of reception*, Cambridge 1993.
- Matthiessen, K.: *Die Tragödien des Euripides*, München 2002.
- Maurer, J.: *Untersuchungen zur poetischen Technik und den Vorbildern der Ariadne-Epistel Ovids*, Frankfurt 1990.
- Mayer, R.G.: *Graecia capta: The Roman reception of Greek literature: Papers of the Leeds International Latin Seminar* 8, 1995, 289-307.
- Meyer, F.L.: *Cicero und die Bücher*, Zürich 1955.

- Miller, J.F.: Ovid's Aeneid and Vergil's: A contrast in motivation: CJ 23, 1927/28, 33-43.
- Miller, J.F.: Ovidian Allusion and the vocabulary of Memory: MD 30, 1990, 153-164.
- Minnen, P. van / Worp, K.A.: The Greek and Latin literary texts from Hermopolis: GRBS 34, 1993, 151-168.
- Morgan, Kathleen: Ovid's Art of Imitation. Propertius in the Amores, Leiden 1977.
- Müller, C.W.: Zur Datierung des sophokleischen Ödipus, Wiesbaden 1984 (=Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse 1984,5).
- Müller, E.: Die Andromeda des Euripides: Philologus 66, 1907, 48-66.
- Müller, G.A.: Formen und Funktionen der Vergilzitate und -anspielungen bei Augustinus von Hippo, Paderborn u.a. 2003.
- Musgrove, Margaret: Narrative Experimentation in Ovid's "Metamorphoses". Books 12-14, Ann Arbor 1991.
- Néraudau, J.P.: La métamorphose d' Hécuba (Ovide, Métamorphoses XIII, 538-575): BAGB 1981, 35-51.
- North, Helen: The use of poetry in the training of the ancient orator: Traditio 8, 1952, 1-33.
- O'Hara, J.J.: True names. Vergil and the Alexandrian Tradition of Etymological wordplay, Ann Arbor 1996.
- O'Hara, J.J.: Vergil's best reader? Ovidian commentary on Vergilian etymological wordplay: CJ 91, 1996, 255-276.
- Oppel, E.: Ovids Heroides. Studien zur inneren Form und Motivation, Erlangen / Nürnberg 1968 (Diss.).
- Oppenheim, D.E.: Pentheus. Eine Quellenstudie zu Ovid, Metam. III 511-733: WS 31, 1909, 97-127.
- Otis, B.: Ovid and the Augustans: TAPA 69, 1938, 188-229.
- Otis, B.: Ovid as an epic poet, Cambridge ²1970.
- Page, D.L.: Actor's interpolation in Greek tragedy, Oxford 1934.
- Paulsen, T.: Die ‚Aithiopika‘ als Roman für alle. Zur Kommunikation Heliodors mit Lesern unterschiedlicher Bildungsniveaus, in: Binder, G. / Ehlich, K. (Hg.): Kommunikation durch Zeichen und Wort, Trier 1995, S.351-364.
- Petersen, J.H.: Mimesis – Imitatio – Nachahmung. Eine Geschichte der europäischen Poetik, München 2000.
- Pfeiffer, R.: Geschichte der klassischen Philologie. Von den Anfängen bis zum Ende des Hellenismus, Reinbek 1970.
- Pfister, M.: Bezugfelder von Intertextualität. Zur Systemreferenz, in Broich, U. / Pfister, M. (Hg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, Tübingen 1985, S.52-58.
- Pfister, M.: Konzepte der Intertextualität, in: Broich, U. / Pfister, M. (Hg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, Tübingen 1985, S.1-30.
- Plett, Bettina: Die Kunst der Allusion. Formen literarischer Anspielungen in den Romanen Theodor Fontanes, Köln/Wien 1986.
- Plett, H.F.: Sprachliche Konstituenten einer intertextuellen Poetik, in: Broich, U. / Pfister, M. (Hg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, Tübingen 1985, 78-98.

