



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„*Effusam redimite comam nutante corymbo.*
Der Bacchushymnus im Oedipus des Seneca.“

Verfasserin

Victoria Pazera

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 337

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Klassische Philologie - Latein

Betreuer:

ao. Univ.-Prof. Dr. Herbert Bannert

Inhaltsverzeichnis

1	Vorwort.....	5
2	Dionysos in der griechischen und römischen Welt.....	6
3	Die Eingliederung des Bacchushymnus als zweites Chorlied im „Oedipus“.....	24
4	Das zweite Chorlied (403-508): ein Bacchushymnus	38
4.1	Lateinischer Text	38
4.2	Deutsche Übersetzung.....	41
4.3	Die Metren des zweiten Chorliedes als dessen möglicher Aufbauplan	45
4.4	Kommentar	48
5	Bibliographie	97
6	Anhang	100
6.1	Zusammenfassung.....	100
6.2	Abstract	102
6.3	Curriculum Vitae.....	104

1 Vorwort

Ich möchte mit dieser Arbeit das zweite Chorlied im „Oedipus“ des Seneca, das ein Bacchushymnus ist, näher beleuchten. Dabei will ich auf mögliche Vorbilder und Quellen für die Gestaltung des Hymnus und die Darstellung des Gottes eingehen, eventuell Unterschiede, Abweichungen und Neuerungen des Seneca darlegen, aber auch die Stellung und Eingliederung des Bacchushymnus in diesem Drama aufzeigen. Dazu beginne ich mit einer allgemeinen Einleitung zum Gott, in der ich ihn, sein Wesen, sein Aussehen, seine Herkunft, seine Attribute, seinen Kult und wichtige, mit ihm verbundene Mythen darstelle. Dann gebe ich eine kurze Zusammenfassung des ganzen Stückes, um die Eingliederung dieses Chorliedes besser nachvollziehen zu können, wobei ich auch auf die Unterschiede zum „Οἰδίπους Τύραννος“ des Sophokles eingehe, an dem sich Seneca offensichtlich orientiert, der aber keinen derartigen Hymnus hat. Danach versuche ich darzustellen, wie der Hymnus durch die verwendeten Metren strukturiert werden kann, wobei ich metrische Diskussionen um mögliche Verseinteilungen und Quantitäten außer Acht lassen werde, da sie den Umfang dieser Arbeit überschreiten würden und nicht mein eigentliches Thema sind. Abschließend will ich ausführlich den Bacchushymnus kommentieren und interpretieren, auf mögliche Anregungen, Parallelen und Vorbilder des Seneca eingehen, aber auch zu zeigen versuchen, wie sich der Hymnus ins gesamte Drama fügen kann und ob er neben den anderen Chorliedern, die offenkundig stärker mit der dramatischen Handlung verbunden sind, zu stehen berechtigt ist.

2 Dionysos in der griechischen und römischen Welt

Bevor ich mit einer genauen und detaillierten Untersuchung des zweiten Chorlieds in Senecas „Oedipus“ beginne, möchte ich zuerst einmal den Gott Dionysos näher beschreiben, seine Herkunft, seine Verbindung zu Theben¹, seine Mythen und seine Stellung, sowohl im griechischen als auch im römischen Kulturkreis, aufzeigen. Denn nur mit diesem Vorwissen kann man das zweite Chorlied, das ein Dionysos-/Bacchushymnus ist, verstehen. Es soll hier allerdings nur ein Überblick gegeben werden, im Kommentar zum Chorlied werde ich dann ausführlicher auf relevante Textpassagen und Parallelstellen eingehen.

Der Name Dionysos ist bereits auf fragmentarischen Linear-B-Täfelchen aus der Bronzezeit als *di-wo-nu-so* zu finden.² Vielleicht wird er schon dort mit dem Wein assoziiert, weil auf der Rückseite eines Täfelchens aus dem Nestor-Palast in Pylos, Frauen aus einem nach dem Wein benannten Ort (*wo-no-wa-ti-si*) verzeichnet sind.³ Auch Kerényi ist der Ansicht, dass die beiden Wörter auf den zwei in Pylos gefundenen Tafeln mit Wein in Verbindung zu bringen sind.⁴ Die Sprachwissenschaft deutet den Namen Διόνυσος auch als Διὸς νῦσος (Sohn des Zeus), weil νῦσος das thrakische Wort für Sohn ist und somit der Name des Gottes aus Thrakien stammt.⁵ Die ältere Forschung wies auch auf Nysa⁶, den Geburtsort des Dionysos, hin und zeigte damit sowie mit den sogenannten „Widerstandsmythen“ gegen den Dionysoskult die Herkunft des Gottes aus der Fremde auf.⁷

Es gilt doch als sehr wahrscheinlich, dass Dionysos und der Dionysoskult aus der Fremde, also von außen, nach Griechenland eingewandert sind. So wird von der

¹ Senecas „Oedipus“ spielt in Theben vor dem Königspalast. Oedipus ist König von Theben, das gerade von einer Pest heimgesucht wird, und Bacchus wird als Stadgott von Theben angerufen. Doch dazu später mehr.

² cf. Harrauer, Hunger, „Dionysos“, S. 141

³ cf. DNP, „Dionysos“, S. 651

⁴ cf. Kerényi, S. 57

⁵ cf. RE, „Dionysos“, S. 1011

⁶ Nysa wurde an verschiedensten Orten lokalisiert, mal im thrakischen Reich des Lykurgos (Hom. Il. 6, 133), mal in Ägypten (Hdt. 2, 146), mal in Arabien (Diod. 3, 65, 7) und mal in Indien (Serv. Aen. 6, 805), um nur ein paar Beispiele zu nennen. Das hängt wohl damit zusammen, dass die Eroberungszüge des Dionysos im Mythos immer weitere und fernere geographische Räume umfassten (cf. Roscher, „Dionysos“, S. 1049). Nysa in der realen Welt zu lokalisieren scheint aber überhaupt aussichtslos zu sein, denn es ist ein sagenhafter Ort, der allein zum glücklichen Aufenthalt des Dionysos bestimmt war. Nysa ist das Nymphenland (Νυσηίων πεδίων) und ist als Phantasieort wohl in die Nähe des Okeanos anzusiedeln. (cf. RE, „Dionysos“, S. 1035).

⁷ cf. Harrauer, Hunger, „Dionysos“, S. 141f.

Forschung Thrakien als das Heimatland angesehen, aber auch Phrygien und Lydien.⁸ Dass es Beziehungen zwischen Dionysos und der Religion der Thraker und Phrygier gab, ist unumstritten. So sollen hier dafür nur ein paar Beispiele genannt werden, denn ihre genaue Ausführung bedürfte einer eigenen Arbeit. So zählt Herodot Dionysos neben Ares und Artemis zu den Hauptgottheiten der Thraker⁹, was aber auch eine *interpretatio graeca* sein kann.¹⁰ In Thrakien gab es aber den Stamm der Satren, die niemals unterworfen wurden und auf ihren Bergen ein Dionysosorakel besaßen¹¹, die Propheten waren die Bessen und die Seherin war, wie Pythia beim Apollon-Orakel in Delphi, eine Frau.¹² Euripides nennt Dionysos auch den Seher der Thraker.¹³ Eine Verbindung des Dionysos zum phrygisch-thrakischen Gott Sabazios, der und dessen Mysterien im 5. Jh. v. Chr. nach Griechenland eingewandert sind, ist auch erkennbar.¹⁴ Ferner ist auch der Name der Mutter des Dionysos, Semele, thrakisch-phrygischen Ursprungs und die Etymologie ihres Namens weist darauf hin, dass sie dort eine Erdgöttin war.¹⁵ Und der Beiname des Dionysos, Bakchos, wird als lydischen Ursprungs erachtet.¹⁶

Im 6. Jh. v. Chr. wurde dem Dionysos wohl schon in jeder griechischen Stadt Verehrung dargebracht. Wenn seine Heimat Thrakien ist, so hat sich sein Kult zu Wasser und zu Lande verbreitet und ist über Thessalien und Böotien als auch auf die Inseln und nach Kleinasien gewandert. Ab dem 8. Jh. v. Chr. kann man die Ausdehnung nachverfolgen. So hatte Dionysos bei den Thrakern verschiedene Namen, wie Bassareus, Gigon, Dyalos, Sabazios und Sabos. Der orgiastische Kult war mit Kulte Kleinasiens verwandt, vor allem mit dem phrygischen der Großen Mutter. In Thrakien diente der Wein neben anderen berauschenden Mitteln zur Erlangung des ekstatischen Zustandes, erst in Griechenland ist Dionysos zum Weingott geworden. In Griechenland kann Böotien als Zentrum des Dionysoskults gesehen werden, denn in Thessalien gibt es nur wenige Spuren davon. Von allen Städten erhob Theben den meisten Anspruch darauf, Geburtsstätte des Dionysos zu sein und

⁸ cf. Nilsson, 1. Bd., S. 564ff. und 601ff. Otto glaubt nicht an eine Einwanderung aus Thrakien oder Phrygien (cf. S. 51ff.), doch verwendet er für seine Argumentation Zeugnisse aus verschiedenen Zeiten ohne Unterschied.

⁹ Hdt. 5, 7

¹⁰ cf. Nilsson, 1. Bd., S. 566

¹¹ Hdt. 7, 111 (cf. Roscher, „Dionysos“, S. 1031)

¹² cf. Nilsson, 1. Bd., S. 566

¹³ Eur. Bakch. 297ff.

¹⁴ cf. Nilsson, 1. Bd., S. 566f.

¹⁵ cf. Nilsson, 1. Bd., S. 568

¹⁶ cf. Nilsson, 1. Bd., S. 578

so ist sein Geburtsmythos mit dem thebanischen Sagenkreis um Kadmos verknüpft. Weitere wichtige Orte des Dionysoskults waren Orchomenos, Delphi (wo Dionysos zusammen mit Apollon verehrt wurde), Ikaria, Attika, Eleutherai und Athen. Bevor der Dionysoskult auf dem Seeweg nach Ikaria und Athen gekommen ist, war er schon auf den Inseln und in Kleinasien verbreitet. So ist besonders Naxos hervorzuheben, aber auch auf Thera, Rhodos, Kreta und Lesbos ist der Dionysoskult gut bezeugt. Auch in Phrygien sind Spuren des Dionysoskults zu finden, am ehesten in der Gestalt des Gottes Sabazios. Dass der Dionysoskult aber bei den Phrygiern und in Kleinasien weniger an Bedeutung hatte, ist wahrscheinlich damit zu erklären, dass dort der μήτηρ-Kult weit verbreitet war und sich der Dionysoskult der älteren Kybele-Religion angeschlossen hat, sodass Dionysos dort nur als Kultpartner der μεγάλη μήτηρ Kybele auftrat.¹⁷

Um Dionysos ranken sich viele Mythen, da er der kultisch am weitesten verbreitete griechische Gott ist und bildlich am häufigsten dargestellt wird.¹⁸ Doch hat seine Epiphanie unter den Menschen stets „etwas Ungewöhnliches und seltsam Erregendes“.¹⁹ Seine Mythen sind dunkel und voller Unheil. So auch der wohl berühmteste Mythos von Dionysos, sein Geburtsmythos: Dionysos ist der Sohn des Zeus und der sterblichen Semele, der Tochter des Königs Kadmos von Theben.²⁰ Als Semele von Zeus schwanger wurde, überredete sie dessen eifersüchtige Gattin Hera, sich von Zeus zu wünschen, er möge sich in seiner wahren göttlichen Gestalt zeigen. Zeus, der an sein Wort durch den Eid, den er bei den Wassern der Styx geschworen hatte, gebunden war, erschien daraufhin unter Donner und Blitz und Semele, die im 6. Monat schwanger war, verbrannte unter dem göttlichen Blitzstrahl.²¹ Zeus barg die ungeborene Leibesfrucht in seinem Schenkel und trug sie bis zur Geburt aus.²² So

¹⁷ In diesem Absatz habe ich mich hauptsächlich auf RE, „Dionysos“, S. 1011-1026 gestützt.

¹⁸ cf. DNP, „Dionysos“, S. 651

¹⁹ Otto, S. 70

²⁰ Hom. Il. 14,323ff., Hes. Theog. 940ff., Eur. Bakch. 1ff.

Nach anderen Versionen ist er auch der Sohn der Demeter, Io, Dione oder Persephone, doch ist die Version mit Semele die bekannteste und soll hier deshalb ausführlicher behandelt werden.

²¹ Semele wurde später dann von ihrem erwachsenen Sohn Dionysos aus dem Hades befreit und unter dem Namen Thyone zu den Göttern in den Olymp emporgeführt (cf. Diod. 4,25,4, Apollod. 3,5,3. In Hesiods „Theogonie“ 940-943 wird auch bereits die Erhebung der Semele zur Göttin erwähnt).

²² Hom. Dionysoshymn. Nr. 26, Pind. Fr. 85, Hdt. 2, 146, Eur. Bakch. 94ff., 242ff., 286ff., Ov. Met. 3, 256ff., Hygin. Fab. 167, 179

wurde Dionysos zum zweiten Mal geboren²³ und durch die Geburt durch Zeus wurde er zum Gott. Hermes gab den neugeborenen Dionysos in die Obhut der Nymphen von Nysa²⁴ und die weitere Pflege und Erziehung übernahm dann Silenos.²⁵

Sobald Dionysos erwachsen war, wanderte er auf der ganzen Welt herum. Er ist von all den griechischen Göttern, „der am wenigstens sesshafte“.²⁶ So ist auch jene Geschichte bekannt, als Dionysos in Gefahr kam, weil ihn tyrrhenische Piraten an einem einsamen Meeresstrand erblickten. Unwissend, dass der schöne Jüngling ein Gott war, hofften sie auf ein Lösegeld der Eltern zu seiner Freilassung oder wollten ihn als Sklaven verkaufen. Daher überfielen, entführten und fesselten sie ihn an Bord. Doch die Fesseln lösten sich von selbst, Efeuranken und Weinreben schlangen sich um den Mast und Dionysos selbst verwandelte sich in einen brüllenden Löwen. Die verwirrten und zu Tode erschreckten Piraten sprangen über Bord ins Wasser und wurden in Delphine verwandelt.²⁷ Ein anderer Mythos erzählt, wie er auf Naxos Ariadne, die von Theseus dort zurückgelassen wurde, traf und sie heiratete.²⁸ Sie gebar ihm unter anderem die Söhne Staphylos und Oinopion, deren Namen Beziehung zum Gott des Weines haben, denn σταφυλή ist die Weintraube und οἴνωπός bedeutet weinfarbig. Von Zeus wurde sie dann unsterblich gemacht.²⁹ Im Hellenismus wurde dann auch erzählt, dass Dionysos ihren von Hephaistos gefertigten Brautkranz als Sternbild (*corona borealis*) ans Firmament versetzte.³⁰ Auch nicht unerwähnt sollte der Indienzug des Dionysos bleiben, bei dem er Indien,

²³ Daher hatte Dionysos unter anderem auch die Beinamen διμήτωρ, δισσοτόκος und μηρορραφής.

²⁴ Nach einer anderen Version wird die Kindheitspflege des Dionysos von Ino, der Schwester der Semele, übernommen (Apollod. 3, 4, 3 und Hygin. Fab. 5).

²⁵ Hor. ars poet. 239 und (allerdings aus Ende des 3. Jh. n.) Nemesian Ecl. 3, 27ff. Bei Diodor 3,72,1f. tritt Silen als erster Herrscher von Nysa auf, was aber wohl eine euhemeristische Deutung ist (cf. Harrauer, Hunger, „Silen“, S.497).

²⁶ Detienne, S. 6

²⁷ Zum Piraten-Mythos: Hom. Dionysoshymn. Nr. 7, Ov. Met. 3,597ff. Eine berühmte Darstellung des Mythos zeigt die Schale des Exekias, um 540 v., in München in der staatlichen Antikensammlung.

²⁸ Zum Ariadne-Mythos: Schol. Hom. Il. 18, 591f., Schol. Hom. Od. 11, 320, Diod. 4,61,4f. Mal wird das Verlassen der Ariadne durch Theseus mit göttlichem Eingreifen entschuldigt, mal als freier Entschluss des Theseus aufgefasst (cf. Schol. Apoll. Rhod. 3,997, Hygin. Fab. 42, Catull. 64,116ff., Ov. Her. 10).

In einer anderen Version war Ariadne schon Gattin/Geliebte des Dionysos und verließ ihn um eines Sterblichen willen, weshalb sie von Artemis getötet wurde (cf. Hygin. Astr. 2,5, Hom. Od. 11,321ff., Hom. Il. 18, 590-592).

²⁹ Hes. Theog. 947ff.

³⁰ Ps.-Eratosth. Katast. 5, Arat. 71f., Ov. Met. 8,176ff., Paus. 10,29,3, Apoll. Rhod. 3,1001ff.

das als Ende der bekannten Welt galt, mit dem Thyrsosstab anstelle des Speers und mit Festmusik anstelle von Schlachtmusik unterwarf.³¹

Bei Homer wird Dionysos zwar erwähnt, aber nicht als Olympier³² oder als Erfinder des Weins³³, sondern er ist dort der rasende (μαινόμενος)³⁴ und volkstümliche Gott. Erst Hesiod kennt den Weintrank als Gabe des Dionysos.³⁵ So wird das Geschenk des Weines als „leidenmindernde Kulturtat des Dionysos, eine willkommene, das Leben erträglich machende Ergänzung zur Gabe des Brotes durch Demeter (vgl. Eur. Bakch. 274-283)“³⁶ gesehen. Als Gott des Weines galt Dionysos als Spender vieler Freuden (πολυγηθής) und wurde daher auch als Λύσιος und Λυαῖος, als Löser und Befreier der Seele von Sorgen und Kummer, bezeichnet.³⁷ Die Verbreitung des Weines unter den Menschen erfolgte aber auch nicht ganz friedvoll. So soll Dionysos dem Bauer Ikarios aus Ikaria in Attika aus Dank für seine Gastfreundlichkeit eine Weinrebe geschenkt und erklärt haben, wie man Wein anbaut und keltert. Ikarios gab dann den Wein, allerdings unvermischt, seinen Nachbarn zu trinken, doch sie, noch unerfahren im Weingenuss, wurden betrunken und erschlugen ihn, weil sie glaubten, dass er sie vergiften wollte. Als der Rausch verflogen war, bestatteten sie ihn. Seine Tochter Erigone fand schließlich mit Hilfe ihrer treuen Hündin Maira das Grab ihres Vaters und erhängte sich aus Trauer an einem Baum. Auch der Hund harrte an dieser Stelle bis zum Tod aus. Letztendlich wurden Ikarios als *Bootes* (der Ochsentreiber, da er auf einem Ochsen gespannt umhergefahren war), Erigone als *Virgo* (Jungfrau) und Maira

³¹ Der Mythos vom Indienfeldzug des Dionysos entstand im Anschluss an die Kriegszüge des Alexander des Großen und gehört somit in eine neuere Entstehungsphase der Dionysos-Mythen (cf. RE, „Dionysos“, S. 1039f.). Erwähnung findet der Mythos schon bei Euripides, Bakch. 13 und danach in nahezu allen Dionysosdichtungen. Am ausführlichsten davon berichtet jedoch - allerdings erst im 5. Jh. n. Chr. - Nonnos von Panopolis in seinen „Dionysiaka“ 13-40.

Ab dem 4. Jh. v. Chr. wurde Dionysos auch als Lichtbringer gesehen und war für einige hellenistische Herrscher Vorbild (cf. Harrauer, Hunger, „Dionysos“, S. 143). So wurde Alexander der Große aufgrund seiner Indieneroberung als neuer Dionysos gerühmt und sein Gefolge mit dem des Dionysos verglichen (cf. Roscher, S. 1087f.). Auch Trajan sah sich, angelehnt an Dionysos und Alexander den Großen, als *domitor Orientis* (cf. Foucher, S. 700).

³² Unter die Zwölfgötter wurde Dionysos erst später aufgenommen. Ursprünglich gehörten zu den zwölf olympischen Göttern Zeus, Hera, Poseidon, Demeter, Apollon, Artemis, Athene, Ares, Aphrodite, Hermes, Hephaistos und Hestia. An die Stelle der Hestia trat dann aber Dionysos. So ist Dionysos schon auf dem Ostfries des Parthenon, der von Phidias 438 v. Chr. geschaffen wurde, zu sehen (cf. Harrauer, Hunger, „Zwölfgötter“, S. 577).

³³ cf. Roscher, „Dionysos“, S. 1029. Dagegen spricht sich Otto aus und behauptet, dass Homer Dionysos als Weingott sehr wohl bekannt war (cf. S. 53f.).

³⁴ Hom. Il. 6,132

³⁵ Hes. Erg. 614

³⁶ DNP, „Dionysos“, S. 653

³⁷ cf. Roscher, „Dionysos“, S. 1065

als *Prokyon* (kleiner Hund) von Zeus an den Himmel versetzt.³⁸ Die Unterweisung im Weinbau ist also auch unheilvoll und mit Blut verbunden. So wurde der Wein auch als Blut der Reben und Blut der Erde bezeichnet.³⁹

Zu den Attributen des Dionysos gehören Efeu, Efeukranz, Wein, Weinranken und Weinlaub, der Kantharos (ein Trinkgefäß, das vor allem im Heroen- und Totenkult verwendet wurde) und der Thyrsos (θύρσος: ein Narthex- oder Fenchelstängel, mit Weinlaub und Efeu umwunden und einem Pinienzapfen als Bekrönung).⁴⁰ Sein ältestes Attribut ist wohl aber der Stier, als „Dionysos in einigen Gegenden, wie z. B. in Elis, den alten Stierfetisch ersetzte“⁴¹. Später wurde der Stier durch Hörner am göttlichen Haupt oder durch eine Stierhaut auf Darstellungen angedeutet.⁴² Nach seinem Triumphzug durch Indien wurde die Stierhaut durch das bekannte Pantherfell ersetzt.⁴³ Denn dem Dionysos sind Panther, Löwen, Luchse und Tiger, aber auch die wegen ihrer Geilheit bekannten Tiere wie Esel und Bock heilig.⁴⁴ Auf Darstellungen sind auch heilige Binden, Schlangen, Fackeln, Flöten und Handpauken zu finden.⁴⁵ Wie bereits erwähnt, ist Dionysos der bildlich am häufigsten dargestellte Gott. So gibt es – zum Glück – geradezu unzählige Darstellungen von ihm, auf Vasen und anderen Gefäßen, Münzen, Reliefs, Statuen etc., die ihn alleine, mit seinem Gefolge oder in einer mythischen Szene zeigen. Hierbei ist anzumerken, dass die Darstellung des Dionysos als reifen, bärtigen Mannes in langem Gewand älter als die eines schönen, weichlichen, sogar mit weiblichen Zügen versehenen Jünglings ist.⁴⁶

Das rituelle Rasen (βακχεύειν) ist das wichtigste Kennzeichen des Dionysoskults. Der göttliche Wahnsinn (θεία μανία) geht von Dionysos auf seine Anhänger über, die

³⁸ Zum Ikarios-Erigone-Maira-Mythos: Apollod. 3,14,7, Aelian. De nat. anim. 7,28, Hygin. Fab. 130, Schol. Hom. Il. 22,29, Nonn. Dionys. 47,34ff., Athen. 14,618e

³⁹ cf. Detienne, S. 38ff.

⁴⁰ cf. DNP, „Dionysos“, S. 652

⁴¹ RE, „Dionysos“, S. 1041. An dieser Stelle ist auch der Dionysos Βουγενής aus den Kulturen von Argos und Elis zu erwähnen, den die Argiver aus dem See von Lerna (aus dem Dionysos seine Mutter Semele in den Olymp führte) aus der Unterwelt des Hades empor riefen als Zeichen der lebenszeugenden Naturkraft (cf. Roscher, „Dionysos“, S. 1057). Bei den Mysterien zu Lerna erschienen überhaupt Dionysos Βουγενής und Demeter vereint, obwohl deren Mysterienkulte sonst getrennt waren (cf. Nilsson, 2. Bd., 354).

⁴² cf. RE, „Dionysos“, S. 1041

⁴³ cf. RE, „Dionysos“, S. 1041

⁴⁴ cf. Otto, S. 101ff.

⁴⁵ cf. RE, „Dionysos“, S. 1042

⁴⁶ cf. Harrauer, Hunger, „Dionysos“, S. 143 und Roscher, „Dionysos“, S. 1089ff.

dann voll des Gottes (ἔνθεος) sind und in Verzückung (ἐνθουσιασμός) geraten.⁴⁷ Dabei ist anzumerken, dass vor allem Frauen seine Anhänger sind.⁴⁸ Die Anhängerinnen werden *Bakchai*, Mänaden, Thyiaden oder Bakchantinnen genannt. In diesem Zusammenhang wird Dionysos als *Bakchos* (Βάκχος) angerufen, als Gott des ekstatischen Taumels.⁴⁹ Dieser *Enthusiasmos* der Anhänger bewirkt eine ἔκστασις, ein Heraustreten aus sich selbst, aus seiner alltäglichen Wesensart.⁵⁰ Man gibt praktisch seine persönliche und bürgerliche Identität für den Gott auf. Doch geht eine solch dionysische Erfahrung über den bloßen Alkoholrausch hinaus und kann auch davon unabhängig sein.⁵¹ Auch ist dieses Rasen nie das eines einzelnen, sondern man wird immer nur in der Gruppe rasend.⁵²

Das Gefolge (*Thiasos*) des Dionysos bilden neben den Mänaden auch Satyrn, Silene und Nymphen. Alle Bakchanten sind efeubekrönt, tragen Rehkalfsfelle (νεβρίς) und Fackeln und *Thyrsoi*.⁵³ Zur festlichen Verehrung gehören auch Tanz und Musik und so tanzen sich auch die Bakchanten zu den Rhythmen und Klängen von Blas- und Schlaginstrumenten, wie αὐλός, τύμπανον, κύμβαλον und κρόταλον in Trance.⁵⁴ Auch die Maskierung als Zeichen der Verwandlung spielte eine wichtige Rolle im Kult, da Dionysos selbst sich auch in wilde Tiere verwandeln konnte⁵⁵, wie in einen Stier, einen Löwe oder eine Schlange.⁵⁶ Die Maske gilt aber auch als Vergegenwärtigung des Gottes selbst.⁵⁷ Die Beinamen des Dionysos als Βρόμιος (Lärmer), Ἐρίβρομος (Brüller) oder Εὔιος (was vom bakchischen Jubelschrei εὐοῖ kommt) gehören in

⁴⁷ cf. Harrauer, Hunger, „Dionysos“, S. 142

⁴⁸ Natürlich kann Dionysos von beiden Geschlechtern verehrt werden, ein männlicher Verehrer wird dann *Bakchos* genannt. Doch ist in anderen Kulturen häufig, dass männliche Gottheiten von Männern und weibliche Gottheiten von Frauen verehrt werden. So bildet Dionysos mit seinen vorwiegend weiblichen Anhängern eine Ausnahme. Das kann auch ein Grund für die Effeminierung des Dionysos in der literarischen und bildlichen Darstellung sein (cf. DNP, „Dionysos“, S. 653). Gewiss wird auch der Mythos, demzufolge Dionysos bei Ino und König Athamas (bevor Dionysos zu den Nymphen nach Nysa kam) Mädchenkleider trug, um von der ihm zürnenden Hera nicht entdeckt zu werden, dazu beigetragen haben (Apollod. 3,4,3).

⁴⁹ cf. DNP, „Bacchus“, S. 390

⁵⁰ cf. Harrauer, Hunger, „Dionysos“, S. 142

⁵¹ cf. Harrauer, Hunger, „Dionysos“, S. 142

⁵² cf. Harrauer, Hunger, „Dionysos“, S. 142

⁵³ cf. Harrauer, Hunger, „Dionysos“, S. 141

⁵⁴ cf. DNP, „Dionysos“, S. 654f.

⁵⁵ cf. Harrauer, Hunger, „Dionysos“, S. 142

⁵⁶ cf. Nilsson, 1. Bd., S. 571

⁵⁷ cf. Otto, S. 80

diese „enthemmt-animalische Atmosphäre“⁵⁸. Im *Orgiasmos* zerfleischen auch die Bakchanten junge Tiere und verzehren das rohe Fleisch.⁵⁹ *Sparagmos* und *Omophagia* galten als Höhepunkt der Orgien.⁶⁰ Doch nähren die dionysischen Frauen auch Rehkälbchen und junge Wölfe mit der Milch ihrer Brust.⁶¹ Das Zerreißen von Lebewesen im rituellen Rasen spiegelt sich auch in einigen Mythen wider. Hierbei ist zu erwähnen, dass Tieropfer im dionysischen Kult schon früh die alten Menschenopfer abgelöst zu haben scheinen.⁶² Dem Gott wurden Stier-, Schwein-, Schaf- und Ziegenopfer dargebracht, aber auch Kuchen und natürlich gab es auch Weinlibationen.⁶³ Auch Honig konnte als Opfergabe dargebracht werden, denn Dionysos lässt bei seiner Epiphanie nicht nur Wein, sondern auch Milch und Honig aus dem Boden sprudeln.⁶⁴ Beim Dionysoskult wird oft auch ein Phallos mitgetragen als Zeichen der vegetativen Fruchtbarkeit,⁶⁵ denn Dionysos gilt auch als Vegetations- und Fruchtbarkeitsgott.⁶⁶ So wurde in Delphi jedes zweite Jahr auf dem Parnass die Wiedergeburt des Dionysos gefeiert.⁶⁷ Anzumerken ist, dass Dionysos in Delphi eng mit Apollon verbunden war und Anteil am delphischen Kult hatte,⁶⁸ jedoch nicht am Orakel.⁶⁹ Im Zusammenhang mit Fruchtbarkeit und Wiedergeburt des Dionysos dürfen auch nicht die Jenseitshoffnungen und Dionysos-Mysterien unerwähnt bleiben, da Dionysos auch Herr der Toten und der Seelen war.⁷⁰ So vermittelten die bakchischen Mysterien nicht nur Jenseitshoffnungen auf ein seliges Leben nach dem Tod, sondern auch Wiedergeburt und sogar Gottwerdung.⁷¹ Diese Mysterien waren nicht ortsgebunden und wurden von privaten Kultvereinen (ὄργια)

⁵⁸ cf. Harrauer, Hunger, „Dionysos“, S. 144, Fußnote 6

⁵⁹ cf. Harrauer, Hunger, „Dionysos“, S. 141

⁶⁰ cf. Nilsson, „Dionysos“, S. 570

⁶¹ cf. Otto, S. 99

⁶² cf. Roscher, „Dionysos“, S. 1038. Dort werden auch einige Beispiele aufgeführt.

⁶³ cf. DNP, „Dionysos“, S. 657

⁶⁴ Eur. *Bakch.* 142f. 706ff., Plat. *Ion* 534a. Ovid nennt Bacchus sogar als Erfinder des Honigs (*fast.* 3,736). Kerényi weist auch darauf hin, dass im griechischen Kult der Honigtrank lange die erste Stellung vor dem Wein behielt (cf. S. 38).

⁶⁵ cf. Roscher, „Dionysos“, S. 1062. So werden auch oft die Silene und Satyrn ithyphallisch dargestellt, da sie als Natur- und Fruchtbarkeitsdämonen angesehen werden können. Der Gott Dionysos trägt aber nie einen Phallos, nur die Teilnehmer banden sich ihn an (cf. Nilsson, 1. Bd., 590ff.).

⁶⁶ cf. Roscher, „Dionysos“, S. 1059ff.

⁶⁷ cf. Harrauer, Hunger, „Dionysos“, S. 142

⁶⁸ cf. Roscher, „Dionysos“, S. 1032ff.

⁶⁹ cf. Harrauer, Hunger, „Dionysos“, S. 142. Es ist zwar möglich, dass Dionysos die ekstatische Mantik aus Thrakien nach Delphi mitbrachte, aber, weil er in Griechenland nicht als Orakelgott auftrat – außer beim Traumorakel in Amphikleia in Phokis, doch wirkte Dionysos dort als ein Heilgott, der durch Träume heilt –, ist es doch recht unwahrscheinlich, dass er in Delphi einer war (cf. Nilsson, 1. Bd., S. 569).

⁷⁰ cf. Nilsson, 1. Bd., S. 594ff.

⁷¹ cf. DNP, „Dionysos“, S. 656

organisiert, jedoch waren sie wegen ihrer ausschweifenden und ungezügelter Feiern auch verrufen, was aber ihrer Beliebtheit und Verbreitung, insbesondere ab der hellenistischen Zeit über Italien und die Inseln der Ägäis, nicht schadete.⁷² In der römischen Kaiserzeit vereinten die dionysischen Mysterien auch beide Geschlechter, hatten aber eine reich gegliederte Hierarchie, waren vielleicht oft einfach ein Vorwand für die Aufführung pantomimischer Tänze, und da Dionysos zu dieser Zeit vor allem als Gott des Weines erschien, wurde viel Wein getrunken und auch ausgiebig gespeist, überhaupt wurden sie anscheinend in reichen Privathäusern gepflegt, denn bildliche Darstellungen von den Mysterien (so sind neben den bereits bekannten dionysischen Attributen wie Thyrsus, Fackeln etc. auch der Phallos, der in den Mysterien eine bedeutende Rolle spielte, das Liknon und die *cista mystica*⁷³ zu sehen) lassen sich eben in der prunkvollen Mysterienvilla (Villa dei Misteri oder auch Villa Irem genannt) in Pompeji finden.⁷⁴

Aufgrund des ekstatisch-orgiastischen Charakters erscheint es vielleicht nun weniger verwunderlich, dass die Einführung des Dionysoskults nicht ohne Widerstand erfolgte. Davon handeln die bereits erwähnten Widerstandsmythen. So stellte sich der thrakische Edonerkönig Lykurgos dem Dionysos und seinem Gefolge entgegen und verjagte die rasenden Ammen des Dionysos, dass sie, getroffen von seinem Ochsenstachel⁷⁵, die Opfergeräte zu Boden fallen ließen und flohen. Dionysos sprang ins Meer und suchte Schutz bei Thetis. Dann wurde Lykurgos von Dionysos mit Wahnsinn geschlagen, sodass er, im Glauben Weinstöcke zu fällen, seinen eigenen Sohn Dryas mit einer Axt tötete. Thrakien wurde danach unfruchtbar und Dionysos, aus dem Meer zurückgekehrt, verkündete, dass die Unfruchtbarkeit solange andauern würde, bis Lykurgos getötet sei. Dieser wurde dann von den Edonern gefangen genommen und zum Pangaiongebirge geführt, wo ihn wilde Pferde

⁷² cf. Harrauer, Hunger, „Dionysos“, S. 142

⁷³ Das Liknon (λίκνον) ist eine Getreideschwinde oder Worfchaufel. Im Kult des Dionysos war es bedeutend, weshalb Dionysos auch den Beinamen *Liknites* trug. Dem Mythos zufolge diente das Liknon dem neugeborenen Dionysos als Wiege. Im Kult wurden im Liknon und in der *cista mystica* die zur Feier zugehörigen Gegenstände wie z. B. Opfergeräte aufbewahrt.

⁷⁴ cf. Nilsson, 2. Bd., S. 358ff.

⁷⁵ Βουπλήξ ist das, womit die Ochsen geschlagen werden. Doch kann man das auch als Doppelaxt verstehen, was auf den bildlichen Darstellungen des Lykurgos zu finden ist. Die barbarische Axt passt dann auch besser zum Kult des bakchischen Stieropfers (cf. Roscher, „Dionysos“, S. 1050)

zerrissen.⁷⁶ In Theben widersetzte sich der König Pentheus, der Sohn von Echion und Agaue, der Einführung des Dionysoskults. Dionysos zwang die thebanischen Frauen zur orgiastischen Verehrung, weil Agaue und ihre Schwestern seine Abkunft von Zeus bezweifelten. Pentheus nahm Dionysos gefangen, verfiel aber dem Wahnsinn und beobachtete, versteckt in einer Fichte, das ekstatische Treiben der Bakchantinnen. Als sie, unter der Führung der Agaue, ihn entdeckten, hielten sie ihn für ein Tier und zerrissen ihn.⁷⁷ In Orchomenos in Böotien weigerten sich die drei Töchter des Minyas, Leukippe (Leukonoë), Arsippe (Arsinoë) und Alkathoë (Alkithoë) an den Feiern des Dionysos teilzunehmen und zogen vor, bei ihren Webstühlen zu bleiben, obwohl Dionysos sie vorher in Gestalt einer Jungfrau dazu ermahnt hatte. Daraufhin erschreckte er sie als Stier, Löwe und Panther erscheinend und durch andere Wunderzeichen (Musik und Wohlgerüche sind zu vernehmen, das Gewebe verwandelt sich in Efeu- und Weinranken, Schlangen kommen aus dem Wollkorb, Honig und Milch trieft von der Decke, etc.). Schließlich wurden auch sie von dionysischer Raserei erfasst, zerrissen Hippiasos, den kleinen Sohn der Leukippe, als Opfer und zogen dann umherschweifend als Bakchantinnen in die Berge, wo sie dann von Hermes in lichtscheue Nachtvögel (Eule, Uhu, Krähe oder Fledermaus) verwandelt wurden.⁷⁸ Parallel dazu verläuft auch die argivische Sage um die Proitiden, die Töchter des Proitos, des Königs von Tiryns in der Argolis: Lysippe, Iphinoë und Iphianassa. Sie begingen Frevel gegen Dionysos⁷⁹, weil sie sich seinem Kult widersetzten. Daraufhin wurden sie mit Wahnsinn geschlagen, sodass sie in der Wildnis umherschweiften und sogar Säuglinge verzehrten. Der Seher Melampus bot Proitos an, diese zu heilen (die Heilung ist ein neues Element in der Sage), doch Proitos lehnte ab, weil dieser ein Drittel seines Reiches als Belohnung forderte. Als die Töchter aber noch wilder wurden und der Wahnsinn auf alle Frauen übergriff, willigte Proitos ein, obwohl dieser nun je ein Drittel des Landes für sich und seinen Bruder Bias forderte. Melampus folgte den Proitiden in die Berge und heilte die

⁷⁶ Zum Lykurgos-Mythos: Hom. Il. 6, 129ff., Soph. Ant. 955ff., Apollod. 3,5,1. Bei Homer wurde Lykurgos allerdings von Zeus zur Strafe geblendet. Auch Aischylos behandelte den Kampf des Lykurgos gegen den Dionysoskult in der tragischen Trilogie „Lykurgeia“, von der aber nur mehr Fragmente erhalten sind.

⁷⁷ Zum Pentheus-Mythos: Eurip. Bakch., Theokrit. Id. 26, Ov. Met. 3, 511-733. Der Stoff wurde auch von Aischylos in der verlorenen Tragödie „Pentheus“ behandelt.

⁷⁸ Zum Minyaden-Mythos: Ov. Met. 4, 1-40 und 389-415 (bei Ovid spielt der Mythos aber in Theben und das Zerreißen des Kindes wird weggelassen), Plut. Quaest. Graec. 38, Aelian. Var. hist. 3,42, Ant. Lib. 10

⁷⁹ In einer anderen Version gegen Hera. Doch dazu verweise ich lediglich auf Harrauer, Hunger, „Proitos“, S. 457, denn für meine Arbeit ist diese Mythenvariante unwichtig.

Schwestern, bis auf Iphinoë, die auf der Flucht gestorben war, und alle anderen Frauen.⁸⁰

Natürlich können die Mythen nicht für Realität gehalten werden, doch spiegeln sie zumindest etwas von dem damaligen Glauben wider oder wurden als Aitia für Feste genommen. So wissen wir, dass im böotischen Orchomenos das Fest Agrionia gefeiert wurde. Der Festbrauch wurde mit der Kultlegende von den Minyaden verbunden. Bei dem Fest verfolgte ein Priester des Dionysos mit gezücktem Schwert eine Frau aus dem Geschlecht des Minyas und durfte sie, wenn er sie erreichte, töten, denn die alte Schuld der Frauen war das Kindesopfer. Auch war es Brauch, dass die Frauen den entschwundenen Gott, der sich zu den Musen flüchtete, suchten, dann davon aber abließen und sich nach dem Gastmahl die Zeit mit Rätselaufgaben vertrieben.⁸¹ Im Zusammenhang mit dem Proitiden-Mythos wurde in Argos ein Sühn- und Totenfest gefeiert.⁸² Auf Naxos wurden zwei Feste gefeiert: ein düsteres Fest für die sterbliche Ariadne und ein Fest der Freude, weil Dionysos sie zu seiner Frau machte.⁸³ Dem König Amphiktyon wird die Einführung des Dionysoskults in Attika zugeschrieben und der damit verbundene Brauch, Wein mit Wasser zu vermischen.⁸⁴ In Athen gab es vier dionysische Feste: die kleinen oder ländlichen Dionysien im Posideon (Dezember), die Lenaien am 12. Gamelion (Januar), die Anthesterien am 11-13. Anthesterion (Februar) und die großen oder städtischen Dionysien im Elaphebolion (März).⁸⁵ Die kleinen oder ländlichen Dionysien waren ein fröhliches und lustiges Weinlesefest, der Phallos wurde herumgetragen, es gab schon früh szenische Aufführungen und ἀσκολιασμός⁸⁶ wurde gespielt.⁸⁷ Die Lenäen waren ein Kelterfest.⁸⁸ Die Anthesterien dauerten drei Tage und wurden von allen, also auch von Sklaven, gefeiert. Am ersten Tag (πιθοίγια) wurden die Weinfässer zum ersten Mal geöffnet und der neue Wein verkostet. Am zweiten Tag, dem Kannentag (χόεζ),

⁸⁰ Zum Proitiden-Mythos: Hdt. 9, 34, Diod. 4,68,4, Apollod. 2,2,2

⁸¹ Zum Agrionia-Fest: cf. Roscher, „Dionysos“, S. 1053

⁸² cf. Roscher, „Dionysos“, S. 1054 und Otto, S. 109

⁸³ cf. Kerényi, S. 87

⁸⁴ cf. Roscher, „Dionysos“, S. 1069f.

⁸⁵ cf. RE, „Dionysos“, S. 1021

⁸⁶ Askoliasmos war eine Art Schlauchtanz oder Schlauchhüpfen. Man versuchte dabei auf einen mit Luft oder Wein befüllten Schlauch, der aus der Haut des Opfertiers hergestellt wurde, zu springen. Um das Spiel zu erschweren, wurde der Schlauch noch zusätzlich eingefettet bzw. mit Öl eingerieben (Näheres: cf. DNP, „Askoliasmos“, S.100 und Latte, K., ἈΣΚΩΛΙΑΣΜΟΣ, in: Hermes 85 (1957) 385-391).

⁸⁷ cf. RE, „Dionysos“, S. 1022

⁸⁸ cf. Harrauer, Hunger, „Dionysos“, S. 143

wurde die Gattin des Kultkönigs (βασιλίσσα) mit Dionysos in einer heiligen Hochzeit (ἱερὸς γάμος) vermählt. Die Tempel der olympischen Götter wurden geschlossen, d. h. die gegebene Ordnung der Olympier wurde ausgesetzt, und es fand ein Wetttrinken statt, wo jeder Teilnehmer einen χούς vorgesetzt bekam. Am dritten und letzten Tag, dem Töpfetag (χύτροι), benannt nach dem in Töpfen dargebrachten Opfermahl für den Totengeleiter Hermes, war ein Totenfest und markierte die Rückkehr zum Alltäglichen.⁸⁹ Die großen oder städtischen Dionysien wurden wohl erst unter den Peisistratiden eingeführt und waren ein panhellenisches Fest.⁹⁰ In Athen wurden sie im Dionysostheater am Fuße der Akropolis begangen. Am Vorabend fand ein Proagon im Odeion statt, bei dem sich die Dichter mit ihren Schauspielern und ihrem Chor sowie ihrem Stück vorstellten, und es gab eine große Prozession, bei der das Bild des Dionysos Eleuthereus, das vorher zu einem kleinen Tempel bei der Akademie gebracht wurde, zu seinem Heiligtum am Theater getragen wurde.⁹¹ An den eigentlichen Festtagen wurden Dithyramben, spezifische Kultlieder für Dionysos, gesungen (jede der zehn attischen Phylen trat mit je einem Männer- und Knabenchor zum Wettbewerb an⁹²), dann ein Opfer dargebracht und es gab Theateraufführungen. Auch wurde der im Krieg gefallenen Söhne gedacht und verdiente Bürger wurden geehrt.⁹³ Am zweiten Festtag gab es einen Komödienagon, bei dem fünf, in Krisenzeiten drei, Komödien präsentiert wurden, und am dritten bis fünften Festtag gab es den Tragödienagon, bei dem pro Tag eine Tetralogie aufgeführt wurde: drei Tragödiendichter führten je drei Tragödien und ein Satyrspiel auf.⁹⁴ Die Verkündigung des Siegers des Tragödienagons fand dann am Abend des fünften Festtages statt und somit waren die Dionysien wohl beendet, denn am nächsten Tag konnte schon wieder eine Volksversammlung abgehalten werden.⁹⁵

⁸⁹ Zum Anthesterien-Fest: cf. Roscher, „Dionysos“, S. 1071ff.

⁹⁰ cf. DNP, „Dionysia“, S. 624f.

⁹¹ cf. RE, „Dionysos“, S. 1023

⁹² cf. DNP, „Dithyrambos“, S. 700

⁹³ cf. RE, „Dionysos“, S. 1024

⁹⁴ Den Wettbewerb der Tragödiendichter gab es von Anfang an bei den Dionysien, der Komödienagon hingegen wurde erst später eingeführt. So gilt 486 v. Chr. Chionides als erster Gewinner des ersten offiziellen Komödienwettbewerbs an den großen Dionysien (cf. RE, „Komödie“, S. 694).