- Plett, H.F. Intertextualities, in: ders. (Hg.): Intertextuality, Berlin / New York 1991, S.3-29.
- Pöhlmann, E.: Einführung in die Überlieferungsgeschichte und in die Textkritik der antiken Literatur, Bd.1 Altertum, Darmstadt 1994.
- Quinn, K.: The Poet and his Audience in the Augustan Age, in: ANRW II.30.1, 1982, S.75-180.
- Rau, P.: Paratragodia. Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes, München 1967.
- Rawson, Elizabeth: Theatrical Life in Republican Rome and Italy: PBSR 53, 1985, 97-113.
- Reiff, A.: Interpretatio, imitatio, aemulatio. Begriff und Vorstellung literarischer Abhängigkeit bei den Römern, Köln 1959.
- Reynolds, L.D. / Wilson, N.G.: Scribes and Scholars. A guide to the Transmission of Greek and Latin Literature, Oxford ³1991.
- Ribbeck, O.: Die römische Tragödie im Zeitalter der Republik, Hildesheim 1968 (unv. ND Leipzig 1975).
- Riedweg, C.: Menander in Rom – Beobachtungen zu Caecilius Statius Plocium fr. I (136-153 Guarni), in: Slater, N. / Zimmermann, B. (Hg.): Intertextualität in der griechisch-römischen Komödie, Stuttgart 1993, S.133-159.
- Rieks, R.: Mimus und Atellane, in: E. Lefèvre (Hrsg.), Das römische Drama, Darmstadt 1978, S. 348-377.
- Riffaterre, M.: Semiotics of Poetry, Bloomington 1978.
- Roberts, C.: Literature and society in the papyri: MH 10, 1953, 264-279.
- Roeser, W.: Ennius, Euripides und Homer, Würzburg 1939.
- Rohde, E.: Der griechische Roman und seine Vorläufer, Leipzig ³1914.
- Roisman, Hanna M.: The Veiled Hippolytos and Phaedra. Reconsideration of Hippolytos Veiled: Hermes 127, 1999, 397-409.
- Rosati, G.: Note al testo delle Heroides: MD 24, 1990, 161-179.
- Rosati, G.: [Rezension zu] Lingenberg, W.: Das erste Buch der Heroidenbriefe. Echtheitskritische Untersuchungen, Paderborn 2003: Gnomon 77, 2005, 114-120.
- Russell, D.A.: De imitatione, in: D. West/ T. Woodman (Hg.), Creative imitation and Latin literature, Cambridge u.a. 1979, S.1-16/ 201f.
- Sallmann, K.: Penelope oder die Anamorphose der Heroides Ovids: Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae 30, 1988, 283-302.
- Schmidt, E.A.: Ovids poetische Menschenwelt. Die Metamorphosen als Metapher und Symphonie, Heidelberg 1991.
- Schmitz, T.A.: Moderne Literaturtheorie und antike Texte. Eine Einführung, Darmstadt 2002.
- Schmitzer, U.: Zeitgeschichte in Ovids Metamorphosen. Mythologische Dichtung unter politischem Anspruch, Stuttgart 1990.
- Schmitzer, U.: Ovid, Hildesheim 2001.
- Schmitzer, U.: Neue Forschungen zu Ovid: Gymnasium 109, 2002, 143-166.
- Schmitzer, U.: Neue Forschungen zu Ovid – Teil II: Gymnasium 110, 2003, 147-181.
- Schmitzer, U.: „Video meliora proboque, deteriora sequor“ Ovid und seine Medea, in: Kussl, R. (Hrsg.): Spurensuche, München 2003, S.21-47.

- Schmitzer, U.: Neue Forschungen zu Ovid – Teil III: *Gymnasium* 114, 2007, 149-179.
- Schottländer, R.: Von der Unnachahmlichkeit der klassischen Dramatik unter frühromischen Verhältnissen: *Klio* 53, 1971, 161-167.
- Schubert, W.: Die Mythologie in den nichtmythologischen Gedichten Ovids, Frankfurt u.a. 1992.
- Schulte-Middelich, B.: Funktionen intertextueller Textkonstitution, in: Broich, U. / Pfister, M. (Hg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen 1985, S.197-242.
- Seeck, G.A.: Ich-Erzähler und Erzähler-Ich in Ovids *Heroides*. Zur Entstehung des neuzeitlichen literarischen Menschen, in: Lefèvre, E. (Hrsg.): *Monumentum Chiloniense. Studien zur augusteischen Zeit (FS E.Burck)*, Amsterdam 1975, 436-470.
- Seeck, G.A.: Lukian und die griechische Tragödie, in: J. Blänsdorf (Hg.), *Theater und Gesellschaft im Imperium Romanum*, Tübingen 1990, S.233-241.
- Seel, O.: Von Herodot zu Ovid (Ovid, Am. 3,14 und Herodot 1,8,3), in: N.J. Herescu (Hg.), *Ovidiana. Recherches sur Ovide*, Paris 1958, S. 139-183.
- Segal, C.: *Circean Temptations: Homer, Vergil, Ovid: TAPA* 99, 1968, 419-442.
- Sharrock, Alison / Morales, Helen: *Intratextuality. Greek and Roman Textual Relations*, Oxford 2000.
- Snell, B.: Zwei Töpfe mit Euripides-Papyri: *Hermes* 70, 1935, 119f.
- Snell, B.: *Szenen aus griechischen Dramen*, Berlin 1971.
- Spahlinger, L.: *Ars latet arte sua. Untersuchungen zur Poetologie in den Metamorphosen Ovids*, Stuttgart/Leipzig 1996.
- Spahlinger, L.: *Tulliana simplicitas. Zu Form und Funktion des Zitats in den philosophischen Dialogen Ciceros*, Göttingen 2005.
- Spentzou, Efrossini: *Readers and writers in Ovid's Heroides: transgressions of genre and gender*, Oxford / New York 2003.
- Spoth, F.: *Ovids Heroides als Elegien*, München 1992.
- Stabryla, S.: *Latin Tragedy in Virgil's Poetry*, Warschau u.a. 1970.
- Steinmetz, P.: Die literarische Form der *Epistulae Heroidum* Ovids: *Gymnasium* 94, 1987, 128-145.
- Stedel, Marion: *Literaturparodie in Ovids Ars Amatoria*, Hildesheim 1992.
- Stewart, Z.: The *Amphitruo* of Plautus and Euripides' *Bacchae*: *TAPA* 89, 1958, 348-373.
- Stitz, Margarete: Ovid und Vergils *Aeneis*. Interpretation *Met.* 13,623-14,608, Freiburg 1962.
- Strocka, V.M.: *Römische Bibliotheken: Gymnasium* 88, 1991, 298-329.
- Stroh, W.: *Heroides Ovidianae cur epistulas scribant*, in: *Ovidio poeta della memoria. Atti del Convegno Internazionale di Studi Sulmona*, hg. v. Papponetti, G., Rom 1991, 201-244.
- Suerbaum, U.: Intertextualität und Gattung. Beispielreihen und Hypothesen, in: Broich, U. / Pfister, M. (Hg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen 1985, S.58-77.
- Sullivan, J.P.: Introduction. Critical Continuity and Contemporary Innovation, in: Jong, Irene de / ders. (Hrsg.): *Modern critical theory and classical literature*, Leiden u.a. 1994, S.1-26.