⁹⁵ cf. RE, „Dionysos“, S. 1024

Die ländlichen Dionysien, die Lenäen und die großen Dionysien waren dem Dionysos gewidmet und standen im Zeichen der dramatischen Bühne.⁹⁶ Überhaupt galten alle Theateraufführungen in den Festkalendern des griechischen Mutterlandes, Kleinasiens und den Kolonien dem Dionysos, denn die Theaterbauten gehörten zu Dionysosheiligtümern.⁹⁷ Die Kultstatue des Dionysos war stets als Zuschauer anwesend.⁹⁸ So gilt Dionysos auch als Gott der Tragödie.⁹⁹ Da die Maskierung in seinem Kult bedeutend war, nimmt man an, dass das Drama aus Maskenaufzügen entstanden sein muss.¹⁰⁰ Bedeutend für die Entstehung des Dramas war wohl aber auch der Dithyrambos (διθύραμβος), ein Chorlied zu Ehren des Dionysos, der „in seiner ältesten Gestalt das Lied der weinseligen Lust beim Gelage oder Komos war.“¹⁰¹ Er kann als Vorstufe der Tragödie gesehen werden, denn Aristoteles schreibt in seiner „Poetik“ (1449a, 10-13), dass die Tragödie von den Exarchonten (Chorführer/Vorsänger des Chores) der Dithyramben ausging (γενομένη... ἀπὸ τῶν ἐξάρχοντων τὸν διθύραμβον).¹⁰² Die Etymologie des Wortes διθύραμβος ist umstritten, vielleicht kann man es auf ἴαμβος (Zweischritt) und θρίαμβος (Dreischritt) zurückführen.¹⁰³ Auch kommt das Wort als Beiname des Dionysos vor, doch heißt der Gott nach dem Tanzlied und nicht umgekehrt.¹⁰⁴ Der Dithyrambus wurde zu oder vor einem blutigen Stieropfer gesungen und gehört zur orgiastischen Erregung.¹⁰⁵ Dazu passt auch die Bezeichnung für die Dithyrambenchöre als χοροὶ κύκλιοι, weil sie um den Opferaltar auf einem kreisrunden Tanzplatz aufgeführt wurden.¹⁰⁶ Zuerst war der Dithyrambus ein rituelles Kultlied mit dionysischem Inhalt, das von einem Chor unter der Leitung eines Exarchon vorgetragen wurde.¹⁰⁷ Doch

⁹⁶ cf. DNP, „Dionysos“, S. 655

⁹⁷ cf. DNP, „Dionysos“, S. 655

⁹⁸ cf. Harrauer, Hunger, „Dionysos“, S. 143

⁹⁹ Durch das Drama hat Dionysos auch ein nahes Verhältnis zu den Musen (cf. Roscher, „Dionysos“, S. 1082). Bei den Naxiern hatte Dionysos sogar den Beinamen Μουσαγέτης (cf. RE, „Dionysos“, S. 1017).

¹⁰⁰ cf. Nilsson, 1. Bd., S. 572

¹⁰¹ Roscher, „Dionysos“, S. 1076

¹⁰² Damit ist wohl gemeint, dass die Keimzelle des dramatischen Dialogs von den Texten ausging, die die Exarchonten in die Chorlieder einfügten, und nicht, dass die Tragödie aus dem Dithyrambus entstanden sei. Die Komödie hingegen ging von Phallos-Umzügen und der volkstümlichen dorischen Posse aus (cf. Arist. Poet. *ibd.* und DNP, „Komödie“, S. 693).

¹⁰³ cf. DNP, „Dithyrambos“, S. 699

¹⁰⁴ cf. RE, „Dithyrambos“, S. 1204

¹⁰⁵ cf. RE, „Dithyrambos“, S. 1206

¹⁰⁶ cf. RE, „Dithyrambos“, S. 1206f.

¹⁰⁷ cf. DNP, „Dithyrambos“, S. 699f. Als ältestes Zeugnis dafür haben wir ein Archilochos-Fragment (fr. 120 West). Darin ist auch eine feste Verbindung von Wein und Dithyrambus zu erkennen (ebenso bei Athenaios

wurden später neben den Mythen des Dionysos auch Mythen von dem Dionysos verwandten Göttern vorgetragen oder auch Heldensagen und nicht überall kann eine besondere Beziehung zu Dionysos hergestellt werden.¹⁰⁸ Der Dithyrambus wandelte sich überhaupt im Laufe der Zeit immer mehr von einem Kultlied zu einem Experimentierfeld für musikalische Innovationen.¹⁰⁹

Nach Rom kam Dionysos unter seinem latinisierten Beinamen *Bacchus*¹¹⁰, und dieser wurde bei den Dichtern der Kaiserzeit zum Namen des Liber oder Dionysos.¹¹¹ Schon bei den Etruskern gab es den Beinamen *pacie* (also Βάκχιος) für den Gott Fufluns, der ebenfalls ein Gott der Fruchtbarkeit und des Weines war.¹¹² Bei den Römern war Bacchus wahrscheinlich anfangs auch nur Beiname des Liber Pater und ist bei der Bildung von Wörtern, die sich auf den Kult beziehen (wie *Baccha/Baca*, *Bacchanal/Bacanal* und *Bacchanalia/Bacanal*), bezeugt.¹¹³ Das könnte ein Hinweis dafür sein, dass mit diesen Begriffen der eher ekstatisch-orgiastische Kult gemeint war, denn 186 v. Chr. kam es zum Verbot der Bacchanalien, dem berühmten *senatus consultum de Bacchanalibus*.¹¹⁴ Im griechischen Bereich wurden die Kulte über Jahrhunderte problemlos begangen, in Kampanien gab es sie bereits im 6. Jh. v. Chr. und in Rom ab dem späten 3. Jh. v. Chr.¹¹⁵ Bruhl zeigt die Verbreitung des Dionysoskults auf und meint, dass der Kult des Dionysos besonders in Süditalien populär war und dass der Senat sehr wohl - entgegen der Darstellung bei Livius (39, 9, 1) - um die Existenz des Kultes schon vor 186 v. Chr. wusste.¹¹⁶ Der Senatsbeschluss bedeutete eine ziemliche Beschränkung des Bacchuskults. Da die Kulte nachts stattfanden, ihn Frauen und Männer gemeinsam zelebrierten und er mit orgiastischen Elementen verbunden war, erregte er beim Senat schnell Missfallen,

628b: καὶ Ἐπίχαρμος δ' ἐν Φιλοκτῆτι ἔφη: οὐκ ἔστι διθύραμβος ὄκχ' ὕδωρ πίης - Und Epicharm sagte im „Philoktet“: Es gibt nicht den Dithyrambos, wenn du nur Wasser trinkst.)

¹⁰⁸ cf. RE, „Dithyrambos“, S. 1209

¹⁰⁹ cf. DNP, „Dithyrambos“, S. 702

¹¹⁰ cf. Harrauer, Hunger, „Dionysos“, S. 143

¹¹¹ cf. DNP, „Bacchus“, S. 390

¹¹² cf. DNP, „Bacchus“, S. 390

¹¹³ cf. DNP, „Bacchus“, S. 390

¹¹⁴ Die Bronzetafel mit dem *senatus consultum de Bacchanalibus* befindet sich heute im Kunsthistorischen Museum in Wien. Auch Livius berichtet in 39, 8-19 ausführlich über den Bacchanalienskandal.

¹¹⁵ cf. Rüpke, S. 38

¹¹⁶ cf. Bruhl, S. 49-69 und S. 111-114. Rousselle macht aber darauf aufmerksam, dass die Anspielungen bei Plautus auf den Bacchuskult von „Plautus' Greek models rather than from contemporary events“ kommen, und weiters „the plays of Livius Andronicus, Plautus, Naevius, and Ennius presented a negative model of ecstatic Dionysiac worship and may well have played a part in forming public opinion before the persecution began“ (S. 195).

der bei solchen Versammlungen immer gleich Verschwörungen und Umstürze vermutete, die der *res publica* schaden konnten.¹¹⁷ So wurde beschlossen, dass ohne Bitte um Erlaubnis beim Stadtprätor und Senat kein Bacchanalienfest abgehalten werden darf, dass nicht mehr als fünf Personen daran teilnehmen dürfen, kein Mann Priester sein darf und weder Mann noch Frau Vorsteher sein dürfen.¹¹⁸ Der Senatsbeschluss hatte jedoch keinen sonderlichen Erfolg, so hat schon Caesar „einem wohl orientalischen Dionysos unter dem Namen des Liber in Rom einen Tempel gebaut“.¹¹⁹

Der Kult des Liber Pater blieb jedoch vom Bacchanalien-Verbot unberührt, da er staatlich war.¹²⁰ Somit stellt sich die Frage, wann die Identifizierung des Liber mit Dionysos/Bacchus stattgefunden hat. Es wird angenommen, dass Liber Pater schon in der frühen römischen Republik mit Dionysos/Bacchus geglichen wurde.¹²¹ Rousselle zeigt, dass im römischen Drama Liber und Bacchus bereits gleich verwendet werden konnten, und meint weiters sehr glaubhaft, dass der Senat fürchtete, der neue Bacchuskult würde den traditionellen Kult des Liber ersetzen und somit das *ius divinum* und die *pax deorum* stören, in Zeiten, wo Rom schon mehrere Kämpfe hinter und einige noch vor sich hatte und man durch den Bacchuskult das Verhalten der Frauen, die zuhause allein die Kinder großziehen mussten, während die Männer im Krieg waren, und die *virtus* der Jugend in Gefahr sah.¹²²

Liber Pater war ein altitalischer und altrömischer Gott der Natur, der Fruchtbarkeit und des Weines.¹²³ Zusammen mit der Göttin Libera bildete er ein für die älteste römische Religion charakteristisches Götterpaar und ihnen zu Ehren wurde am 17. März das Liberalienfest begangen, das schon im Kalender des Numa zu finden ist, und somit ist Liber älter als die Einführung des Dionysoskults in Rom und gehört zum Kreis der ältesten römischen Götter.¹²⁴ Bei den *Liberalia* opferten mit Efeu bekränzte Frauen als Priesterinnen des Liber Honigkuchen (*liba*) und die Knaben

¹¹⁷ cf. Rüpke, S. 38f.

¹¹⁸ Für den wörtlichen Text mit seinen genauen Bestimmungen: cf. CIL 1, 581

¹¹⁹ RE, „Liber pater“, S. 75

¹²⁰ cf. Harrauer, Hunger, „Liber und Libera“, S. 299. Auch Latte sieht keine Beteiligung des Liber an den Bacchanalien, da der Name Liber weder in dem erhaltenen Senatsbeschluss noch bei Livius auftaucht und er von den Römern als ein anderer Gott empfunden wurde (cf. S. 271).

¹²¹ cf. Harrauer, Hunger, „Liber und Libera“, S. 299

¹²² cf. Rousselle, S. 194f. und S. 198

¹²³ cf. DNP, „Liber, Liberalia“, S. 136

¹²⁴ cf. RE, „Liber pater“, S. 68

legten erstmals die *toga virilis*, das Gewand der erwachsenen Männer, an.¹²⁵ Liber war ein Gott der Fruchtbarkeit und segnete so das Vieh und die Ackerflur mit Fruchtbarkeit, aber auch Zeugung und Befruchtung der Menschen standen unter seinem Schutz.¹²⁶ Im Zusammenhang mit der animalischen und vegetativen Fruchtbarkeit gab es auch Phallus-Umzüge, bei dem der göttliche Phallus, bekränzt von einer Matrone, auf dem Land und in der Stadt auf einem Wagen herumgefahren wurde.¹²⁷ Liber hatte auch mit Libera und Ceres, der Göttin der Fruchtbarkeit und des Ackerbaus, vor allem des Getreidebaus, gemeinsam einen Tempel auf dem Aventin, der aufgrund einer Hungersnot im Jahre 496 v. Chr. auf Weisung der Sibyllischen Bücher erbaut und 493 v. Chr. geweiht wurde.¹²⁸ So wurde die aventinische Trias schon früh mit den griechischen Göttern Demeter, Kore/Persephone und Dionysos geglichen¹²⁹ und war, wie die griechischen Götter, für den Schutz der Versorgung durch die Grundnahrungsmitteln Brot und Wein zuständig¹³⁰ und wurde somit besonders als Bauerngötter verehrt.¹³¹ Das Heiligtum auf dem Aventin hatte überhaupt große politische Bedeutung, denn es galt als Zentrum der plebejischen Gemeinde.¹³² Der Stiftungstag des neuen Tempels wurde auf die *Cerialia*, ein altes Fest der Ceres, am 19. April gelegt.¹³³ Dass Ceres im Mittelpunkt dieser Trias stand, sieht man auch daran, dass die *ludi Ceriales*, mehrtätige Festspiele, nach ihr benannt waren, obwohl sie allen drei Gottheiten galten.¹³⁴

Die Herkunft des Namens Liber ist problematisch. So wird der Name Liber durch λoιβή (Trankopfer, Libation) und λείβειν (Tankopfer darbringen) erklärt, aber auch durch *liberare* (befreien), weil man durch das Weintrinken freier spricht.¹³⁵ Diese Herleitungen würde dann den spendenfrohen und schöpferischen Charakter des Gottes zeigen.¹³⁶ Man könnte aber auch die Namen Liber und Libera als *liberi*

¹²⁵ cf. DNP, „Liber, Liberalia“, S. 136

¹²⁶ cf. RE, „Liber pater“, S. 69

¹²⁷ Davon haben wir Zeugnis bei Augustinus (Civ. 7,21) durch Varro.

¹²⁸ cf. Latte, S. 161

¹²⁹ cf. Latte, S. 162

¹³⁰ cf. Harrauer, Hunger, „Liber und Libera“, S. 300

¹³¹ cf. RE, „Liber pater“, S. 70

¹³² cf. DNP, „Liber, Liberalia“, S. 136

¹³³ cf. Latte, S. 162 und RE, „Liber pater“, S. 70

¹³⁴ cf. Latte, S. 162

¹³⁵ cf. DNP, „Liber, Liberalia“, S. 136

¹³⁶ cf. RE, „Liber pater“, S. 68

(Kinder) der Ceres deuten.¹³⁷ Auch gibt es die Annahme, dass Liber sich aus einem Beinamen des Iuppiter entwickelt hat, denn bei den oskisch-sabellischen Stämmen war der Kult des Iuppiter Liber weit verbreitet und in Rom gab es das Heiligtum des Iuppiter Liber auf dem Aventin, wo der Gott mal als Iuppiter Liber und mal als Iuppiter Libertas bezeichnet wurde.¹³⁸ Latte weist lediglich darauf hin, dass Iuppiter Liber sowie Iuppiter Libertas in die politische Sphäre gehören und von Liber zu trennen sind.¹³⁹ Bruhl vermag auch nicht diese Frage zu klären und meint, dass die beiden Götter trotz der Homonymie vielleicht völlig verschiedene Gottheiten waren und dass Liber als Beiwort des Iuppiter eine andere Bedeutung haben könnte, als wenn der Name Liber allein verwendet wird.¹⁴⁰

Von den Dichtern wurde Dionysos vermehrt mit Bacchus angesprochen und auf den epigraphischen Texten aus Rom, Italien und den Provinzen sieht man seinen alten Namen, Liber Pater, bewahrt.¹⁴¹ Koch macht auch darauf aufmerksam, dass „zwischen dem griechischen Dionysoskult dieser archaischen Zeit (damit ist die alljährlich in Athen zur goldenen Hochzeit mit der Königin einziehende Gestalt des Dionysos gemeint) und dem Iuppiterdienst der tarquinischen Dynastie Rom, aus dem das Triumphalritual der römischen Republik hervorgegangen ist, ein historischer Zusammenhang bestanden haben muss“¹⁴², denn das Wort *triumphus* geht auf das hellenisch-dionysische Kultwort θρίαμβος zurück und folglich hatte Dionysos einst die Stelle inne, die dann in historischer Zeit Iuppiter als Gott des Triumphes übernahm.¹⁴³ Dionysos wurde auch als *Cosmocrator* bezeichnet, übernahm nach und nach die Attribute des Helios/Sol und so haben auch die Darstellungen seines Triumphs, die auf die Wiedergeburt des Lebens und die Macht des Weines anspielen, eine neue Bedeutung bekommen, denn Dionysos wurde, weil er wilde Tiere gezähmt hat, auch als Herrscher über die Elemente, Jahreszeiten, Sternbilder, etc. gesehen.¹⁴⁴

¹³⁷ cf. DNP, „Liber, Liberalia“, S. 136

¹³⁸ cf. RE, „Liber pater“, S. 68

¹³⁹ cf. Latte, S. 70

¹⁴⁰ cf. Bruhl, S. 21

¹⁴¹ cf. Foucher, S. 684

¹⁴² Koch, S. 95f.

¹⁴³ cf. Koch, S. 96

¹⁴⁴ cf. Foucher, S. 699f.

In der römischen Literatur tritt Dionysos aber, wie bereits erwähnt, hauptsächlich als Bacchus oder Liber auf. Auch auf Darstellungen hat Liber den Typus des Dionysos/Bacchus, sodass man nur dann eine Unterscheidung zwischen den Göttern treffen kann, wenn eine Beischrift des Namens vorhanden ist.¹⁴⁵ Im lateinischen Drama vor Seneca kam Dionysos auch schon vor. Im „Lycurgus“ des Naevius erscheint Dionysos als effeminiertes Gott mit luxuriösem orientalischem Gewand, im „Athamas“ des Ennius wird der Bacchuskult beschrieben und auch bei Plautus findet man immer wieder Bacchus und seinen Kult vor.¹⁴⁶ Grundsätzlich kann man sagen, dass Dionysos in der römischen Literatur zumeist als Gott des Weines und des Rasens gesehen wird oder auch als Dichtergott bezeichnet und so gerne neben Apollon und die Musen gestellt wird, denn im Römischen war er nicht nur Gott der Tragödie, sondern überhaupt der Poesie, und galt den Dichtern, besonders den augusteischen, als Quelle der Inspiration.¹⁴⁷

Ob und wie sich aber die Darstellung des Bacchus im zweiten Chorlied in Senecas „Oedipus“ von den Bacchus-Darstellungen bei den anderen römischen Autoren unterscheidet, werde ich in meinem Kommentarteil ausführlicher behandeln.

¹⁴⁵ cf. RE, „Liber pater“, S. 76

¹⁴⁶ Genaueres bei Rousselle, S. 193ff.

¹⁴⁷ cf. z. B.: Horaz, c. 3,25 und 1,1,29-32 und 2,19, epist. 2,2,29-32, Properz 2,30,37ff. und 3,2,9 und 3,1,4 und 4,1,61-64, Ovid, ars 3,347-348, am. 1,3,11f., trist. 5,3,1ff.

3 Die Eingliederung des Bacchushymnus als zweites Chorlied im „Oedipus“

Bevor ich mich der ausführlichen Kommentierung des Bacchushymnus widme, möchte ich zuerst einmal die Handlung der Tragödie „Oedipus“¹⁴⁸ des Seneca zusammenfassen, um zu zeigen, wie der Bacchushymnus im Stück eingebettet ist, und auf wichtige Unterschiede zum „Οἰδίπους Τύραννος“ (lat. „Oedipus Rex“)¹⁴⁹ des Sophokles eingehen, der zweifelsfrei als Vorbild für Senecas Drama gesehen werden kann.¹⁵⁰ Auch will ich kurz mögliche Deutungen der Tragödie anführen.

Bei Sophokles beginnt die Tragödie (1-150) mit einem Auftritt des Oedipus, an den sich die Thebaner sorgenvoll wenden, weil Theben von einer Pest heimgesucht wird. Oedipus leidet mit seinem Volk und ist um dessen Rettung bemüht. Sein Schwager Kreon, den Oedipus wegen der Pest zum delphischen Orakel gesandt hat, kehrt zurück und bringt als Antwort des Gottes Apollon, dass der Mord an König Laios gesühnt und der Täter außer Landes gewiesen oder mit dem Tod bestraft werden müsse. Oedipus beginnt sofort mit den Untersuchungen, ohne zu wissen, dass er nach sich selbst sucht. In der Parodos (151-215) ruft der Chor, der aus den Ältesten von Theben besteht, die Götter an und bittet um Rettung. Darauf folgt (216-462) eine

¹⁴⁸ Der Titel „Oedipus“ für Senecas Tragödie ist handschriftlich bezeugt, wohingegen die Titel „Oedipus Rex“ als Übersetzung von „Οἰδίπους Τύραννος“ des Sophokles und „Oedipus Excaecatus“, der als Titel einer Oedipustragödie bei Sueton (Nero 21,3) genannt wird, nicht in den Handschriften zu finden sind.

¹⁴⁹ Von mir in der Arbeit künftig nur mehr mit OT zitiert.

¹⁵⁰ Von der Oedipus-Trilogie des Aischylos ist nur mehr der letzte Teil erhalten geblieben, der vom Zug der Sieben gegen Theben handelt. Auch Euripides hat eine Oedipustragödie verfasst, doch sind davon auch nur mehr Fragmente erhalten. Dingel versucht aus diesen Fragmenten des Euripides neue Schlüsse für den „Oedipus“ des Seneca zu ziehen. So will er aufgrund größerer Bruchstücke, die aus einem Bericht über die Erscheinung der Sphinx handeln, darauf schließen, dass die Sphinx in der Tragödie des Euripides eine bedeutende Rolle gespielt hat (S. 90ff.). So soll es im Stück neben der Sphinx und ihrer Überwindung vor allem um das Verhältnis zwischen Oedipus und Iokasta gegangen sein, höchstens kann nur mehr die Hochzeit zwischen Oedipus und Iokasta vorgekommen sein, aber nicht mehr die Vaterschaft des Oedipus und die Wahrheit über seine Herkunft (S. 93). Weiters weiß man, dass bei Euripides Oedipus sich nicht selbst blendete, sondern er von den Dienern des Laios geblendet wurde. Oedipus wäre dann vor der Enthüllung über seine Herkunft geblendet worden, wohl als Strafe für die Ermordung des Laios (S. 94). Abschließend meint Dingel, dass Senecas Sphinxbeschreibung (92-102) wie eine Komprimierung von der des Euripides wirke (so ist bei Seneca das Sphinxrätsel nicht, wie bei Euripides, im Wortlaut zitiert und aus der Ekphrasis der befiederten Flügel erwähnt Seneca nur mehr das Anheben eines Flügels), Seneca aber frei mit der griechischen Vorlage umgegangen ist oder überhaupt einer anderen Stelle aus dem Drama gefolgt ist (S. 95). Letztendlich kann man also nur schwer Schlüsse von Euripides auf Seneca ziehen oder sich gar umgekehrt aufgrund Senecas Behandlung des Oedipusstoffes Aufschlüsse über das verlorene Drama des Euripides erwarten.

furchtbare Verfluchung des Täters durch Oedipus (das ist aber in Wahrheit wieder eine Selbstverfluchung). Da aber seine Nachforschungen erfolglos bleiben, wird er auf den blinden Seher Teiresias verwiesen. Zunächst gibt Teiresias widerwillig rätselhafte Andeutungen, dann aber beschuldigt er ganz offen Oedipus, der Täter zu sein und die Stadt zu beflecken, und deutet weiters auch auf die Blutschande hin. Oedipus, durch diese Aussagen verärgert, vermutet eine Intrige: Kreon stecke hinter den Beschuldigungen des Teiresias, weil er selbst König werden wolle. Er verhöhnt die Sehergabe des Teiresias, da nicht der Seher, sondern er, Oedipus, das Rätsel der Sphinx lösen konnte und so Theben von diesem Monster befreit hat. Im Fortgehen lässt Teiresias die Bemerkung fallen, dass er bei den Eltern des Oedipus im höheren Ansehen gestanden habe. Hier wird Oedipus erstmals stutzig, denn einst rief ihm ein Betrunkener beim Mahle in Korinth zu, er sei nicht der Sohn des Korintherkönigs Polybos und seiner Gattin Merope. Daraufhin ist er zum Orakel nach Delphi gegangen und als ihm dort aber gesagt wurde, er werde den eigenen Vater töten und als Gatte mit seiner eigenen Mutter Kinder zeugen, ist er nicht mehr nach Korinth zurückgekehrt. Nach dem ersten Stasimon, in dem sich der Chor ob der Aussagen und Prophezeiungen des Teiresias verwirrt zeigt und dem Oedipus eine solche Untat nicht zutraut (463-511), kommt es (512-862) zum bitteren Streit zwischen Oedipus und Kreon. Dabei versucht Iokaste, Gattin (und Mutter) des einen und Schwester des anderen, zu vermitteln. Als Oedipus ihr erzählt, dass Kreon ihn durch den Mund von Teiresias als Mörder des Laios bezichtigt habe, empfiehlt Iokaste ihm skeptisch gegenüber der Seherkunst zu sein, da auch das Orakel nicht in Erfüllung gegangen ist, das besagte, Laios werde vom eigenen Sohn getötet werden, in Wahrheit hätten ihn aber Räuber an einem Dreiweg erschlagen, und ihr gemeinsamer, drei Tage alter Sohn wurde mit Fesseln um den Fuß im Gebirge ausgesetzt. Beim Stichwort Dreiweg erinnert sich Oedipus an die Begegnung mit einem Mann, den er selbst, als er nach Delphi kam, an einer Weggabelung im Streit erschlagen hatte. Oedipus ahnt Böses, doch seine letzte Hoffnung ist noch der alte Diener von damals, der den Mord an Laios gesehen hat, weil seiner Aussage zufolge eine ganze Schar von Räufern Laios getötet hat. Es folgt das zweite Stasimon (863-910), in dem der Chor nicht mehr auf Götterworte hören will, wenn sich das Orakel des Apollon nicht als wahr erweisen wird. In der nächsten Szenenfolge (911-1085) opfert und betet Iokaste an Apollons Altar, da sie die Ängste des Oedipus zu beunruhigen beginnen. Da meldet in diesem Moment ein Bote aus Korinth den Tod des alten Königs Polybos und Iokaste sieht das

Orakel, Oedipus werde seinen eigenen Vater töten, widerlegt. Oedipus schmäht ebenfalls die alten Sehersprüche (an der Elternschaft des Polybos und der Merope zweifelt er hier nicht mehr), doch fürchtet er noch die Ehe mit der Mutter. Der Bote aus Korinth beruhigt ihn, dass er mit Polybos nicht blutsverwandt sei, sondern ein Findelkind aus Theben, das er seinerzeit von einem Hirten des Königs Laios übernommen habe. Während Iokaste bereits das furchtbare Orakel erfüllt sieht, lässt Oedipus den Hirten rufen. Iokaste versucht ihn noch davon abzuhalten, doch vergebens, und schließlich stürzt sie verzweifelt davon. Oedipus glaubt, Iokaste wolle aufgrund ihres adeligen Standes nicht, dass man seine möglicherweise niedrige Herkunft als Findelkind aufdecke. Im dritten Stasimon (1086-1109) spekuliert der Chor über die Herkunft des Oedipus. In der vierten Episode (1110-1185) treffen der korinthische Bote und der Hirte des Laios aufeinander und erst unter Androhung von Folter bekennt der Hirte, dass Oedipus der Sohn des Laios und der Iokaste sei. Daraufhin stürzt Oedipus entsetzt in den Palast. Der Chor reflektiert im vierten Stasimon (1186-1222) über die Unbeständigkeit des Glücks und wendet sich von Oedipus ab. In der Exodos (1223-1530) berichtet ein Diener, wie Iokaste sich aufgehängt und Oedipus sich selbst verflucht und geblendet hat, weil er als Sehender doch nichts sehen bzw. erkennen konnte. Kreon, nun vom Chorführer als neuer Herrscher über Theben bezeichnet, tritt auf und Oedipus bittet ihn, sich um seine Kinder zu kümmern und ihn nach dem Abschied von seinen Töchtern sofort in die Verbannung wegzuschicken.

Der Prolog bzw. erste Akt (1-109)¹⁵¹ hat bei Seneca drei Teile. Zuerst gibt es einen langen Monolog des Oedipus (1-81), in dem er die Stimmung in Theben, das von einer Pest befallen ist und über dem nun düster die Sonne aufgeht, schildert (1-5). Er beklagt das falsche Gut der Königsherrschaft, weil eine solche Macht immer dem Schicksal ausgesetzt ist (6-11), und erinnert sich dabei an seine Flucht aus Korinth und den Gewinn dieses Königsreiches (12-14). Er ist geflohen, weil er die Erfüllung des schändlichen Orakels fürchtete (15-22), doch konnte er dem Ganzen entgehen (23-27). Nun fürchtet er von neuem sein Schicksal, weil Theben von einer Pest heimgesucht wird und er als einziger verschont bleibt. Er glaubt, er habe die Pest durch das aus seiner Sicht erst angekündigte Verbrechen verursacht (28-36). Danach

¹⁵¹ Die Verszahlen beziehen sich auf den lateinischen Text bei Töchterle.

schildert er die Auswirkungen der Pest auf die Natur und Menschen (37-70) und fleht verzweifelt um seinen eigenen Tod, der aber versagt scheint (71-77a). Als einzige Möglichkeit zur Abwendung der Pest sieht er seine erneute Flucht, auch wenn er zurück zu den Eltern nach Korinth gehen muss (77b-81a). Da taucht Iocasta auf, stellt sich seinen verzweifelten Todeswünschen entgegen und ermahnt ihn, sich dem Unglück wie ein Mann zu stellen (81b-86). Dem Vorwurf der Feigheit entgegnet Oedipus mit dem Hinweis auf das Sphinxabenteuer (87-102). Bei der Schilderung seines Sieges über die Sphinx kommt ihm der Gedanke, dass sie Schuld an der Pest haben könnte, und er hofft auf Rettung von Phoebus aus Delphi, woher Creon offenbar erwartet wird (103-109).

Das erste Chorlied (110-201) ist ein Klagelied über die Pest. Der Chor der Thebaner erinnert sich an die Glanzzeit Thebens, als Bacchus erfolgreich nach Indien gezogen ist (110-123), nun sterben aber die Menschen dahin (124-132) und auch die zahmen und wilden Tiere (133-153). Überhaupt ist die ganze Natur von der Pest betroffen (154-159). Sogar die Unterwelt ist aufgebrochen und hat sich mit Thebens Welt vermischt (160-179). Am Schluss wird der Krankheitsverlauf beim Menschen beschrieben, die Symptome und die Reaktion der Befallenen (180-201).

Der zweite Akt (202-402) ist in zwei Szenen aufgebaut. Nach einem kurzen retardierenden Dialog (202-216) berichtet Creon vom Ergebnis des apollinischen Orakels, nämlich, dass der Mord an Laios zu rächen sei, damit die Pest zu wüten aufhört (217-220), und, auf die Frage des Oedipus nach dem Mörder, dass der *profugus hospes* (234) aus der Stadt zu stoßen sei. Creon berichtet genau von der Orakelbefragung, den schaurigen Begleiterscheinungen dabei und gibt den Orakelspruch wortwörtlich wieder (221-238). Oedipus, das alles nicht auf sich selbst beziehend, beginnt sogleich mit den Nachforschungen, die aufgrund der Bedrohung durch die Sphinx nicht sofort nach dem Mord an Laios angestellt worden sind (239-246). In einer längeren Rede (unwissend voll von Anspielungen auf sich selbst) zeigt Oedipus sich entschlossen den Mord aufzuklären und verflucht dabei den Täter (247-273). Dann fragt er Creon nach dem Ort des Verbrechens (274-275) und Creon erzählt vom Mord an Laios am Dreiweg (276-287). Von Oedipus kommt keine Reaktion, denn schon erscheint der alte und blinde Seher Tiresias mit seiner Tochter Manto (288-290). Oedipus bittet sofort um Aufklärung, doch Tiresias, vom Alter geschwächt, vertröstet auf die Eingeweideschau (291-300). Manto bekommt genaue Anweisungen von ihrem Vater (301-306) und er, auf ihre Beschreibung des Geschehens hin, deutet

das Verhalten der Opferflamme (307-337a), der Opfertiere (337b-344), das Aussehen der Schnitte und Wunden (345-351) und letztendlich der Eingeweide (352-383). Der Name des Mörders wird aber nicht von Tiresias genannt, erst eine Totenbeschwörung soll Aufschluss geben und Creon soll dabei als Zeuge anwesend sein (384-400). Der Akt endet mit der Aufforderung des Sehers an den Chor ein Preislied an Bacchus zu singen, während die Totenbeschwörung stattfinden soll (401-402).

Das zweite Chorlied (403-508) ist ein Bacchushymnus. Am Anfang steht die Anrufung des Gottes mit der Bitte Theben vom Unheil zu befreien und die Beschreibung seines Erscheinungsbildes (403-428). Darauf folgt die Beschreibung seines Gefolges (429-444) und die Schilderung seiner Macht (445-466). Dann werden seine Eroberungszüge geschildert (467-487) und seine Verbindung mit Ariadne aufgezeigt (488-502). Zum Schluss wird dem Bacchus ewige Verehrung geschworen (503-508).

Im Zentrum des dritten Akts (509-708) steht der Bericht Creons über die Beschwörung des toten Laios (530-658), gerahmt von den zwei Streitdialogen zwischen den Schwägern Oedipus und Creon (509-529 und 659-708). Creon warnt Oedipus vergeblich vor dem Ergebnis der Totenbeschwörung, der jedoch beharrlich darauf drängt und Creon zum Reden regelrecht zwingt (509-529). Creon berichtet daraufhin von der Totenbeschwörung. Er beschreibt, wo das Ritual stattgefunden hat (530-547), die Opfervorbereitungen des Tiresias und die dargebrachten Opfer (548-558), die beschwörenden Gebete und die Antwort der Erde und des Waldes darauf (559-581), die Öffnung der Unterwelt und die Erscheinung von Göttern, Heroen, Allegorien (582-607) und dann die Schatten von berühmten Thebanern: Zethus, Amphion, Niobe, Agaue, die Bacchen, Pentheus und letztendlich Laios (608-623), der abschließend eine Rede hält, in der er Oedipus des Vatemordes und des Inzests beschuldigt und sagt, dass mit der Verbannung des Oedipus aus Theben auch die Pest enden wird (624-658). Oedipus glaubt nicht den Anschuldigungen, denn seine Eltern Polybus und Merope sind wohlhabend, und bezichtigt Creon des verräterischen Komplotts mit Tiresias und der Streit gipfelt letztendlich in der Verhaftung Creons (659-708).

Im dritten Chorlied (709-763) steht der Chor hinter seinem König Oedipus und sieht die Ursache des Pestübels und das Schicksal der Labdakiden (zu denen er Oedipus natürlich noch nicht dazuzählt) im alten Götterzorn (709-712a). Als Beweise dafür nennt er die Ankunft des Cadmus in Theben auf der Suche nach seiner Schwester Europa (712b-724) und die *nova monstra* seitdem (724-725): den Drachen (726-730),

die aus der Drachensaat hervorgegangenen Sparten (731-750) und den in einen Hirschen verwandelten Actaeon (751-763).

Der vierte Akt (764-881) gipfelt in einer Anagnorisis. Durch die Aussagen von Orakel, Eingeweideschau und Totenbeschwörung verunsichert, erinnert sich Oedipus an seinen Totschlag am Dreiweg in Phokis (764-772). Er fragt Iocasta nach den Einzelheiten über Laius zum Zeitpunkt des Todes, die den Verdacht immer mehr auf ihn selbst als Mörder lenken (773-782), doch als er den Tatzeitpunkt erfährt (783), kommt ein alter Korinther und hält ihn vor weiteren Schlüssen ab, denn er meldet den natürlichen Tod des Polybus (784-788). Oedipus ist erleichtert, doch fürchtet er noch immer den zweiten Teil des Orakels, die Mutterehe (789-800). Da berichtet der Bote aus Korinth von der Kindsübergabe (801-806). Sofort fragt Oedipus genauer nach seiner Herkunft und lässt den thebanischen Hirten, der einst ihn als Kind dem Korinther übergeben hatte, suchen (807-824). Iocasta¹⁵², hellhörig geworden und wohl nun schon die Wahrheit ahnend, will ihrem Gatten/Sohn Oedipus weitere Nachforschungen ausreden, doch in der Zwischenzeit ist schon der thebanische Hirte, Phorbas¹⁵³, gefunden worden (825-840). Phorbas, durch Folterandrohung zur Aussage gezwungen, enthüllt nun das Geheimnis der Herkunft (841-867). Oedipus schreit, wünscht sich verzweifelt den Tod und stürzt mit düsteren Andeutungen in den Palast zur Mutter/Gattin (868-881).

Das vierte Chorlied (882-914) handelt vom Lob des mittleren Weges und der *aurea mediocritas*. Abgesehen von den letzten vier Versen (911-914), die eine szenische Überleitung zum Botenbericht im fünften Akt sind, ist es so aufgebaut, dass die

¹⁵² In den Handschriften sind die Verse 825-827, 829-832 und 835-836 dem *Senex* (dem alten Korinther) zugeschrieben. Weil teilte jedoch diese Verse der Iocasta zu (Weil, H., *Études sur le Drame Antique*, Paris 1897, S. 328 – zitiert nach Boyle *ad loc.*). Ich folge dieser Auffassung, denn diese Stelle würde dann den Versen 1056-1072 im OT entsprechen, wo Iokaste das Orakel bereits erfüllt sieht und ebenfalls Oedipus an weiteren Nachforschungen hindern will. Häuptli behält den *Senex* bei und meint: „Der Diener, der Merope zu ‘ihrem’ Kind verholfen hat, hat alles Interesse, weitere Nachforschungen zu verhindern, mit denen sich Oedipus den korinthischen Thron und er selbst sich die Gunst des Oedipus verschmerzen könnte“ (Kommentarteil, S. 51 *ad loc.*). Auch Heldmann meint, dass der *Senex* nach der naiven Freude, da er die Herkunft des Oedipus enthüllen durfte, nun langsam die Wahrheit ahnend, ab 825ff. die Rolle des Warners einnimmt (cf. Anm. *ad loc.*). Ich halte diese Argumente allerdings für wenig glaubwürdig. Auch ist der dramaturgische Effekt größer, wenn man diese Verse Iocasta sprechen lässt.

¹⁵³ Der Name des Hirten ist sprechend, denn das griechische Wort φορβᾶς bedeutet so viel wie „der, der Weide/Nahrung gewährt“. Bei Sophokles war der Hirte des Laios hingegen anonym, doch hatte er dort eine Doppelfunktion: er war einerseits der Hirte, dem das Kind übergeben wurde, andererseits der, der die Attacke am Dreiweg überlebt hat. Bei Seneca ist er einfach nur mehr der Hirte, der bei der Kindsübergabe beteiligt war. Auf einer Amphore aus dem 5. Jh. v. Chr. ist ein Mann (vielleicht eben ein Hirte) dargestellt, der den kleinen Oedipus trägt, und dabei stehen die Namen „Oedipodes“ und „Euphorbos“ (cf. Boyle, S. 303 *ad loc.*).

zentrale Aussage von *media via* unterstützt wird.¹⁵⁴ Zuerst wird der Wunsch nach einem ungefährdeten Leben geäußert, als Metapher dafür wird die ruhige Schifffahrt herangezogen und es endet mit dem Wunsch nach einem Leben auf mittlerer Bahn (882-891). Das gliedernde Schlüsselwort ist *media via* (890-891). Als ein negatives Beispiel dafür wird Icarus und als ein positives Daedalus angeführt (892-908). Auch da treten wieder die Schlüsselwörter *medium* (899) und *media* (901) gliedernd auf, so rahmen sie den positiven Daedalus (900). In den sieben Versen zuvor (892-898) und in den sieben Versen danach (902-908) ist das Augenmerk auf den negativen Icarus gerichtet. Es endet mit *audacis viae* (908), das dem Ende des ersten Teils mit *media via* (890-891) entgegengesetzt ist, und leitet zu einem Lob des Maßes als Schlussfolgerung aus dem Ganzen über (909-910). Danach folgt die szenische Überleitung (911-914).

Der fünfte und letzte Akt (915-1061) hat ein kurzes („fünftes“) Chorlied (980- 997) integriert.¹⁵⁵ Ein Bote berichtet von der Blendung des Oedipus: Oedipus stürzt in den Palast und überlegt, welche Todesart für sein *fatum* angemessen wäre (915-926), zuerst verlangt er sofort seine Tötung (927-934), doch dann erwägt er eine längere, qualvollere Bestrafung und beschließt seine Augen auszustechen (935-957), er blendet sich selbst und betet für die Rettung seiner Heimat (958-979). Darauf reagiert der Chor mit der Erkenntnis von der Allmacht und Unabänderlichkeit des *fatum* (980-997), was im Kontrast zum aufwühlenden Botenbericht über das Rasen und die Blendung des Oedipus steht: zuerst kommt die Erkenntnis, dass das *fatum* unausweichlich ist (980), danach wird die Macht der Parzen, auch gegenüber den

¹⁵⁴ Zur ausführlicheren Erklärung des Aufbaus: cf. Töchterle, S.564ff. und Boyle, S. 312f.

¹⁵⁵ Ich bin der Meinung, dass die Tragödie aus fünf Akten, wie sie bei Seneca vorherrschen, besteht, denn ich sehe das integrierte Chorlied nicht als akttrennend an. Es ist deutlich kürzer als die anderen Chorlieder im Stück und der Chor dient sowohl dem Boten als auch dem blinden Oedipus, der das Geschehen kommentiert haben muss, als Ansprechpartner. Wenn man bedenkt, dass der Chor aus Thebanern besteht, so schildert der Bote die Ereignisse im Palast dem thebanischen Volk und das Volk reagiert auf den Bericht des Boten und am Schluss nimmt Oedipus Abschied vom seinem Volk und gibt ihm letzte Anweisungen. Der Chor scheint hier die ganze Zeit über präsent zu sein. Auch Töchterle geht von fünf Akten aus und weist zusätzlich darauf hin, dass „das aktinterne „statement“ 980-997 den Einleitungsworten des Chores im Kommos, OR [= OT] 1297-1306 entspricht: auch dort reagiert der Chor auf das Erscheinen des Geblendeten“ (S. 579). Boyle hingegen, wie andere auch (z. B. Häuptli, Heldmann), nimmt sechs Akte an (cf. S. 335ff. und 340f.) und meint, dass die Chorlieder in Senecas „Medea“ (849-875) und „Phaedra“ (959-988 und 1123-1153) auch kurz, aber akttrennend seien. Außerdem schließe das Chorlied, wie das vierte auch, mit der Ankündigung von einem neuen Auftritt. Weiters würde so der letzte (also sechste) Akt, wie der erste, mit Oedipus beginnen und enden. Auch Schöpsdau geht von 6 Akten aus und sieht dadurch das Stück zweigeteilt: im ersten Teil (Akt 1-3) ist Oedipus an den Enthüllungen nicht beteiligt, im zweiten Teil (Akt 4-6) hingegen schon, er stellt Nachforschungen an und will die Wahrheit, trotz aller Widerstände, erfahren (cf. S. 86ff.). Zur genaueren Argumentation für oder gegen die aktteilende Wirkung des Chorliedes verweise ich aber auf Töchterle (S. 579ff.) und Boyle (S. 335ff. und 340f.), da es für meine Arbeit eigentlich nicht weiter von Bedeutung ist, aus wie vielen Akten das Stück besteht und ob das letzte Chorlied nun akttrennend ist oder nicht.

Göttern, thematisiert (981-990) und dann die Nutzlosigkeit von Gebeten und von Angst vor dem Schicksal betont (991-994). Abschließend gibt es eine Überleitung zur nächsten Szene (995-997). Der geblendete Oedipus kommt aus dem Palast und berichtet von seiner Blendung als Bestrafung für seine Verbrechen (998-1003). Der Chor meldet Iocastas Auftritt (1004-1009a) und Iocasta spricht zum letzten Mal mit ihrem Sohn/Gatten (1009bff.). Zuerst gibt Iocasta zwar dem Schicksal die Schuld (1019), worauf Oedipus jedoch barsch antwortet und dessen Unzulänglichkeit betont (1020-1023), dann sagt sie aber, dass sie ebenso am Verbrechen beteiligt ist und begeht Selbstmord, indem sie sich ein Schwert in den Unterleib stößt (1024-1039). Als der blinde Oedipus das vom Chor erfährt (1040-1041), ruft er Phoebus an und beklagt, dass er dessen Orakelspruch sogar übertroffen habe, denn nun bezichtigt er sich auch des Muttermordes und letztendlich kündigt er seine Flucht aus Theben an: er verabschiedet sich von den Thebanern und verheißt ihnen Rettung, da mit ihm auch *violenta Fata, horridus Morbi tremor, Macies, atra Pestis* und *rapidus Dolor* fort sein werden (1042-1061).