- Tarrant, R.: Ovid and ancient literary history, in: Hardie, P. (Hg.): *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge 2002, S.13-33.
- Tegtmeyer, H.: Der Begriff der Intertextualität und seine Fassungen – Eine Kritik der Intertextualitätskonzepte Julia Kristevas und Susanne Holthuis', in: J. Klein / Ulla Fix, *Textbeziehungen. Linguistische und literaturwissenschaftliche Beiträge zur Intertextualität*, Tübingen 1997, S.49-81
- Thill. A.: *Alter ab illo. Recherches sur l'imitation dans la poésie personnelle a l'époque Augustéenne*, Paris 1979.
- Thomas, R.F.: Catullus and the polemics of poetic reference (poem 64.1-18): *AJPh* 103, 1982, 144-164.
- Traenkle, H.: *Amphitruo und kein Ende: MH* 40, 1983, 217-238.
- Tschiedel, H.J.: *Phaedra und Hippolytos. Variationen eines tragischen Konfliktes*, Erlangen-Nürnberg 1969 (Diss.).
- Urban, D.: *Die augusteische Herrschaftsprogrammatik in Ovids Metamorphosen*, Bern / Frankfurt 2005.
- Venini, Paola: L'Ecuba di Euripide e Ovidio, *Met XIII 429-576: Rendiconti dell' Istituto Lombardo, Classe die Lettere, Scienza morali e storiche* 85, 1952, 364-377.
- Verdice, R.: Horace, *Épod. 2,21-22: Latomus* 31, 1972, 205.
- Verducci, Florence: *Ovid's Toyshop of the Heart. Epistulae Heroidum*, Princeton 1985.
- Vogt-Spira, G.: Euripides und Menander, in: Zimmermann, B. (Hg.): *Rezeption des antiken Dramas auf der Bühne und in der Literatur*, Stuttgart 2001, S.197-222.
- Vogt-Spira, G.: Die Kulturbegegnung Roms mit den Griechen, in: M. Schuster (Hg.), *Die Begegnung mit dem Fremden. Wertungen und Wirkungen in Hochkulturen vom Altertum bis zur Gegenwart*, Stuttgart/Leipzig 1996, S.11-33.
- Vogt-Spira, G.: Literarische imitatio und kulturelle Identität. Die Rezeption der griechischen Muster in der Selbstwahrnehmung römischer Literatur, in: ders./ Bettina Rommel (Hg.), *Rezeption und Identität. Die kulturelle Auseinandersetzung Roms mit Griechenland als europäisches Paradigma*, Stuttgart 1999, S.22-37.
- Voit, L.: Dido bei Ovid (epist. 7): *Gymnasium* 101, 1994, 338-348
- Walde, Christine: Literatur als Experiment? Zur Erzähltechnik in Ovids *Heroides*: *A&A* 46, 2000, 124-139.
- Waldner, Katharina: in *Der Neue Pauly Bd.9*, sp.716f., 2000, s.v. Phaidra.
- Waszink, J.: Zum Studium griechischer Einflüsse in der lateinischen Literatur: *A&A* 9, 1960, 109-122.
- Waszink, J.: Die griechische Tragödie im Urteil der Römer und der Christen: *JbAC* 7,1964, 139-148.
- Webster, T.B.L.: *Studies in Menander*, Manchester 1960.
- Webster, T.: *The Tragedies of Euripides*, London 1967.
- Weis, R.: Zur Kenntnis des Griechischen im Rom der republikanischen Zeit, in: C.W. Müller u.a. (Hg.), *Zum Umgang mit fremden Sprachen in der griechisch-römischen Antike*, Stuttgart 1992. S.137-142.
- Weise, G.: Zur Spezifik der Intertextualität in literarischen Texten, in: J. Klein/Ulla Fix (Hg.), *Textbeziehungen. Linguistische und literatur-wissenschaftliche Beiträge zur Intertextualität*, Tübingen 1997, S.39-48.