Man sieht allein schon an der unterschiedlichen Darstellung des Oedipus, dass Seneca den OT des Sophokles nicht einfach ins Lateinische übertragen hat, sondern aus dem Oedipusstoff etwas Neues gemacht hat, kreativ mit der griechischen Vorlage umgegangen ist und eine andere Gewichtung in seiner Darstellung gesetzt hat. Der Oedipus des Sophokles leidet am Anfang mit seinem Volk, er ist ihr König, Retter und Helfer, an ihn wendet es sich hoffnungsvoll. Am Ende nach der Enthüllung seiner Herkunft und der Erfüllung des Orakels ist Oedipus ein aus seinem Reich Verstoßener. Bei Seneca hingegen ist Oedipus durch die Pest nicht mit seinem Volk vereint und sieht das Königtum als ein falsches Gut an. Das Orakel, weshalb Oedipus aus Korinth geflohen ist, wird auch gleich am Anfang des Stückes erwähnt. Oedipus ist sich also all seiner schrecklichen Bestimmungen bewusst und sieht darin, dass er allein von der Pest, die Apollo gesandt hat, verschont bleibt, seine Schuld als erwiesen und ahnt, dass das Schicksal ihn für ein besonderes Unheil aufsparen will, obwohl er aus seiner Sicht noch nichts Falsches gemacht hat, denn, anders als im OT, kennt Oedipus hier keinen Zweifel daran, dass seine Eltern Polybus und Merope sind. Er fürchtet trotzdem um Theben und um sich, obwohl er noch nicht den kausalen Zusammenhang kennt. Er will Theben von der Pest befreien und schickt deshalb Creon zum Orakel des Apollo. Den Mörder des Laius zu finden, sieht er dann als seine

Pflicht als König an. Dass er in Wahrheit auch nach seiner eigenen Herkunft sucht, ist ihm nicht klar. Im OT hingegen, nach Teiresias Enthüllung, erfolgt die Suche nach dem Laius-Mörder und die Frage nach der eigenen Herkunft gleich. Bei Seneca kommt die Enthüllung etappenweise. Erst hatte Oedipus das schändliche Orakel bekommen, er werde den Vater töten und die Mutter ehelichen, doch vor dem glaubt er geflohen zu sein, dann folgt die Eingeweideschau (Extispicium), die für ihn noch rätselhaft bleibt, und schließlich kommt die Totenbeschwörung (Nekromantie), in der er von Laius klar und deutlich des Mordes beschuldigt wird. Da er aber noch immer keine Zweifel bezüglich seiner Elternschaft kennt, bezichtigt er Creon eines Komplotts. Erst als er den Tatzeitpunkt des Mordes an Laius erfährt, könnte er aufklärende Schlüsse ziehen, doch da kommt der Bote aus Korinth und meldet den Tod des Polybus, was aber nur zu einer kurzfristigen Erleichterung bei Oedipus führt, weil er gleich darauf die Wahrheit seiner Herkunft erfährt. Nun ist die komplette Enthüllung vollzogen und das schändliche Orakel hat sich erfüllt. Die Selbstblendung erscheint ihm als einzig angemessene Sühne für seine Verbrechen, wohingegen sie im OT als das Unvermögen des Erkennens gedeutet werden kann. Durch Iocastas Selbstmord am Schluss sieht Oedipus das Orakel noch überboten, was man als eine gewisse Steigerung gegenüber dem OT sehen kann. Senecas Tragödie endet damit, dass Oedipus Theben von Pest und Verderben befreit, indem er fortgeht. Es ist fast ein tröstliches Ende. Ist der Oedipus des Sophokles bei seinem Abschied hoffnungslos und verloren, so erscheint hier am Ende nun Oedipus als Retter Thebens. Somit ist unschwer zu erkennen, dass Seneca den Anfang und das Ende bewusst gegensätzlich zum OT des Sophokles komponiert hat.

Nun kann man sich fragen, was Seneca mit seiner Tragödie bezwecken wollte. Dabei möchte ich allerdings die Diskussionen, wann Senecas Tragödien entstanden sind und ob sie tatsächlich auch aufgeführt oder nur Lese- und Rezitationsdramen waren, außer Acht lassen, denn das würde im Rahmen dieser Arbeit zu weit gehen und sowieso zu keinem eindeutigen Ergebnis führen, da diese Fragen bis heute zu den umstrittensten in der Forschung zählen. Ich will hier lediglich ein paar Gedanken anführen, um zu zeigen, wie man die Tragödie zusammen mit den Chorliedern verstehen könnte. So kann man Senecas Tragödien als moralische und philosophische Schriften lesen. Sie sollen engagierte, lehrhafte Dichtungen und ein Teil von Senecas Erziehungsprogramm für Nero gewesen sein, um „den Prinzen

durch einprägsame Bilder auf den Weg der Tugend (zu) weisen“.¹⁵⁶ Wie die Prosaschriften, verfolgen auch sie moralische Zwecke und die stoische Philosophie bildet die Grundlage. So deutet Häuptli den „Oedipus“ ganz stoisch und sieht als „Leitmotiv des Dramas die Harmonie des Naturprozesses“¹⁵⁷. So ist der „Sinn der Selbstbestrafung die Wiederherstellung der natürlichen Ordnung“ und „für Ödipus gibt es, trotz dem Verhängnis, keinen Zweifel, dass er seine eigene Schuld zu büßen hat“¹⁵⁸. Im letzten Chorlied wird nochmals die stoische Schicksalslehre, die die Leitidee des Stückes ist, zusammengefasst und die Allmacht des *fatum* und die lückenlose Kausalität, an der auch kein Gott etwas ändern kann, betont¹⁵⁹, und am Schluss ist Oedipus überzeugt, dass das Volk von selbst geheilt wird, wenn die wirkliche Ursache beseitigt wird und die Natur wieder ihre Ordnung hat. Auch dass Oedipus glaubt, die Blendung sei eine gerechte Strafe, ist stoisch, denn Verhängnis hebt nicht Schuld auf, und zuletzt stellt Oedipus das allgemeine Wohl über sein eigenes und die Erfüllung seiner Pflicht stimmt ihn heiter, als er Theben verlässt¹⁶⁰. Auch Müller liest Senecas „Oedipus“ als Fatumstragödie: Oedipus ist von Anfang an als ein von Furcht vor seinen möglichen Verbrechen verfolgter Mensch gezeichnet¹⁶¹. Das Schicksal beherrscht sein Leben und weil er dem Schicksal zu entkommen versucht, treibt er dem Unheil entgegen¹⁶². Gerade als Oedipus aktiv handeln und den Mörder des Laius finden will, erscheint Tiresias ungerufen (im OT hingegen kam der Seher widerstrebend) und mit ihm kommt das Schicksal auf Oedipus zu¹⁶³. Am Schluss hat „das übermächtige Geschick allen Sinn im Dasein des Helden zerstört“¹⁶⁴ und bei seinem Fortgehen nimmt er als seine Geleiter *violenta Fata, Morbus, Macies, Pestis* und *Dolor* mit und ist ein für immer Verdammter, was Laius ihm in der Beschwörungsszene (652ff.) vorausgesagt hat¹⁶⁵. Pötscher arbeitet bei seiner Analyse auch den psychologischen Aspekt aus und sieht bei Oedipus neurotische Züge: Oedipus hat dauernd Angst und diese Angst schadet ihm, weil er dadurch in sein Schicksal läuft, so fürchtet er sich z. B. vor der Verwirklichung des Orakels oder als er

¹⁵⁶ Fuhrmann, „L. A. Seneca“, S. 400

¹⁵⁷ Häuptli, Kommentar, S. 55 ad 915-79

¹⁵⁸ Häuptli, Kommentar, *ibid.*

¹⁵⁹ cf. Häuptli, Kommentar, S. 58 ad 980-97

¹⁶⁰ cf. Häuptli, Kommentar, S. 59 ad 998-1061

¹⁶¹ cf. Müller, S. 448

¹⁶² cf. Müller, S. 449

¹⁶³ cf. Müller, S. 450

¹⁶⁴ Müller, S. 459

¹⁶⁵ cf. Müller, S. 458

bereits geblendet ist, über seine tote Mutter zu stürzen und er ist bei seinem Fortgehen aus Theben von Angst erfüllt¹⁶⁶. Auch hat er mangelndes Selbstvertrauen, so sagt er in Vers 26 *cuncta expavesco meque non credo mihi*¹⁶⁷. Dazu kommen noch Zweifel und seine „Selbstschädigungstendenz“¹⁶⁸, so bittet er gleich am Anfang bei der Pestschilderung um seinen Tod, sucht später nach einer angemessen, langen und harten Bestrafung für seine Taten und fordert am Schluss grausame Schicksalsschläge, Furcht vor Krankheit, Entkräftung, Pest und Schmerz geradezu auf, mit ihm zu kommen (1061: *mecum ite, mecum*)¹⁶⁹. Er ist auch leicht erregbar und aggressiv, auch gegen sich selbst, gerade als er am Ende sich solch unangenehme Geleiter wünscht¹⁷⁰. Auch hat Oedipus Stimmungsschwankungen und vergisst Unbewältigtes leicht, so glaubt er gleich an seine Unschuld, obwohl er im Gespräch mit Iocasta eigentlich schon auf den Täter des Laius-Mörder draufgekommen ist und nur mehr den Tatzeitpunkt zur Bestätigung wissen möchte, weil der Bote aus Korinth kommt und den Tod des Polybus verkündet, gleich darauf hat er wieder Angst und zwar vor der Mutterehe¹⁷¹. Pötscher sieht bei Senecas Darstellung des Oedipus die neurotischen Züge „als „pathologische“ Erscheinungen eines Menschen, der nicht von der *ratio* beherrscht wird“ und „dass die Neurose (...) beim Stoiker als erkenntnismäßig-ontologische Fehlhaltung verstanden wird“¹⁷², wohingegen bei Sophokles die neurotischen Züge „unreflektiert einfach als eine „Wirklichkeit“ des Lebens erscheinen“¹⁷³. Lefèvre sieht Senecas Dramen nicht nur als philosophische Tragödien, sondern auch als politische und dementsprechend deutet er auch den „Oedipus“. So ist Iocastas Ableben, die sich nicht in der Mitte des Stückes wie im OT erhängt, sondern sich erst am Ende des Stückes ein Schwert in den Unterleib stößt, mit dem in der zeitlich nahe stehenden „Octavia“ geschilderten Tod der Agrippina zu sehen¹⁷⁴. Die auffällige Hervorhebung des Inzests in Senecas „Oedipus“ ist als Anspielung auf Agrippinas und Neros inzestuöse Beziehung zu verstehen¹⁷⁵. Oedipus bezeichnet sich als *bis parricida* (1044), da er Vater und, nach seinem

¹⁶⁶ cf. Pötscher, S. 326f.

¹⁶⁷ cf. Pötscher, S. 326

¹⁶⁸ Pötscher, S. 327

¹⁶⁹ cf. Pötscher, S. 327f.

¹⁷⁰ cf. Pötscher, S. 328

¹⁷¹ cf. Pötscher, S. 329

¹⁷² Pötscher, S. 329

¹⁷³ Pötscher, S. 329

¹⁷⁴ cf. Lefèvre, S. 1250ff.

¹⁷⁵ cf. Lefèvre, S. 1251f. und 1253f. Der Inzest wird in Iocastas Schlussrede (1025-1026) betont, aber auch im Extispicium (366ff.) wird darauf ausführlich hingewiesen.

Schuldverständnis, auch Mutter umgebracht hat, ebenso galt Nero als Mutter- und Vater-Mörder¹⁷⁶. Senecas Nekromantieszene mit der Unterweltschilderung ist als Gegenbild zu Vergils Unterweltsszene im 6. Buch der Aeneis komponiert, der *pius Aeneas* kann dem *impius Oedipus* entgegengesetzt werden, der eine rettete seinen Vater, der andere tötete ihn, und mit Laius ist Claudius, Neros Adoptivvater, gemeint¹⁷⁷. Auch das Bild des Oedipus als *rex* (wobei in der Tragödie mit diesem Begriff oft der Tyrann gemeint ist) ist in den Streitdialogen mit Creo negativ gezeichnet und so kann man dahinter auch Nero als entarteten Herrscher sehen¹⁷⁸. Bishop arbeitete auch die Bezüge zwischen Oedipus und Nero und Iocasta und Agrippina heraus und deutet die Tragödie oppositionell. So meint er z. B., dass der Schluss des Stückes auf eine Vertreibung Neros abzielen könnte¹⁷⁹ und dass die abscheulichen Geleiter des Oedipus auf „Nero’s utter *perturbatio animi* and his spiritual exile from all good men, whether he is aware or not“¹⁸⁰ anspielen könnten. Weitere politische Anspielungen auf Neros Welt versucht Bishop – sehr kompliziert und teilweise ziemlich gepresst – auch im zweiten Chorlied aufzuzeigen, wobei ich bei seiner Interpretation zugegebenermaßen skeptisch bin. So sieht Bishop in den Flüssen Ganges und Araxes (427f.) einen engen Bezug zum Oedipusthema mit Inzest und Vaternord und folglich auch zu Nero, denn Ps.-Plutarch berichtet in „De fluviis“ (4,1) von einem Heros namens Ganges, der im Rausch mit seiner Mutter geschlafen hat und sich, als er am nächsten Tag davon erfahren hatte, in den nach ihm benannten Fluss stürzte, und Araxes wiederum hat seinen Vater getötet und vor den Furien flüchtend sich selbst im Fluss ertränkt (fluv. 23).¹⁸¹ Hinter *irratam metuens novercam* (418) ist eine Anspielung auf Messalina zu sehen (wie auch in Vers 487¹⁸²) und die folgende Beschreibung des Bacchus ist nach Neros Aussehen gestaltet.¹⁸³ Bei den Meeresgottheiten Ino und Palaemon (445ff.), die mit Bacchus verbunden sind, handelt es sich um Agrippina und den gerade adoptierten, jungen

¹⁷⁶ cf. Lefèvre, S. 1253ff.

¹⁷⁷ cf. Lefèvre, S. 1254ff.

¹⁷⁸ cf. Lefèvre, S. 1257ff.

¹⁷⁹ cf. Bishop, S. 293

¹⁸⁰ Bishop, S. 293

¹⁸¹ cf. Bishop, S. 294. Die Nennung der Flüsse lässt sich aber auch durch ihre Funktion als Grenzflüsse erklären und der Ganges erscheint auch sonst im Kontext mit Bacchus. Näheres dazu in meinem Kommentar zur Stelle.

¹⁸² cf. Bishop, S. 296

¹⁸³ cf. Bishop, S. 295-297. Dagegen spricht aber, dass Seneca das Aussehen des Bacchus ganz nach der Topik gestaltet. Die Darstellung des Äußeren des Bacchus entspricht gänzlich der in der Literatur und Kunst.

Nero¹⁸⁴ und Ariadne soll Octavia entsprechen.¹⁸⁵ Im abschließenden Gelöbnis, in dem Bacchus Verehrung garantiert wird, solange die kosmische Ordnung besteht (503ff.), sollen fünf Zyklen sein (zodiakal, ozeanisch, lunar, diurnal, arktisch), die den Stufen der Erkenntnis des Oedipus entsprechen und auf das Ende des Oedipus/Nero hindeuten, denn der Zyklus mag zwar ewig sein, aber alle Zyklen enden und beginnen wieder von neuem und so wäre Neros Tod gleichzeitig ein Gewinn für die Freiheit Roms.¹⁸⁶ Es ist fraglich, wie viele der politischen Anspielungen, besonders der kompliziert-konstruierten, wie sie Bishop aufzuzeigen versucht, das Publikum verstanden hat und wie viel Kritik Seneca sich tatsächlich am Hof erlauben durfte. Aus textimmanenter Sicht konnte man aber die Darstellungen problemlos interpretieren, argumentieren und verteidigen.

Senecas Chorlieder scheinen vielleicht auf den ersten Blick weniger auf Oedipus konzentriert und weniger in die dramatische Handlung integriert zu sein als die Stasima im OT, doch wie Boyle richtig schreibt¹⁸⁷, beeinflussen sie die Sympathien und das Denken des Publikums, die Geschwindigkeit und Atmosphäre des Stückes und kontrollieren „‘religious’ and ‘philosophic’ energies“¹⁸⁸. Töchterle bemerkt außerdem, dass die Chorlieder durch thematische und motivische Verknüpfungen mit dem ganzen Drama verbunden sind und insbesondere strukturelle Bezüge aufweisen, die „sich sowohl zu Sinn und Verlauf der Handlung als auch innerhalb der Lieder selbst auffinden lassen und sie so als integrierende Bestandteile der Tragödie erweisen“¹⁸⁹, wofür Bishop den Begriff der „odic line“ gefunden habe, die zur dramatischen parallel verläuft und diese stützt¹⁹⁰. So ist deutlich, dass es sich in den ersten Chorliedern um das Schicksal Thebens handelt.¹⁹¹ Im ersten Chorlied wird auf den Indienzug des Bacchus eingegangen (113-123), um die Glanzzeit Thebens der

¹⁸⁴ cf. Bishop, S. 295

¹⁸⁵ cf. Bishop, S. 297

¹⁸⁶ cf. Bishop, S. 298

¹⁸⁷ cf. Boyle, S. lxxiv f.

¹⁸⁸ Boyle, S. lxxv

¹⁸⁹ Töchterle, S. 218 in der Einleitung zum ersten Chorlied

¹⁹⁰ cf. Bishop J. D., *The choral odes of Seneca, theme and development*, Diss. Univ. of Pennsylvania 1964, S. 43ff. – zitiert nach Töchterle, Anm. 99

¹⁹¹ Ebenso ist auffällig, dass eigentlich im ganzen Drama Theben als Schauplatz des Stückes und das Thebanertum deutlich hervorgehoben werden. Bereits im ersten Chorlied wird auf Bacchus als einen *miles* Thebens verwiesen. Der Chor betont im Lied seine eigene thebanische Herkunft als auch die des Bacchus. Im Bacchushymnus wird natürlich auch auf Theben Bezug genommen. Weiters erscheinen im dritten Akt bei der Nekromantie vor dem Auftritt des Laius thebanische Heroen und im dritten Chorlied werden thebanische Mythen referiert, um den Götterzorn, der auf den Labdakiden lastet, zu erklären.

aktuellen unglücklichen Pestsituation entgegenzusetzen, im zweiten Chorlied wird Bacchus gebeten, Theben beizustehen, und das dritte Chorlied handelt von Thebens unglücklicher Vergangenheit. In den beiden letzten Chorliedern reflektiert dann der Chor über moralische Weisheiten und das unausweichliche Schicksal. Daran sieht man, wie sich die Haltung des Chores während des Dramas ändert. Am Anfang ist das Leid, die Hilflosigkeit, das Ausgeliefertsein beim Chor spürbar, deshalb beklagt er zuerst die Pest und ruft dann Bacchus an, am Ende hingegen ist er neutral, nüchtern, besonnen und scheint sich mit der Unabänderlichkeit des Schicksals zu arrangieren bzw. sie zu akzeptieren, wie auch Oedipus am Ende des Stückes das tut. Töchterle bemerkt zu den Chorliedern treffend, dass der Chor sich von einer teilnehmenden Haltung im ersten Lied, in dem er als Betroffener über die Pest klagte, im zweiten, in dem er zu Bacchus betete, und zumindest in der Einleitung zum dritten Lied, in dem er nicht Oedipus, sondern den alten Götterzorn für die Übel verantwortlich machte, zu einem neutralen Standpunkt zurückzieht und moralische Prinzipien verkündet.¹⁹² Allein daran muss man doch sehen, dass der Bacchushymnus des zweiten Chorliedes mit dem dramatischen Geschehen verzahnt ist, sogar stärker als auf den ersten Blick anzunehmen wäre, was ich aber in meinem Kommentarteil dann ausführlicher darzustellen versuchen werde. Abschließend kann man also feststellen, dass alle Chorlieder im Drama verankert sind, eine starke thematische Beziehung zum Verlauf des Stückes und den sich kontinuierlich entfaltenden Enthüllungen und den daraus gewonnenen Erkenntnissen haben und ausdrücklich oder durch ihren Inhalt an die Handlung anknüpfen.

¹⁹² cf. Töchterle, S. 566

4 Das zweite Chorlied (403-508): ein Bacchushymnus

4.1 Lateinischer Text¹⁹³

CHORUS

Effusam redimite comam nutante corymbo,
mollia Nysaeis armatus bracchia thyrsis,
 lucidum caeli decus, huc ades 405
 votis, quae tibi nobiles
Thebae, Bacche, tuae 407a
 palmis supplicibus ferunt. 407b
huc adverte favens virgineum caput
vultu sidereo discute nubila
et tristes Erebi minas 410
avidumque fatum.
te decet cingi comam floribus vernis,
te caput Tyria cohibere mitra
hederave mollem
bacifera religare frontem, 415
spargere effusos sine lege crines,
rursus adducto revocare nodo,
qualis iratam metuens novercam
creveras falsos imitatus artus,
crine flaventi simulata virgo, 420
lutea vestem retinente zona:
inde tam molles placuere cultus
et sinus laxi fluidumque syrma.
vidit aurato residere curru
veste cum longa regeres leones 425
omnis Eoae plaga vasta terrae,
qui bibit Gangen niveumque quisquis

¹⁹³ Text nach Töchterle, S. 78ff., nur im Vers 472 weiche ich davon ab und entscheide mich für das überlieferte *Zalacum* anstelle seiner Konjekturen *Satrarum*.

frangit Araxen.

Te senior turpi sequitur Silenus asello,
turgida pampineis redimitus tempora sertis; 430
condita lascivi deducunt orgia mystae.
Te Bassaridum comitata cohors
nunc Edono pede pulsavit
sola Pangaeo,
nunc Threicio vertice Pindi; 435
nunc Cadmeas inter matres 436a
impia maenas 436b
comes Ogygio venit Iaccho,
nebride sacra praecincta latus.
tibi commotae pectora matres
fudere comam 440
thyrsunque levem vibrante manu,
iam post laceros Pentheos artus
thyades oestro membra remissae
velut ignotum videre nefas.

Ponti regna tenet nitidi matertera Bacchi 445
Nereidumque choris Cadmeia cingitur Ino;
ius habet in fluctus magni puer advena ponti,
cognatus Bacchi, numen non vile Palaemon.
te Tyrrhena, puer, rapuit manus,
et tumidum Nereus posuit mare, 450
caerula cum pratis mutat freta:
hinc verno platanus folio viret
et Phoebos laurus carum nemus;
garrula per ramos avis obstrepit;
vivaces hederas remus tenet, 455
summa ligat vitis carchesia.
Idaeus prora fremuit leo,
tigris puppe sedet Gangetica.

tum pirata freto pavidus natat,
 et nova demersos facies habet: 460
 brachia prima cadunt praedonibus
 inlisumque utero pectus coit,
 parvula dependet lateri manus,
 et dorso fluctum curvo subit,
 lunata scindit cauda mare: 465
 et sequitur curvus fugientia 466a
 carbasa delphin. 466b

Divite Pactolos vexit te Lydius unda,
 aurea torrenti deducens flumina ripa;
 laxavit victos arcus Geticasque sagittas
 lactea Massagetes qui pocula sanguine miscet; 470
 regna securigeri Bacchum sensere Lycurgi,
 sensere terrae Zalacum feroces
 et quos vicinus Boreas ferit
 arva mutantem quasque Maeotis
 alluit gentes frigido fluctu 475
 quasque despectat vertice e summo
 sidus Arcadium geminumque plastrum.
 ille dispersos domuit Gelonos,
 arma detraxit trucibus puellis:
 ore deiecto petiere terram 480
 Thermodontiacae catervae,
 positisque tandem levibus sagittis
 Maenades factae.
 sacer Cithaeron sanguine undavit
 Ophioniaque caede; 485
 Proetides silvas petiere, et Argos
 praesente Bacchum coluit noverca.
 Naxos Aegaeo redimita ponto
 tradidit thalamis virginem relictam
 meliore pensans damna marito: 490

pumice ex sicco
 fluxit Nyctelius latex;
 garruli gramen secuere rivi,
 conbibit dulces humus alta sucos
 niveique lactis candidos fontes 495
 et mixta odoro Lesbia cum thymo.
 ducitur magno nova nupta caelo:
 sollemne Phoebus
 carmen infusis humero capillis
 cantat et geminus Cupido 500a
 concutit taedas; 500b
 telum deposuit Iuppiter igneum
 oditque Baccho veniente fulmen.