- West, D. / Woodman, T.: *Creative Imitation and Latin Literature*, London u.a. 1979.
- Wheeler, A.L.: *Topics from the life of Ovid*: *AJPh* 46, 1925, 1-28.
- White, P.: *Ovid and the Augustan Milieu*, in: Boyd, Barbara Weiden: *Brill's Companion to Ovid*, Leiden u.a. 2002, S.1-25.
- Wiegmann, H.: *Geschichte der Poetik. Ein Abriss*, Stuttgart 1977.
- Wilamowitz-Möllendorf, U. v.: *Excuse zu Euripides Medeia*: *Hermes* 15, 1880, 481-523
- Wilkinson, L.P.: *Greek influence on the poetry of Ovid*, in: *L' influence grecque ur la poésie latine de Catull à Ovide. ntretiens sur l' antiquité classique*, Tome II, Genf 1956, S.223-254.
- Williams, G.: *Change and Decline. Roman literature in the early empire*, Berkeley u.a. 1978.
- Williams, G.: *Ovid's Canace. Dramatic Irony in Heroides 11*: *CQ* 42, 1992, 201-209.
- Willis, W.H.: *A census of the literary papyri from Egypt*: *GRBS* 9, 1968, 205-241.
- Wills, J.: *Repetition in Latin Poetry. Figures of Allusion*, Oxford 1996.
- Wimmel, W.: *Kallimachos in Rom. Die Nachfolge seines apologetischen Dichtens in der Augusteerzeit*, Wiesbaden 1960
- Wiseman, T.P.: *Pete nobiles amicos: Poets and Patrons in Late Republican Rome*, in: Gold, Barbar K.: *Literary and Artistic Patronage in Ancinet Rome*, Austin 1982, S.28-49.
- Wlosok, Antonie: *Vergils Dido-Tragödie. Ein Beitrag zum Problem des Tragischen in der Aeneis*, in: Görgemann, H.: / Schmidt, E.A.: *Studien zum antiken Epos*, Meisenheim 1976, S.228-250.
- Wlosok, Antonie: *Der Held als Ärgernis*: *WJbb* 8,1982,9-21.
- Wlosok, Antonie: *Gemina doctrina? Über Berechtigung und Voraussetzungen allegorischer Aeneisinterpretationen*, in: dies., *Res humanae – res divinae. Kleine Schriften* hrsg. von E. Heck und E.A. Schmidt, Heidelberg 1990, S.392-402.
- Wolf, Christa: *Medea. Stimmen*, München 1998.
- Woodman, T. / Powell, J. (Hrsg.): *Author and audience in Latin Literature*, Cambridge 1992.
- Worton, M. / Still, Judith: *Intertextuality, Theories and practices*, Manchester / New York 1990.
- Wos, Krystyna, *Die Funktion der römischen literarischen Kommunikation*, in: Binder, G.: / Ehlich, K. (Hg.): *Kommunikation durch Zeichen und Wort*, Trier 1995, S.247-264.
- Zanker, P.: *Phädras Trauer und Hippolytos' Bildung. Zu einem Sarkophag im Thermenmuseum*, in: Angelis, F.de / Muth, Susanne (Hrsg.): *Im Spiegel des Mythos. Bilderwelt und Lebenswelt*, Wiesbaden 1999, S.131-142.
- Zimmermann, B.: *Der Neue Pauly*, Bd. 5 Stuttgart 1998, Sp.819f. s.v. Hypothesis.
- Zimmermann, B.: *Properz 4,3 und Ovids «Heroides»*: *MH* 57, 2000, 130-135.
- Zintzen, C.: *Analytisches Hypomnema zu Senecas Phaedra*, Meisenheim a. Glan 1960 (= *Beiträge zur Klassischen Philologie* hg. v. R. Merkelbach, Heft 1).
- Zintzen, C.: *Das Zusammenwirken von Rezeption und Originalität am Beispiel römischer Autoren*, in: *Zum Problem der Rezeption in den Geisteswissenschaften*, Akademie der Wiss. und der Lit. Mainz, *Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse* 7, 1986, Wiesbaden 1986, S.15-38.
- Zumwalt, Nancy: *Fama Subversa. Theme and structure in Ovid Metamorphoses 12*: *CSCA* 10, 1977, 209-222.

Zuntz, G.: *The Political Plays of Euripides*, Manchester 1955.

Zwierlein, O.: *Senecas Phaedra und ihre Vorbilder*, Stuttgart 1987 (=Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Mainz. *Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse*. Nr.5 1987).

Zwierlein, O.: *Ovid- und Vergil-Revision in tiberischer Zeit*. Bd. I: *Prolegomena*, Berlin 1999.

Zwierlein, O.: *Antike Revisionen des Vergil und Ovid*, Wiesbaden 2000 (= Nordrhein-Westfälische Akademie der Wissenschaften. *Geisteswissenschaften, Vorträge G 368*).

Zwierlein, O.: Senecas ‚Phaedra‘ und ihre Vorbilder nach dem Fund der neuen ‚Hippolytos‘-Papyri, in: Jakobi, R. u.a. (Hrsg.): *Otto Zwierlein. Lucubrationes Philologiae*, Berlin / New York 2004, S.57-136.

Zwierlein, O.: *Hippolytos und Phaidra. Von Euripides bis D’Annunzio. Mit einem Anhang zum Jansenismus* (= Nordrhein-Westfälische Akademie der Wissenschaften. *Geisteswissenschaften. Vorträge G405*), Paderborn u.a. 2006.