Lucida dum current annosi sidera mundi,
 Oceanus clausum dum fluctibus ambiet orbem
 Lunaque dimissos dum plena recolliget ignes, 505
 dum matutinos praedicet Lucifer ortus
 altaque caeruleum dum Nerea nesciet Arctos,
 candida formosi venerabimur ora Lyaei.

4.2 Deutsche Übersetzung

CHOR

O du, dein offenes Haar mit schwankendem Efeu Bekränzter,
 deine weichen Arme mit nysäischem Thyrsos bewaffnet,
 glänzende Zier des Himmels, 405
 komm zu den Gebeten
 herbei, die dir, Bacchus, dein edles Theben 407a
 mit flehenden Händen darbringt. 407b
 Hierher wende gnädig dein mädchenhaftes Haupt,
 mit deinem sternengleichenden Gesicht verscheuche die Wolken
 und das düstere Drohen des Erebus 410
 und das gierige Todesschicksal.
 Dich ziert es, das Haar mit Frühlingsblumen zu bekränzen,

dich, das Haupt mit tyrischer Mitra zu umschlingen
und den beerenreichen Efeu
um die zarte Stirn zu winden, 415

die aufgelösten Haare frei wehen zu lassen,
dann wieder zu einem festen Knoten zurückzubinden,
wie du die erzürnte Stiefmutter fürchtend aufgewachsen bist,
indem du eine falsche Gestalt nachahmtest,
eine Jungfrau mit blondem Haar vortäuschend, 420
das Kleid mit goldgelbem Gürtel festgehalten:

daher gefallen dir so weicher Aufzug
und lockerer Faltenwurf und das wallende Schleppekleid.
Dich sah auf goldenem Wagen sitzen,
als du in langem Kleid die Löwen lenktest, 425
die weite Gegend des ganzen Morgenlandes,
und der den Ganges trinkt und wer auch immer
den schneeigen Araxes bricht.

Dir folgt der alte Silen auf dem schändlichen Esel,
die geschwollenen Schläfen mit Kränzen aus Weinlaub umwunden; 430
ausgelassen begehen die Mysterien geheime Feiern.

Dich begleitet die Schar der Bassariden,
stampfte mit dem Fuß bald den Boden
am edonischen Pangaeus,
bald den thrakischen Gipfel des Pindus; 435
bald kam unter den kadmeischen Müttern 436a
die ruchlose Mänade herbei, 436b

die Gefährtin dem ogygischen Iacchus,
den Körper mit heiligem Hirschfell umgürtet.
Von dir im Herzen erregt, lösten
die Mütter ihr Haar 440

und, während die Hand noch den leichten Thyrsos schwang,
sahen die Thyiaden, nachdem schon die Glieder des Pentheus
zerrissen waren, vom Rasen befreit,
ihren Frevel erst, wie etwas Unbekanntes.

Die Reiche des Meeres beherrscht die Mutterschwester des strahlenden Bacchus, 445
 vom Reigen der Nereiden wird umringt die kadmeische Ino;
 Macht über die Fluten hat der Knabe, Ankömmling im weiten Meer,
 Verwandter des Bacchus, kein geringer Gott, Palaemon.
 Dich, als Knabe, raubte eine tyrrhenische Schar,
 und Nereus stillte das wogende Meer, 450
 er vertauscht die bläuliche Flut mit Wiesen:
 daraus grünt die Platane im Frühlingslaub
 und der dem Phoebus teure Lorbeerhain;
 geschwätzig zwitschert der Vogel durchs Geäst;
 lebhaftem Efeu bietet das Ruder Halt, 455
 eine Weinrebe umrankt ganz oben den Topp.
 Ein Löwe vom Ida brüllt vom Bug,
 ein Tiger vom Ganges lauert am Heck.
 Da schwimmt der Pirat voller Angst im Meer,
 und eine neue Gestalt nimmt von den Untergetauchten Besitz: 460
 zuerst werden den Seeräubern ihre Arme schlaff
 und die Brust stößt auf den Bauch und wächst mit ihm zusammen,
 ganz klein hängt nun an der Seite die Hand,
 und mit gekrümmtem Rücken taucht er in die Flut,
 teilt mit seinem halbmondförmigen Schwanz das Meer: 465
 und er folgt den fliehenden Segeln, 466a
 ein krummer Delphin. 466b

Dich trug mit reicher Woge der lydische Paktolos,
 in seinem reißenden Bach goldene Fluten führend;
 seinen besiegt Bogen und seine getischen Pfeile entspannte
 der Massagete, der Becher voll Milch mit Blut mischt; 470
 das Reich des axtragenden Lykurgos lernte Bacchus kennen,
 ihn lernten die wilden Lande der Zalaker kennen
 und die der nahe Boreas schlägt,
 wenn sie ihre Fluren wechseln und auch die Völker, die
 die Maeotis mit eisiger Flut umspült 475

und, auf die herabschaut vom höchsten Himmelspol
 das arkadische Gestirn und sein Zwillingswagen.
 Er zähmte die verstreuten Gelonen,
 er nahm die Waffen den trotzigen Jungfrauen ab:
 mit gesenktem Blick fielen zu Boden 480
 die thermodontischen Scharen,
 und schließlich legten sie ihre leichten Pfeile nieder,
 zu Mänaden geworden.

Der heilige Kithairon floss vom Blut
 und vom Mord an Ophions Spross; 485
 die Proetustöchter zogen in die Wälder, und Argos
 ehrte nun Bacchus, auch wenn seine Stiefmutter gegenwärtig ist.
 Naxos, vom Ägäischen Meer umgeben,
 übergab dir zur Ehe die verlassene Jungfrau
 und wog ihren Verlust mit einem besseren Gatten auf: 490
 aus trockenem Bimsstein
 floss nyktelisches Nass;
 plätschernd durchzogen Bäche das Gras,
 tief saugt der Boden die süßen Säfte ein
 und glänzende Quellen schneeig weißer Milch 495
 und Lesbierweine zwischen duftendem Thymian.

Hoch zum Himmel wird die neue Braut geführt:
 ein Festlied singt Phoebus
 mit seinen die Schultern umfließenden Haaren
 und der doppelte Cupido 500a
 schwingt die Fackeln; 500b
 seine Flammenwaffe hat Iuppiter weggelegt
 und er hasst den Blitz, wenn Bacchus sich nähert.

Solange die leuchtenden Sterne des uralten Weltalls ziehen,
 solange der Oceanus mit seinen Fluten umschließend den Erdkreis umfließt,
 solange der Mond das entlassene Licht neu zur Fülle sammelt, 505
 solange den anbrechenden Morgen Lucifer ankündigt
 und solange die Bärin hoch oben den bläulichen Nereus nicht kennt,
 werden wir das strahlende Antlitz des schönen Lyaeus ehren.

4.3 Die Metren des zweiten Chorliedes als dessen möglicher Aufbauplan

Das zweite Chorlied ist, wie auch der Anfang des dritten Chorliedes (710-737), polymetrisch.¹⁹⁴ Die polymetrischen Abschnitte in diesem Chorlied machen die Verse 405-428 (mit einem längeren sapphischen Abschnitt) und 472-502 aus. Hierbei ist die Verwendung der sogenannten Derivationstheorie, überliefert beim Grammatiker und Dichter Caesius Bassus, einem Zeitgenossen Senecas, zu erkennen, derzufolge sich alle Metren von den beiden Haupttypen Hexameter und Trimeter ableiten und analog dazu sich aus allen bisher bestehenden Metren durch *adiectio*, *detractio*, *concinatio* und *permutatio* neue Metra bilden können.¹⁹⁵ Seneca verwendet die horazischen Metren und trennt diese in zwei Glieder (Kola), wodurch er sie dann einzeln verwenden oder auch neu verbinden kann.

Diese daraus resultierenden Versformen waren vermutlich auch für den antiken Hörer (bzw. Leser) ungewöhnlich¹⁹⁶, doch sollen wahrscheinlich die Hexameter an die epischen und die restlichen Metra an die Polymetrie der chorischen Hymnen erinnern.¹⁹⁷ Leo bemerkt hierzu, dass an die Stelle der strophischen Responion in der hellenistischen Chorlyrik nun innerhalb der Polymetra eine Art strophische Gliederung des Liedes nach größeren metrischen Perioden, die zugleich auch dem inhaltlichen Aufbau entsprechen, trat und somit gewisse Anhaltspunkte für das Publikum bot.¹⁹⁸

Da aber eine ausführliche metrische Analyse des Chorliedes nicht das Ziel meiner Arbeit ist, gebe ich im Folgenden nur eine detaillierte Auflistung der hier verwendeten Metren, wie sie bei Töchterle¹⁹⁹ und Boyle²⁰⁰ zu finden sind, da ich ihnen bei der Aufteilung der lateinischen Verse folge²⁰¹, um danach verständlicher den Aufbau des Hymnus, der durch die Metren gegliedert ist, zu zeigen. So wurden in diesem Chorlied folgende Versmaße verwendet:

¹⁹⁴ Auch in Senecas „Agamemno“ sind Polymetra (589-637, 808-866) zu finden.

¹⁹⁵ Caesius Bassus, KeilGrL 6, 271

¹⁹⁶ cf. Töchterle, S. 364

¹⁹⁷ cf. RE, „Hymnos“, S. 178

¹⁹⁸ cf. Leo, S. 517

¹⁹⁹ Töchterle, S. 132ff.

²⁰⁰ Boyle, S. 209

²⁰¹ Andere Editoren fassen andere Wortgruppen zu Versen zusammen. Daraus ergeben sich folglich auch andere mögliche Verse bzw. Verskombinationen.

403-404: Daktylische Hexameter
 405: Katalektischer Sapphiker
 406: Glykoneus
 407a: 1. Kolon des Asklepiadeus
 407b: Glykoneus
 408-409: Asklepiadeen
 410: Glykoneus
 411: 2. Kolon des Sapphikers
 412: Katalektischer trochäischer Dimeter bzw. um einen jambischen Fuß erweitertes
 1. Kolon des Sapphikers + 1. Kolon des Sapphikers
 413: Sapphiker mit aufgelöster dritter Länge
 414: 2. Kolon des Sapphikers
 415: Alkäischen Zehnsilbler
 416-428: Sapphiker mit schließendem Adoneus
 429-431: Daktylische Hexameter
 432-444: Anapästische Dimeter und Monometer
 445-448: Daktylische Hexameter
 449-466: Akatalektische daktylische Tetrameter mit schließendem Adoneus
 467-471: Daktylische Hexameter
 472: 1. Kolon des alkäischen Elfsilblers + 2. Kolon des Sapphikers mit kontrahierter
 Doppelkürze o. a.
 473: Daktylischer Tetrameter
 474-476: 1. Kolon des Sapphikers, jeweils verdoppelt
 477: Sapphiker mit aufgelöster dritter Länge
 478-480: Sapphiker
 481: Glykoneus mit zusätzlicher Länge am Schluss
 482: 2. Kolon des Sapphikers, verdoppelt
 483: 1. Kolon des Sapphikers
 484: 1. Kolon des alkäischen Elfsilblers + 1. Kolon des Sapphikers
 485: Aristophaneus mit zusätzlicher Kürze am Anfang bzw. ein Jambus und das 2.
 Kolon des Sapphikers
 486: Sapphiker
 487: 1. Kolon des alkäischen Elfsilblers + 2. Kolon des Sapphikers
 488: Sapphiker

- 489: 1. Kolon des Sapphikers mit aufgelöster dritter Länge + Ithyphallikus
 490: 1. Kolon des Sapphikers + Adoneus
 491: 1. Kolon des Sapphikers
 492: Glykoneus
 493-494: Sapphiker
 495: Sapphiker mit vertauschten Kola, d. h. 2. Kolon des Sapphikers + 1. Kolon des Sapphikers
 496: Alkäischer Elfsilbler
 497: Sapphiker
 498: 1. Kolon des alkäischen Elfsilblers
 499: Sapphiker
 500a: Glykoneus mit trochäischer Basis und zusätzlicher Länge am Schluss
 500b: 1. Kolon des Sapphikers
 501: Asklepiadeus
 502: 1. Kolon des alkäischen Elfsilbers + 2. Kolon des Sapphikers
 503-508: Daktylische Hexameter

Es ist doch stark anzunehmen, dass den Hymnus die Hexameter gliedern, die in steigender Anzahl eingebaut sind: zuerst umfassen sie zwei Verse (403-404), dann drei (429-431), vier (445-448), fünf (467-471) und letztendlich sechs (503-508). Durch die hexametrische Struktur sieht Boyle den Hymnus gewissermaßen kontrolliert, dessen „*polymetric cantica and varied verse forms may seem suggest not only the range and vitality of Bacchus’ power but also its potential limitlessness (...) and the limitlessness of the religious passion and frenzy he inspires (...). Significantly, (...) the controlling hexametric sections increase in size, as if to intimate increasing effort on the Chorus’ part to control and harness Bacchic power*“²⁰². Zwischen den hexametrischen Abschnitten rahmen dann zwei polymetrische Gruppen (405-28 und 472-502) je eine anapästische (432-444) und eine daktylische (449-466).²⁰³ So ergibt sich folgender metrischer Aufbau des Chorlieds: Hexameter (403-404) – Polymetra (405-428) – Hexameter (429-431) – Anapäste (432-444) – Hexameter (445-448) – Daktylen (449-466) – Hexameter (467-471) – Polymetra (472-502) – Hexameter (503-508).

²⁰² Boyle, S. 207

²⁰³ cf. Töchterle, S. 365

Den Inhalt gliedern Töchterle²⁰⁴ und Boyle²⁰⁵ nun allerdings in 6 Abschnitte: 1. Anrufung des Bacchus, Bitte Theben vom Unheil zu befreien, Beschreibung seines Erscheinungsbildes (403-428), 2. Beschreibung seines Gefolges (429-444), 3. Schilderung seiner Macht (445-466), 4. Schilderung seiner Eroberungszüge (467-487), 5. Hochzeit mit Ariadne (488-502), 6. Garantie ewiger Verehrung (503-508). Die Abschnitte vier und fünf sind zwar durch keinen metrischen Wechsel gekennzeichnet, doch kann man den polymetrischen Teil in je zwei Dreiergruppen fassen: Eroberung im Norden (472-477), Eroberung des Volks der Gelonen und der Amazonen (478-483), Siegeszug in Griechenland in Theben und Argos (484-487) und Rettung der Ariadne durch Bacchus (488-490), Naturwunder (491-496), Hochzeitsfeier mit Aufnahme der Ariadne in den Olymp (497-502). Ich hingegen würde den Inhalt in nur 5 Abschnitte unterteilen, was dann auch den gliedernden Hexametern entspräche, indem ich einfach den 4. und 5. Abschnitt allgemein unter Eroberungszüge des Bacchus zusammenfasse und dann erst genauer in „militärische“ Eroberungszüge und „friedlichen bzw. privaten“ Eroberungszug differenziere. Bacchus hat sich die Verehrung auf Naxos durch die Hochzeit mit Ariadne friedlich gesichert oder man könnte Ariadne als „private Eroberung“ des Bacchus auffassen, denn schon in der römischen Elegie wird die Eroberung einer Frau mit der einer Stadt verglichen (cf. z. B. Ovid, Am. 2,12). Die nochmals unterteilenden Dreiergruppen können ja auch da weiterhin bestehen bleiben und der noch genaueren Untergliederung dienen.

4.4 Kommentar

Das zweite Chorlied ist, wie bereits mehrfach erwähnt, ein Bacchushymnus. Ein Hymnus (ὕμνος) bedeutete früher allgemein Gesang und wurde spätestens im 5./4. Jh. v. Chr. auf Götter und Heroen und als Lobpreisung für hervorragende Menschen beschränkt.²⁰⁶ Der Begriff Hymnos wurde zum Oberbegriff für Lieder an Götter und so wird auch der Dithyrambos, der ein spezielles Kultlied an Dionysos war, zur Hymnendichtung gezählt²⁰⁷. Bei dem zweiten Chorlied könnte man also durchaus

²⁰⁴ cf. Töchterle, S. 365

²⁰⁵ cf. Boyle, S. 206ff.

²⁰⁶ cf. DNP, „Hymnos, Hymnus“, S. 788

²⁰⁷ cf. RE, „Hymnos“, S. 156

von einem Hymnus dithyrambischen Charakters sprechen. Hymnische Kultlieder standen anfangs im religiösen Kontext und wurden bei Festen und Kulthandlungen unter Musik- und Tanzbegleitung vorgetragen, wodurch die angerufene Gottheit auf die Verehrung der Menschen aufmerksam gemacht und gnädig gestimmt werden sollte.²⁰⁸ Daraus entwickelten sich literarische Hymnen, die mit dem Namen des Dichters verbunden waren, da die Poesie nun Kunst des einzelnen war.²⁰⁹ Seit den frühesten Quellen ist die Form der Hymnen aber immer klar erkennbar geblieben.²¹⁰ Am Anfang in der *invocatio* wird die Gottheit angesprochen mit ihren Namen und Beinamen²¹¹, dabei werden auch ihre Genealogie, beliebte Aufenthaltsorte und Machtbereiche genannt. All das muss möglichst genau erfolgen, damit die Gottheit herbeigerufen werden kann. Danach folgt der Grund, warum man die Gottheit anruft und warum gerade sie imstande ist, den Wunsch zu erfüllen, um ihr nicht einen Vorwand zu geben, die erbetene Hilfe nicht leisten zu können. Dabei werden die besonderen Taten der Gottheit genannt (*aretologia* bzw. *pars epica*). Die Prädikation erfolgt im „Du“-Stil und oft als Polyptoton, daneben kann aber auch der „Er“-Stil stehen, denn aufgrund der ἀρεταί kann die Lobpreisung auch in Form einer Aussage erfolgen²¹². Auch Adjektiva, Partizipia und Relativsätze dienen der Prädikation göttlicher Eigenschaften. Abschließend wird die Bitte bzw. das Gebet (*precatio*) gesprochen. Das zweite Chorlied erfüllt diese Kriterien, einzig erfolgt kein wirkliches Gebet, wie man es in dieser Notsituation annehmen würde. Bacchus wird vom Chor, der das thebanische Volk repräsentiert²¹³, nur um Hilfe für die Stadt Theben angerufen und dabei werden seine Erscheinung und seine Taten beschrieben²¹⁴, aber

²⁰⁸ cf. DNP, „Hymnos, Hymnus“, S. 788f.

²⁰⁹ cf. RE, „Hymnos“, S. 146f.

²¹⁰ Im Folgenden, bei Aufbau und Charakteristik des Hymnus, stütze ich mich auf RE, „Hymnos“, S. 142ff. und Norden, S. 143-176.

²¹¹ Im Gebet versucht man möglichst viele Beinamen (Polyonymie) zu nennen, die vielleicht schon auch auf die Richtung der Bitte hinweisen können. Oft kommt noch ein Zusatz wie „oder mit welchem Namen du auch immer gerufen werden möchtest“ (cf. z. B. Catull an Diana 34,21f.: *sis quocumque tibi placet / sancta nomine*).

²¹² cf. Norden, S. 163

²¹³ Ich bin nicht der Auffassung, dass sich hier an der Zusammensetzung des Chores gegenüber den anderen Liedern etwas geändert hat. Häuptli hingegen glaubt, dass es sich nun um einen reinen Frauenchor handelt (cf. Kommentar, S. 34 ad 403-508), wohl analog zu dem Chor in den „Bakchen“ des Euripides. Es stimmt schon, dass Bacchus hauptsächlich weibliche Anhänger hatte, doch wird er hier vor allem in seiner Funktion als Stadtgott angerufen und das dann sicherlich sowohl von den weiblichen als auch den männlichen Stadtbewohnern. Auch gibt es im Text keinerlei Hinweis darauf, dass sich an der Zusammensetzung des Chores hier etwas geändert hätte.

²¹⁴ An dieser Stelle sei erwähnt, dass ich am Anfang *redimite* (403) nicht als Imperativ, als Aufforderung an das Gefolge des Bacchus lese, sondern als partizipialen Vokativ. Der Partizipialstil der Prädikation ist für den Gebetsstil typisch (cf. Norden, S. 166ff.). So erfolgt gleich zu Anfang, wie für einen Hymnus üblich, die

es gibt kein echtes Gebet, es wird am Ende nur die Garantie ewiger Verehrung gegeben.

In den Tragödien des Seneca lassen sich immer wieder lyrische Anrufungen bzw. Hymnen auf eine Gottheit finden. So schreibt er auf Diana (Phae. 54ff.), auf Amor und Venus (274ff.), auf Natura und Iuppiter (Phae. 959ff.), auf Somnus (Hf. 1066ff.), auf Hecate (Med. 750ff.), auf *de superis si quis* (Thy. 122ff.) und in Form eines Reihengebets an Phoebus, Iuno, Pallas, Diana und Iuppiter (Ag. 310ff.). Ein Bacchushymnus im OT des Sophokles kommt nicht vor, doch sind Hymnen auf Bacchus seit den homerischen Dionysoshymnen Nr. 1, 7 und 26 sowohl in der griechischen als auch in der lateinischen Literatur zu finden. Neben den Dithyramben des Simonides, Pindar und Bacchylides sind Bacchushymnen in dramatischer und nichtdramatischer Dichtung vorhanden. So schreibt Sophokles in seiner „Antigone“ einen ὕμνος κλητικός an Bacchus (Ant. 1115ff.), in dem der Chor Bacchus, ähnlich wie im „Oedipus“ des Seneca, bittet, die Stadt von Übeln zu befreien. Die „Bacchen“ des Euripides weisen natürlich auch stoffbedingt kultische Dichtung und Sprache auf. Aufgrund der Fragmente des Accius²¹⁵ kann man vermuten, dass auch er einen Bacchushymnus verfasste und im „Athamas“ des Ennius ist ein Botenbericht enthalten, der von einem Bacchushymnus berichtet ²¹⁶. Bei Pacuvius sind wahrscheinlich auch Bacchushymnen anzunehmen, in der „Antiopa“ gab es wohl einen Anruf der Bacchen und im „Pentheus“ ein Kultlied an Bacchus.²¹⁷ Aus augusteischer Zeit sind vor allem die Bacchushymnen von Horaz, c. 2,19 und Ovid, met. 4,11ff. und trist. 5,3 (da betet Ovid zu Bacchus um Hilfe in der Verbannung) zu nennen. In Vergils „Georgica“ wird Bacchus zu Beginn des zweiten Buches auch angerufen, aber als Gott des Wachstums (georg. 2,2ff.), und Properz betet in 3,17 zu Bacchus um Heilung von der Liebeskrankheit. Anklänge eines Bacchushymnus findet man auch bei Tibull 1,7,29ff. (allerdings an Osiris-Bacchus²¹⁸) und 2,1,3 (Bacchus soll mit seinen Gaben zum ländlichen Fest kommen) und in Ovids fast. 3,715ff. (im

Anrufung und Beschreibung der Gottheit und es muss nicht die am besten bezeugte Lesart *armatus* (404) zu *armate*, *armati* oder gar *armatae* geändert werden.

²¹⁵ Accius, Bacchae, frag. 240-241 Klotz

²¹⁶ Ennius, Athamas, frag. 120-124 Jocelyn

²¹⁷ cf. Töchterle, S. 363

²¹⁸ Der ägyptische Gott Osiris war ein Vegetationsgott und galt als Begründer des Ackerbaus mit einer Pflugschar, des Pflanzens, Säens, Züchtens und Erntens und wurde hinsichtlich des Weinbaus mit Dionysos/Bacchus gleichgesetzt.

Zusammenhang mit dem Liberalia-Fest in Form einer Aposiopese). Töchterle weist auch darauf hin, dass zu Senecas Zeiten Bacchushymnen geläufig waren, denn Nero habe laut Cassius Dio 61,20,2 Ἄπτιν τινα ἢ Βάκχας gesungen, worauf auch Persius in seiner ersten Satire (1,93 und 1,99) anspielt, und dass für das Bacchanal der Messalina im Herbst 48 n. Chr. die Mitwirkung eines Chores bezeugt ist.²¹⁹ Weiters vergleicht Töchterle auch den Bacchushymnus des Seneca mit einem Bacchushymnus-Fragment des bereits erwähnten Caesius Bassus, KeilGrL 6,255f., „das als Demonstrationsobjekt metrischer Erörterung Verbindungslinien zwischen Genus und Thema auf der einen und der spezifischen Metrik des Liedes auf der anderen Seite andeutet“²²⁰.

Der zweite Akt endet damit, dass der Seher Tiresias, zusammen mit Creo, zur Totenbeschwörung aufbricht und das Volk zu einem Preislied auf Bacchus auffordert: *Dum nos profundae claustra laxamus Stygis, / populare Bacchi laudibus carmen sonet* (401-402). Nach dem Bacchushymnus folgt im dritten Akt Creos Bericht über die Nekromantie. Das Chorlied dient in seiner dramatischen Funktion also der Überbrückung, da die Nekromantie außerhalb der Bühne durchgeführt wird, und „verdeckt auch die Diskrepanz zwischen der tatsächlich nötigen Dauer der Beschwörung und der Zeit dafür im Drama“²²¹. Allein schon im Text wird klar darauf hingewiesen, dass es sich um ein Preislied an Bacchus, also einen Hymnus, handelt (402: *populare Bacchi laudibus carmen*). Auch wird die Begründung des Liedes genannt (405-411): Bacchus soll als Gott Thebens, als Stadtgott, dessen Aufgabe es ist, sein Volk vor Übel zu beschützen, herbeikommen und *nubila, tristes Erebi minas* und *avidum fatum* verscheuchen. Im OT gibt es, wie bereits erwähnt, keinen derartigen Hymnus auf Bacchus, lediglich in der Parodos, in der das thebanische Volk seine Not in der Pest beklagt, wird Bacchus angerufen (209-215), allerdings als letzter in einer Reihe von Göttern, die Errettung bringen sollen. In Senecas „Oedipus“ hingegen spielen nur Bacchus als heilbringender Gott und Apollo als drückender, bedrohlicher Pest- und Orakelgott eine bedeutende Rolle und es ergibt

²¹⁹ cf. Töchterle, S. 363

²²⁰ Töchterle, S. 363

²²¹ Töchterle, S. 361

sich ein (scheinbarer) Antagonismus zwischen diesen beiden Göttern²²², was auffällig ist und worauf ich später noch ausführlicher eingehen werde. Den Bacchushymnus nur als szenische Überbrückung zur Zeitverschleierung zu sehen, ist aber noch zu wenig. Sicherlich, sachlich hat das zweite Chorlied die Funktion eines Gebets für die leidende Stadt, von der eben Bacchus als Stadtgott zur Rettung angerufen wird, doch kann man die Verankerung des Bacchushymnus im Drama noch genauer aufzeigen und sollte es nicht, wie früher, als Intermezzo abtun oder gar mit einer „Balletteinlage in einer modernen Operette“²²³ vergleichen. Dass in den ersten drei Chorliedern Theben mit seiner Vergangenheit, Gegenwart und hoffentlich bald sorglosen Zukunft als verbindendes Element gesehen werden kann und soll, habe ich bereits bemerkt, denn das erste schildert die gegenwärtige Pestsituation in Theben, im zweiten erfolgt die Bitte an Bacchus, seiner Stadt und dem thebanischen Volk beizustehen, und im dritten wird die Vergangenheit Thebens thematisiert. Doch kann man noch weitere Verknüpfungen und ähnliche, wiederholende oder kontrastierende Motive und Elemente zu den anderen Chorliedern sowie zum Dramaganzen herstellen. Diese innertextlichen Bezüge zeigen dann deutlich, dass der Hymnus genauso stark wie die anderen Chorlieder im Drama verankert ist. Es ist allein schon der Kontrast des zweiten Chorlieds zwischen dem Extispicium und der Nekromantie und der Kontrast zwischen dem ersten Chorlied, das die Pest und ihre schrecklichen Auswirkungen beklagt, und dem zweiten, in dem Bacchus voller Hoffnung um Rettung angerufen wird, augenscheinlich. Das Spiel zwischen den Gegensätzen hell und dunkel und positiv und negativ scheint klar zu sein. Müller unterstreicht zusätzlich, dass zwischen den zwei Enthüllungsszenen, Extispicium und Nekromantie, eine enge Verbindung herrsche, nämlich, dass darin das Kräfteverhältnis zwischen Fatum und Mensch widergespiegelt wird, wobei die beiden Enthüllungsszenen mit ihrem verkündenden Fatum klar dominieren und der Mensch Oedipus nur eine geringe Rolle einnimmt.²²⁴ Weiters meint Müller, dass diese Verbindung durch das Preislied auf Bacchus unterbrochen werde, das als Kontrast „zwischen den düsteren Szenen

²²² Bacchus weist Züge auf, die üblicherweise Apollo zustehen, und wird als rettungsbringender Stadtgott in Kontrast mit dem drückenden Pest- und Orakelgott Apollo gesetzt. Bacchus erscheint hier als jugendlicher Gott der Helle und als Vegetationsgott, der alles sprießen und gedeihen lässt und herrliche Naturwunder bewirkt, sowie als Gott der kosmischen Ordnung. All das bildet einen starken Gegensatz zur gegenwärtigen Pestsituation und so entsteht auch ein Kontrast in der Stimmung und Atmosphäre zwischen dem Dramaganzen und diesem Bacchushymnus.

²²³ Schneidewin-Nauck-Bruhn in ihrer Ausgabe des sophokleischen „König Ödipus“, 11. Aufl. Berlin 1910, Einleitung, 48 – zitiert nach Töchterle, S. 365

²²⁴ cf. Müller, S. 450

und Erholung vor dem Neueinsetzen und der Verschärfung der Unheilsbewegung“²²⁵ dient, jedoch der Schluss des zweiten Aktes im Bewusstsein hält, dass während des hellen Preisliedes auf Bacchus die düstere und furchtbare Totenbeschwörung stattfindet.²²⁶ Mastronarde warnt allerdings davor, das zweite Chorlied nur als hellen Kontrast zu Pest, Extispicium und Nekromantie zu sehen, denn unter der strahlenden Oberfläche seien sehr wohl Anzeichen auf Verbrechen und Dunkelheit zu finden.²²⁷ Er arbeitet präzise die Gegensätze zwischen hell, freundlich, positiv und dunkel, düster, negativ im Chorlied selbst und die Bezüge auf andere Stellen im Drama aus. So wird z. B. gleich am Anfang die fröhliche Erscheinung des Bacchus mit *palmis supplicibus* (407b) angerufen und sein strahlendes Antlitz soll *nubila, tristes Erebi minas avidumque fatum* (409-411) vertreiben.²²⁸ Auch sollen der grüne Pflanzenwuchs bei der Piratengeschichte und die Naturwunder auf Naxos nicht nur die helle Stimmung des Hymnus unterstreichen, sondern im Gegensatz zur Dürre der Pest gesehen werden.²²⁹ Interessant ist, dass Mastronarde in den im ganzen Stück vorkommenden Metamorphosen (aus den Drachenzähne wurden die Sparten, Dirce wurde in eine Quelle verwandelt, Ino und Melicretes wurden zu Seegöttern, Agaue mit den anderen Frauen wurden Mänaden, die Proitiden wurden Kühe, die Seeräuber Delphine, Actaeon ein Hirsch, Daedalus und Icarus Vögel) ein verbindendes Motiv sieht, denn sie sind entweder mit der bacchischen Ekstase oder mit Thebens Vergangenheit oder beidem in Verbindung zu setzen²³⁰, und „Through the Theban past, the Sphinx, and the deformed womb of the *extispicium*, the metamorphosis-theme reaches Jocasta and Oedipus, himself a monster. This Bacchic theme is thus inseparably involved in Theban past and Theban present“²³¹. Beachtenswert ist aber auch, dass die im Bacchushymnus erwähnten Mythen bzw. Personen in den Mythen auch immer wieder Bezüge zum Oedipusstoff aufweisen, z. B. kann man aus den Mutter-Sohn-Beziehungen von Agaue und Pentheus sowie Ino und Melicretes Parallelen zu Oedipus und Iocasta ziehen. Ebenso weist die Lycurgusgeschichte Ähnlichkeiten zum Oedipusthema auf. Die Hochzeitsepisode von Ariadne und Bacchus kann der Ehe von Oedipus und Iocasta entgegengestellt werden und auch

²²⁵ Müller, S. 450f.

²²⁶ cf. Müller, S. 451

²²⁷ cf. Mastronarde, S. 306

²²⁸ cf. Mastronarde, S. 306f.

²²⁹ cf. Mastronarde, S. 308

²³⁰ cf. Mastronarde, S. 307

²³¹ Mastronarde, S. 307

die Piratengeschichte verbirgt eine Anspielung auf Oedipus, etc. So sieht auch Stevens im Bacchushymnus zahlreiche Anspielungen auf den Oedipusstoff, arbeitete sehr detailliert die möglichen Bezüge aus, und meint, dass in der ersten Hälfte Bacchus mit Oedipus identifiziert zu sein scheint, aber erst in der mittleren Strophe, in der Piratengeschichte, klar wird, dass in Wahrheit Bacchus auf die Vertreibung des Oedipus abzielt.²³² Auf all diese sowie noch weitere relevante Bezüge zum Oedipusstoff, die die Funktion und Einbettung des Hymnus im Drama verdeutlichen, werde ich aber näher zur entsprechenden Stelle eingehen. Am bedeutendsten für das Verständnis und die Verankerung des Bacchushymnus im Dramaganzen ist, wie ich glaube, allerdings, dass dieser Hymnus, nicht nur mögliche Bezüge auf Oedipus und Iocasta bei den Mythen und Schilderungen aufzuweisen hat, sondern vor allem im Zusammenhang mit dem delphischen Orakel (233-238) gesehen werden muss.²³³ Das Orakel besagt, dass der *hospes*, der ein Vatemörder ist, eine Mutterehe einging und seinen Söhnen Kampf hinterlassen wird²³⁴, die Stadt verlassen muss, damit *mitia sidera* (233) nach Theben zurückkehren. Dieser Bezug zum delphischen Orakel des Apollo – da sei angemerkt, dass beide Götter in Delphi verehrt wurden – zeigt die wirkliche Bestimmung des Hymnus. Denn Bacchus soll als Thebens Stadtgott *nubila, tristes Erebi minas* und *avidum fatum* (409ff.) vertreiben und kosmische Ordnung herstellen, die gegenwärtig in Theben offensichtlich nicht herrscht. Damit *mitia sidera* (233) über Theben wieder erstrahlen, muss Oedipus vertrieben werden.²³⁵ Im folgenden Zeilenkommentar möchte ich nun genauer auf die Bezüge zum restlichen Drama eingehen und die möglichen Verknüpfungen zum Oedipusthema aufzeigen, die ich oben nur knapp angedeutet oder noch gar nicht erwähnt habe. Ferner soll auch auf mögliche Parallelstellen eingegangen werden, die Seneca beim Verfassen seines Bacchushymnus herangezogen haben könnte, und ob und inwiefern sich seine Darstellung von den anderen Bacchusdichtungen unterscheidet. Sprachliche und stilistische sowie metrische Angelegenheiten werde ich dabei aber

²³² cf. Stevens, S. 294f.

²³³ Darauf machen v. a. Stevens (S. 303f.) und Boyle (S. 228f.) aufmerksam.

²³⁴ Damit ist der Bruderkampf der Oedipus-Söhne Eteokles und Polyneikes gemeint, der in der Mythologie unter der Bezeichnung „Zug der Sieben gegen Theben“ bekannt ist und wovon Aischylos’ Tragödie *Ἐπτὰ ἐπὶ Θήβας* handelt. Mit dieser Prophezeiung wird deutlich, dass in Theben nicht nur die Vergangenheit und Gegenwart, sondern auch die Zukunft alles andere als unbeschwert und erfreulich sein wird und das Labdakidengeschlecht weiterhin von schlechtem Schicksal und Fluch verfolgt wird.

²³⁵ Auch Stevens sieht, dass der Chor um die Vertreibung des Oedipus bittet (cf. S. 296), denn „the chorus will celebrate Bacchus after he has brought destruction down upon the king“ (S. 304).

(größtenteils) außer Acht lassen, denn diese wurden schon im ausführlichen Maße bei Töchterle und Boyle behandelt.²³⁶

403-428: Im 1. Abschnitt wird Bacchus angerufen, mit der Bitte Theben von Unheil und Tod zu befreien. Dabei wird auch das Erscheinungsbild des Gottes - sein Aussehen, seine Haartracht, sein Kleidungsstil – beschrieben, das durch seine Kindheit und seine weltweiten Eroberungen, vor allem durch seinen Erfolg in Indien, das als Ende der Welt galt, geprägt ist.

403-404: *effusam redimite comam nutante corymbo, / mollia Nysaeis armatus brachia thyrsis:* Jugendliches bzw. weibliches Aussehen (lange Haare²³⁷ und weiche Arme), Efeukranz und Thyrsos sind, wie bereits in meinem einleitenden Kapitel zu Dionysos erwähnt, für den Gott typisch und zählen zu seinen Attributen. So wird er u. a. auch schon in den homerischen Dionysoshymnen 7,4-5 und 26,1, bei Euripides, Bakch. 150, 240, 453-459 und 493, bei Accius, Bacch. frag. 255 Klotz, bei Ovid, fast. 1,393 (da bekommt Bacchus das Epitheton *corymbifer*), 3,767ff. (da wird erklärt, warum Efeu dem Bacchus teuer ist, nämlich, weil die Nymphen von Nysa die Wiege des kleinen Bacchus durch Efeu vor der zürnenden Stiefmutter Iuno verborgen haben) und 6, 483, bei Tibull 1,7,45, bei Propertius 3,17,29 und bei Seneca, Hf. 472-474 beschrieben.

Der Thyrsos ist einerseits ein Attribut des Bacchus (so schon bei Euripides in den „Bakchen“), andererseits aber auch das seines Gefolges (z. B. schreibt schon Naevius, frag. 35 *thyrsigerae Bacchae*). Der Thyrsosstab wurde aber auch als Waffe eingesetzt: cf. Euripides, Bakch. 308, 733, 762, 799, 1099 oder Ovid, met. 3,667 (gegen die tyrrenischen Piraten), met. 11,9 und 11,27 f. (bei der Tötung des Orpheus). Auch hier sind bei der Tötung des Pentheus die Mänaden mit einem Thyrsos bewaffnet (cf. 440f.). Horaz bittet Bacchus in c. 2,19,8, ihn mit dem Thyrsos – da dient der Thyrsos eher als ein Instrument zur Bestrafung – zu verschonen. Bei Ovid, met. 3,541f. äußert sich Pentheus, der sich dem Bacchuskult widersetzt, über die Macht des Thyrsos als

²³⁶ Natürlich ist der Bacchushymnus nach allen Regeln der Kunst gestaltet. Er hat die für den Gebetsstil typische Prädikation im „Du“-Stil mit Polyptota und auch im „Er“-Stil. Daneben sind auch viele verschiedene Stilmittel wie z. B. Anaphern, Alliterationen, Stabreime, *versus aurei*, Klangwirkungen, Lautmalereien, etc. zu finden, doch übergehe ich das alles.

²³⁷ Die Haartracht des Bacchus wird auch noch in den Versen 412ff., 416f. und 420 erwähnt.

Waffe verächtlich und meint, dass es sich für Männer ziemt, *arma* und nicht *thyrsi* zu tragen.

Nysa als Aufenthaltsort des Bacchus wird schon in den Dionysoshymnen 1,8f. (da wird Nysa auch zu lokalisieren versucht) und 26,5 genannt. Bei Sophokles, Ant. 1131 und bei Vergil, Aen. 6,805 wird ebenfalls Nysa als Ort des Bacchus erwähnt. Catull schreibt in 64,252 *Nysigeni* von den Bacchusbegleitenden Silenen.

405: *lucidum caeli decus, huc ades:* *Lucidum caeli decus* ist eigentlich eine horazische Phrase für Apollo und Diana (cf. Hor., carm. saec. 2). Auch bei Seneca im HO. 1515 wird mit *o decus mundi, radiate Titan* Phoebus angerufen. Hier gilt diese Anrede aber Bacchus und klingt an *maximum mundi decus* in Vers 250 an, womit aber, wie sonst üblich, Phoebus gemeint ist. In weiterer Folge gibt es noch mehr Analogien zwischen Bacchus und Apollo und Beschreibungen von Zügen und Attributen, mit denen hier Bacchus versehen wird, die aber üblicherweise Apollo zustehen, doch dazu später mehr. Boyle bemerkt aber auch, dass Bacchus durchaus mit der himmlischen Sphäre zu tun hat, denn bei Sophokles, Ant. 1147 wird er als *χοράγ' ἄστρον* angerufen wird.²³⁸

Ades bzw. *adeste* ist eine typische Anrufungsformel, wie man sie in Gebeten häufig findet, auch bei Seneca, sowohl hier in Vers 257, als auch in seinen anderen Tragödien, in denen Götter angerufen werden. Es entspricht dem griechischen ἐλθέ, ἴκου, μόλε bzw. προφάνητε. Dieselbe Formulierung im Zusammenhang mit einem Bacchusanruf ist bei Ovid, trist. 5,3,43 zu finden und bei Vergil, georg. 2,2 und 7 steht zweimal das Adverb *huc* verbunden mit *veni*.

406-407a: *tibi nobiles / Thebae, Bacche, tuae:* Boyle merkt zu diesen Versen an, dass durch Wortstellung, Alliteration und Rhythmus die enge Verbindung zwischen Theben und Bacchus hervorgehoben wird.²³⁹ Durch die Pronomina wird das zusätzlich unterstrichen. Das Epitheton passt zur positiven Stimmung des Hymnus.

²³⁸ cf. Boyle, S. 210f. *ad loc.*

²³⁹ cf. Boyle, S. 211 *ad loc.*

407b: *palmis supplicibus*: Flehende Hände entsprechen ebenfalls der ganz normalen Bittgestik. So kniet schon in der Anfangsszene Oedipus in seiner Verzweiflung vor dem Altar und streckt seine Hände aus (71: *adfusus aris supplices tendo manus*) und bittet die Götter um seinen Tod. Auch in Vers 790f. kommt das Motiv der zum Himmel ausgestreckten Hände vor.

408: *huc adverte favens virgineum caput*: Wieder wird die Bitte wiederholt, Bacchus möge sich zuwenden, nun allerdings mit *favens* und *advertere*, was sich ebenfalls häufig in Anrufungen von Göttern finden lässt.

Das weibliche Aussehen des Bacchus wird wieder aufgegriffen. Ovid, met. 4,19f. schreibt bereits über Bacchus *tibi, cum sine cornibus adstas, virgineum caput est*. Auch in met. 3,607 wird der *puer* Bacchus mit *virginea forma* verglichen. Die feminine Erscheinung des Bacchus ist allerdings schon früh in Literatur und Kunst zu finden. So wird Bacchus schon im Dionysoshymnus 7,3ff. als ein Jüngling mit prächtigen Locken beschrieben, doch hat er da noch starke Schultern. In den „Bakchen“ des Euripides wird das Aussehen des Gottes ganz weich und weiblich dargestellt. In der Kunst wandelte sich ab Ende des 5. Jh. v. Chr. das Bild des Bacchus von einem bärtigen Mann zu einem mädchenhaften Jüngling, insbesondere wurde die Darstellung des Kopfes verweiblicht, analog dazu dann auch der Körper.²⁴⁰

409: *vultu sidereo discute nubila*: Bei Sophokles, Ant. 1146f. wird Bacchus vom Chor ähnlich gerühmt (*ἰὼ πῦρ πνειόντων / χοράγ' ἄστρον*). Mit dieser Bitte werden aber wieder eigentlich das Aussehen und die Funktion des Phoebus Apollo, des Sonnengottes, auf Bacchus übertragen. Gleichzeitig wird mit dem Adjektiv *sidereus* aber nochmals die sternengleiche Schönheit des Bacchus betont.

410: *et tristes Erebi minas*: Als *tristes minae* wurde in Vers 246 auch das Rätsel der Sphinx bezeichnet. Hier wird damit einfach das Drohen des Erebus, der ein Gott der Finsternis ist und metonymisch für die Unterwelt steht, ausgedrückt.

²⁴⁰ cf. Roscher, „Dionysos“, S. 1126ff.

411: *avidumque fatum*: Mit *avidus* wird im Stück die Pest charakterisiert (4 und 589), der Tod (164) und eben hier die Gier des Todes. Die Gier bzw. Lust des Schicksals oder Todes ist geradezu sprichwörtlich.

412ff.: Wieder geht es um das Erscheinungsbild des Gottes, was, so Töchterle²⁴¹, durch das Hauptverbum *te decet* und die Infinitive lebendig gestaltet wird und somit einen dynamischen Eindruck bekommt.

412: *te decet cingi comam floribus vernis*: Zusätzlich zum Efeukranz kommt nun der Blütenkranz als ein weiteres Attribut des Bacchus hinzu, was zum Bacchus als Vegetationsgott passt und, verstärkt durch *vernus*, einen Kontrast zur Dürre der Pest bildet. Schon im Prolog wird infolge der Pestschilderung das Fehlen von Wasser und Pflanzengrün beklagt (41), im ersten Chorlied vermisst dann der Chor Baumlaub und Fruchtbarkeit der Erde (154ff.), und Laius meint am Beginn seiner Rede, dass eben nicht schädliche Luft und trockene Erde die Pest verursachten (631b-633), sondern der mütterliebende Vatemörder Oedipus.

Von der Vorliebe des Bacchus für Blumen berichten schon Tibull 1,7,45 (dem Osiris-Bacchus seien *varii flores et frons redimita corymbis* eigen) und Ovid, fast. 5,345 (*Bacchus amat flores*).

413: *te caput Tyria cohibere mitra*: Die orientalische Kopfbinde bzw. der Turban ist ebenfalls ein Attribut des Bacchus und weist auf seine Herkunft und seinen Kult hin. Im OT 209 des Sophokles wird er in der Parodos vom Chor als χρυσομίτρης angerufen. Bei Euripides, Bakch. 833 und bei Properz 3,17,30 ist die Kopfbinde ebenfalls bezeugt. Töchterle weist darauf hin, dass sie auch als weibliches Kleidungsstück gilt.²⁴² Sie wird aber auch von Pollux 4,115 zu den Kleidungsstücken der Tragiker gezählt und in den folgenden Versen wird auch noch auf weitere Kostüme der tragischen Schauspieler angespielt. Somit wird Bacchus hier auch als Gott der Tragödie präsentiert.

414-415: *hederave mollem / bacifera religare frontem*: Wieder wird der Efeu genannt und die zarte Stirn des Bacchus beschrieben. Das Epitheton *bacifer*

²⁴¹ cf. Töchterle, S. 372 *ad loc.*

²⁴² cf. Töchterle, S. 373 *ad loc.*

findet sich erstmals bei Ovid, am. 2,16,8., da allerdings im Zusammenhang mit Pallas und es bedeutet dort „Oliven tragend“. Im Zusammenhang mit *hedera* steht es bei Plinius, nat. 16,50.

416-417: *spargere effusos sine lege crines, / rursus adducto revocare nodo*: Die Verse nehmen *effusam comam* von Vers 403 auf. Eine ähnliche Beschreibung der offenen Haare ist auch im Hf., 472f. zu finden: *non erubescit Bacchus effusos tener / sparsisse crines*. In den zwei unterschiedlichen Frisuren, den frei wehenden und den zu einem Knoten gebundenen Haaren, könnte man laut Boyle die zwei Seiten des Bacchus sehen: „god of uncontrolled nature, god harnessed to civilization’s purposes“²⁴³. Töchterle meint, dass beide Frisuren auch gleichzeitig auf dem Bacchuskopf sein könnten, denn auf Bacchus-Darstellungen findet man auch lange, frei fallende Haare vorne am Kopf und hinten am Kopf mit einem Knoten oder einer Binde geordnete Haare.²⁴⁴ Stevens sieht in der ständig wechselnden Haartracht (403,412-417,420) des Bacchus einen Bezug zu Oedipus, der in der ersten Hälfte des Hymnus mit Bacchus identifiziert zu sein scheint, denn festgebundene Haare seien ein Zeichen von *pudor* und wenn die offenen Haare wieder mit Efeu zusammengebunden werden sollen, bedeutet dies, dass wieder *pudor* im Leben des Oedipus herrschen soll.²⁴⁵

418: *iratam metuens novercam*: Das spielt auf die Kindheitsgeschichte des Bacchus an, der nach seiner Geburt von der eifersüchtigen Iuno verfolgt wurde, da sie das Verhältnis ihres Gatten Iuppiter mit Semele missbilligte und dem daraus entstandenen Bacchus zürnte. Der Topos der bösen Stiefmutter war schon in der Antike sprichwörtlich und besonders Iuno kann als Muster der oft betrogenen Frau gesehen werden. Im Hf. 21 meint Iuno, sie wäre die *noverca* von allen unehelichen Kindern des Iuppiter, besonders von denen aus Theben: *quotiens novercam fecit (sc. Thebana tellus)*.

419-420: *creveras falsos imitatus artus, / crine flamenti simulata virgo*: Bacchus musste sich vor seiner zürnenden Stiefmutter Iuno verstecken, dazu tarnte

²⁴³ Boyle, S. 213 *ad loc.*

²⁴⁴ cf. Töchterle, S. 374 *ad loc.*

²⁴⁵ cf. Stevens, S. 298

er sich, wie Apollodor 3,4,3 berichtet, als Mädchen. Bei Ovid wird lediglich nur das Verstecken der Wiege mit dem Bacchuskind unter Efeulaub (fast. 3,769f.) oder in einer Höhle (met. 3,313f.) berichtet. Im homerischen Dionysoshymnus 26,6 wird auch nur davon erzählt, dass der Gott in einer Höhle versteckt aufwuchs. Boyle bemerkt, dass Bacchus wie ein Schauspieler durch *imitatio* und *simulatio* täuschte.²⁴⁶ Laut Stevens kann der Abschnitt über die Verkleidung und Täuschung des Bacchus (418-423) aber auch wieder mit Oedipus in Bezug gesetzt werden, der ebenso aus Angst vor dem Schicksal in der Fremde aufgewachsen und seinem Schicksal zu entkommen versuchte.²⁴⁷

Blonde Haare haben häufig Götter, vor allem aber auch Frauen, da es als Kennzeichen der Schönheit verstanden wurde. Somit wird wieder auf die weibliche Erscheinung des Bacchus angespielt. Bei Euripides, Bakch. 235 hat der Gott auch schon blonde Haare.

421: *lutea vestem retinente zona:* Die Farbe des Gürtels ist für Bacchus kennzeichnend (cf. κροκωτός bei Aristophanes, ran. 46). Doch ist sie, wie Pollux 4,117 berichtet, auch die Farbe des tragischen Gewands. Tibull 1,7,46 beschreibt das Schleppekleid des Osiris-Bacchus auch als *luteus*-farben. Bei Caesius Bassus, KeilGrL 6,255f., sind gar die *corymbi* von dieser Farbe. Töchterle weist auch darauf hin, dass orange-gelbe Kleider für orientalische Kulte typisch waren –das würde ebenfalls gut zum Bacchus-Kult passen, der ja aus der Fremde kam–, doch sei hier diese Farbe als Kennzeichen der Weiblichkeit zu verstehen, genauso wie der Gürtel.²⁴⁸

422-423: *inde tam molles placuere cultus / et sinus laxi fluidumque syrma:* Aufgrund dieser Tarnung vor Iuno (*inde*), gefällt Bacchus der weibliche Aufzug, der gleich durch drei Ausdrücke nochmals betont wird.

Das *syrma* (σύρμα) war ein Kleid mit einer langen Schleppe, das in der Tragödie von den Schauspielern getragen wurde (cf. Iuvenal 8,229, Apuleius, apol. 13, Pollux 7,76). Der Begriff wurde dann auch metonymisch für die Tragödie verwendet (cf. Martial 4,49,8 und 12,94,4). Als Kleid des Bacchus wird es auch im Hf. 475 genannt. Bei Euripides, Bakch. 833, zieht Pentheus so ein Schleppekleid (πέπλοι ποδήρεις) an, um

²⁴⁶ cf. Boyle, S. 214 *ad loc.*

²⁴⁷ cf. Stevens, S. 298

²⁴⁸ cf. Töchterle, S. 376 *ad loc.*

sich unbemerkt unter die Bacchanten zu mischen. Durch das Adjektiv *fluidus* wird die weich fallende Schleppe näher charakterisiert. Das Bild eines weich fließenden Stoffes ist auch heute üblich, man denke etwa an den sogenannten Wasserfallausschnitt oder den Wasserfallkragen. Bei Properz 3,17,32 wird die Aufmachung des Gottes ebenfalls mit einem fließenden Gewand (*veste fluente*) beschrieben.

424ff.: Der Preis der Erscheinung des Gottes endet mit dem Bild, wie Bacchus bei seinem Triumph im Orient ausgesehen hat. Die Eroberung Indiens ist oft Bestandteil der *laudatio* des Bacchus und wird auch häufig in der Kunst dargestellt.²⁴⁹ Am Anfang des ersten Chorliedes (113ff.) war der indische Triumph auch Thema. Dort diente er, um die Glanzzeit Thebens dem gegenwärtigen Pestunglück entgegenzusetzen, hier, um das Aussehen des Gottes auch im kriegerischen (bzw. unkriegerischen, weil es bereits während des Triumphzuges geschildert wird) Kontext darzustellen.

424: *aurato residere curro:* Keinen gänzlich goldenen Wagen, sondern lediglich goldene Zügel hat Bacchus auch bei Ovid, ars 1,549f. (*deus in curru...tigribus adiunctis aurea lora dabat*). Ein goldener Wagen ist aber auch dem Phoebus eigen (cf. Culex 43), was wieder auf das Verhältnis zwischen Bacchus und Apollo anspielt.

425: *veste cum longa regeres leones:* In der Oxford-Ausgabe von Zwierlein steht nach Axelson *regere et*, als ein weiterer Infinitiv zu *vidit*, anstelle des überlieferten *regeres*. Mir, wie auch Töchterle²⁵⁰ und Boyle²⁵¹, erscheint die Konjektur jedoch überflüssig, da durch die Du-Anrede im Adverbialsatz der Bezug zu Bacchus deutlich gemacht wird und die Variation des Du-Stils eigentlich auch gut zur Hymnensprache passt.

Mit *vestis longa* ist entweder das Frauenkleid oder wieder das Schleppekleid gemeint, die beide dem Kleidungsstil des Gottes entsprechen.

Der Löwe war, wie bereits einleitend zu Dionysos erwähnt, dem Bacchus heilig. Jedoch wurde der Wagen meistens von Tigern gezogen (cf. Vergil, ecl. 5,29, Aen.

²⁴⁹ Eine schöne Darstellung findet man etwa auf der silbernen römischen Patera aus dem 2. Jh. n. Chr., die sich heute im New Yorker Metropolitan Museum of Art befindet.

²⁵⁰ cf. Töchterle, S. 377 *ad loc.*

²⁵¹ cf. Boyle, S. 215 *ad loc.*

6,805, Horaz, c. 3,3,14, Ovid, am.1,2,48, Statius, Theb. 4,658, Seneca, Med. 85 und Phaed. 755) oder von Luchsen (cf. Vergil, georg. 3,264, Propertius 3,17,8, Ovid, met. 4,25). Ovid, met. 3,668f. nennt Tiger, Luchse und Panther als Gefährten des Bacchus. Auf bildlichen Darstellungen sind auch alle drei Raubkatzen als Zugtiere vertreten, seltener kommt das Löwengespann vor.²⁵² Für Senecas Wahl des Löwengespannes kann man mehrere Erklärungen finden, doch wahrscheinlich haben alle zusammen, durchaus auch unterbewusst, auf den Autor gewirkt. Entweder war er um Variation bemüht oder wurde vom Löwengespann des Antonius beeinflusst²⁵³ oder wollte dadurch einen Bezug zur Sphinx, einem Mischwesen aus Löwe und Mensch, und zu Oedipus herstellen²⁵⁴ oder wurde durch das Löwengespann der *magna mater* Kybele angeregt, da Bacchus mit ihr in enger Verbindung stand²⁵⁵.

426: *omnis Eoae plaga vasta terrae*: Die Weite des Morgenlandes bzw. des Orients wird durch das Attribut *vasta* betont. *Plaga* ist der herkömmliche Begriff für räumliche Ausdrücke oder Himmelsrichtungen.

427-428: *qui bibit Gangen niveumque quisquis / frangit Araxen*: Die Flüsse dienen, wie bereits erwähnt, der Umgrenzung des weiten Gebietes. Als Grenzfluss des äußersten Ostens wird der Ganges z. B. bei Ovid, met. 4,20f. und im HO. 630 genannt. Der Ganges steht überhaupt oft im Kontext mit Bacchus, so auch bei Ovid, fast. 3,729, met. 4,20f., trist. 5,3,24.

Die Periphrase eines Volkes durch das Trinken eines Flusses ist seit Homer, Il. 2,825f. üblich. Im Lateinischen findet es sich etwa bei Horaz, c. 4,15,21f., bei Ovid, trist. 5,3,24f. (der Ganges wird im Bacchushymnus genannt und so umschrieben), und mehrmals bei Seneca, Tro. 8f., Med. 372ff., Phoen. 127, Phaed. 57, Ag. 318ff.

Der Araxes (heute Aras) ist ein Fluss in Armenien und wird von Vergil, Aen. 8,728 bei der Schildbeschreibung als letzter genannt. So soll er auch hier die äußerste

²⁵² Doch ziehen Löwen etwa den Wagen auf der bereits erwähnten Patera aus dem Metropolitan Museum oder auf einem Sarkophag im Louvre.

²⁵³ Töchterle macht darauf aufmerksam, dass Antonius sich Dionysos und Oktavian den Apollo zum Schutzgott ausgewählt hat und man eben auch hier eine politische Anspielung auf Nero, der sich mit Apollo verglichen hat, sehen könnte (cf. S. 366, Anm. 209).

²⁵⁴ So die Meinung von Mastronarde, der die Sphinx als ein Zeichen von *perimere* sieht und die Löwen ein im Text immer wiederkehrendes Motiv sind (cf. S. 303f.). Auch Stevens sieht im vom Löwen gezogenen Wagen des Bacchus einen Hinweis auf Oedipus, denn wie Bacchus auf dem Löwenwagen in der ganzen Welt herumfährt und fremde Völker bezwingt, so tötete Oedipus den König Laius, der auf einem Wagen nach Delphi reiste, und sicherte sich durch die Bezwingung der Sphinx die Herrschaft in Theben (cf. S. 298).

²⁵⁵ cf. Euripides, Bakch. 72ff., Propertius 3,17,35 und meine Einleitung zu Dionysos.

Grenze des römischen Imperiums darstellen, denn, wie Töchterle bemerkt, war der Oberlauf des Araxes den Römern durch die Eroberungszüge des Pompeius und des Domitius Corbulo geläufig.²⁵⁶ Die Charakterisierung des Araxes durch *gelidus* findet sich bei Seneca auch in Med. 373 und Phaed. 58. Mit dem Flussnamen Araxes könnte man auch einen wortspielerischen Bezug zum griechischen Verbum ἄρασσω und dem lateinischen Verbum *frangere* sehen, auch wenn ich es für wenig glaubwürdig erachte, da hier die Nennung des Araxes als Grenzfluss dient, der Araxes üblich mit *gelidus* charakterisiert wird und man dabei wohl an das Brechen des Eises zu denken hat (*frangere* ist in dieser Verwendung seit Seneca, nat. 4,5,4 und epist. 78,23 geläufig).

429-444: Im 2. Abschnitt wird das Gefolge, der Thiasos, des Bacchus beschrieben. Nachdem schon in Vers 425 die Löwen des Bacchus als seine Begleiter genannt wurden, folgen nun weitere Begleiter aus seinem Umfeld. Im ovidischen Bacchushymnus in met. 4,24ff. folgt ebenfalls auf die Nennung des Tiergespanns - dort ist es ein Luchsgespann - das Gefolge, bestehend aus *Bacchae*, *Satyri*, *ebrius senex* (i. e. *Silenus*). Auch in Ovids ars 1,541 ff. wird im Zusammenhang mit der Geschichte von Bacchus und Ariadne dieses bacchische Gefolge erwähnt. Hier werden beim Thiasos Silen, die Mysteren, thrakische und thebanische Bacchantinnen mit Agaue und der Tötung des Pentheus aufgezählt.

Auch in diesem Abschnitt sieht Stevens einen Bezug zum Oedipusstoff, so soll hier auf Oedipus und das schändliche sexuelle Verhältnis mit Iocasta hingewiesen werden, denn das Bild des trunkenen Silen assoziiert Zügellosigkeit und sexuelle Freizügigkeit, ebenso die zu Bacchus' Ehren gefeierten Orgien und die offenen Haare der Mänaden.²⁵⁷

429: *te senior turpi sequitur Silenus asello:* Silen ist mischgestaltiges Naturwesen, ähnlich den Satyrn²⁵⁸. Er galt vor allem durch sein Alter als weise und

²⁵⁶ cf. Töchterle, S. 379 *ad loc.*

²⁵⁷ cf. Stevens, S. 298ff.

²⁵⁸ Es kam zu einer Vermischung der Silenen und der Satyrn, sodass eine optische Unterscheidung in der Kunst schwer zu treffen ist. Auch in der Literatur werden Silene und Satyrn gleichermaßen als Begleiter des Dionysos genannt und ähnlich als ausgelassene, lüsterne Naturwesen charakterisiert. Die Vermischung der Silene mit den Satyrn wurde wohl von dem Satyrspiel des 5. Jh. v. Chr., das nach der Trilogie der attischen Tragödie aufgeführt wurde, beeinflusst, da in diesem ein Silen als Anführer des Satyrchores auftrat, und auch „die Annahme, dass in Athen der Begriff *Satyroi* auf das Theater beschränkt blieb, während die Mischgestalten des Dionysos-Kreises

war durch sein überschwängliches Weintrinken bekannt. Auch war er Erzieher des jungen Bacchus. Sein Reittier ist der Esel, der aufgrund seiner Geilheit wohl hier näher durch *turpis* charakterisiert wird.

Ähnlich beschreibt Ovid das Erscheinungsbild des Silen in *fast.* 1,399 (*venerat et senior pando Silenus asello*), in *ars* 1,543f. (*ebrius, ecce, senex pando Silenus asello / vix sedet*) und in *met.* 4,26f. (*quique senex ferula titubantes ebrius artus / sustinet et pando non fortiter haeret asello*).

430: *turgida pampineis redimitus tempora sertis*: Vorbild ist wieder Ovid, *fast.* 3,757f. *concurrunt satyri turgentia ora parentis / rident*, auch wenn dort Silens Gesicht aufgrund von Bienenstichen beim Honigsammeln geschwollen ist, und nicht, wie hier, durch Weingenuss. Geschwollene Schläfen durch übermäßigen Weingenuss sind üblich, z. B. Properz 3,17,13 (*fervida tempora*).

Wie der Gott selbst, sind auch seine Anhänger mit Weinlaub und Efeu bekränzt, cf. Accius, *trag.* 257 und Horaz, *c.* 3,25,20.

431: *condita lascivi deducunt orgia mystae*: Im Lateinischen wird mit ὄργια vor allem der ekstatische Bacchuskult bezeichnet. Bereits Catull 64,259f. beschreibt die Orgien folgendermaßen: *pars (sc. der Bacchanten) obscura cavis celebrabant orgia cistis, / orgia, quae frustra cupiunt audire profani*. Die Orgien wurden im Geheimen und zur Nachtzeit ausgeübt (cf. Vergil, *georg.* 4,521, Ovid, *met.* 6,588ff.), worauf sich hier *conditus* bezieht.

Die Bezeichnung *mystae* findet man häufig im Zusammenhang mit den eleusinischen Mysterien (cf. Ovid, *fast.* 4,536f., *Hf.* 847, *HO.* 599). Apuleius, *apol.* 55 nennt später die Bacchantinnen ebenfalls so. Diese Mysteren werden durch *lascivus* genauer beschrieben, das häufig im erotischen Kontext steht, hier aber zusätzlich auch auf das ekstatisch-tanzende Umherschweifen anspielt, denn ausgelassene Tänzer werden gern mit *lascivus* beschrieben (z. B. Tibull 2,1,88).

432ff.: Mänaden zählen zum Thiasos des Bacchus und werden natürlich häufig in Kunst sowie Literatur dargestellt. Bei ihrer Beschreibung konnte Seneca also auf viele Vorbilder zurückgreifen, z. B. Catull 64,251ff., Vergil, *Aen.* 4,301ff. (Didos Reaktion

(wie schon in älteren Zeiten) weiterhin *Sileno* genannt wurden, hat viel für sich“ (Harrauer, Hunger, „Satyr“, S. 489).

auf das Verlassen des Aeneas wird mit dem ekstatischen Verhalten einer Bacchantin verglichen) und die Bacchusdichtungen des Horaz, Properz und Ovid.

Die Mänaden ermordeten Pentheus, der klar in Vers 442 genannt wird, und Orpheus, auf den, wie Töchterle aufzeigt²⁵⁹, lediglich in den vorherigen Versen angespielt wird. Um die Anspielung zu erkennen, muss man aber Ovids, met. 11,1ff. vor Augen haben, wo der Tod des Orpheus geschildert wird, dazu aber zur Stelle mehr.

432: *te Bassaridum comitata cohors*: Die Bezeichnung der Mänaden als Bassariden im Lateinischen ist hier erstmals bezeugt. Zudem wird bei Persius, der in seiner 1. Satire das mangelnde Talent der zeitgenössischen Dichter thematisiert, in Vers 101 Agaue als *Bassaridis* bezeichnet, wobei aber Nero zitiert wird. Bei Horaz, c. 1,18,11 wird Bacchus selbst als *candide Bassareu* angeredet und bei Properz, 3,17,30 wird der Gott *Bassaricus* genannt. Wir wissen, dass das Mittelstück der Lykurgie des Aischylos Βασσάραι hieß. Die Etymologie des Wortes ist unklar, es könnte mit βασσάρα/βασσάριον (Fuchs) zusammenhängen, da sich Mänaden mit Fuchsfellen bekleideten oder, wie Nilsson meint²⁶⁰, mit βασσάρων (lange bunte Gewänder), denn es schreibt Aischylos, frag. 59 Ραδτ ὄστις χιτῶνας βασσάρας τε Λυδίας ἔχει ποδήρεις und Genuin p.62,2 Mill. χιτῶνες...ποικίλοι καὶ ποδήρεις.²⁶¹

Das bacchische Gefolge als *cohors* bezeichnet findet man bei Ovid, met. 11,89. Bei Catull 63,25 wird so das Gefolge der Kybele genannt. Das zeigt also, dass dieses Wort für religiöse Anhänger fremder Kulte üblich ist.

433-434: *nunc Edono pede pulsavit / sola Pangaeo*: Töchterle weist auf den Tempuswechsel vom das Gefolge beschreibenden Präsens zum erzählerischen Perfekt hin, der bei Horazens Merkurhymnus c.1,10 ebenfalls stattfindet, auch dort das Perfekt für die vollbrachten Taten des Merkur und Präsens in der Schlusstrophe für seine stetige Leistungen.²⁶²

Durch das dreimal wiederholende *nunc* am Versanfang, soll, so Boyle²⁶³, der Rhythmus des Tanzes der Mänaden hervorgehoben werden.

²⁵⁹ cf. Töchterle, S. 380f. *ad loc.*

²⁶⁰ cf. Nilsson, 1. Bd., S. 571, Anm. 2

²⁶¹ Textstelle zitiert nach Töchterle, S. 381 *ad loc.*

²⁶² cf. Töchterle, S. 381 *ad loc.*

²⁶³ cf. Boyle, S. 216 *ad loc.*

Die *Edoni* waren ein thrakischer Stamm, angesiedelt östlich vom Fluss Strymon am Pangaeus-Gebirge, und bekannte Bacchusverehrer. Durch das Adjektiv *Edono* wird ein Hinweis auf die den Orpheus zerreißenen Mänaden gegeben, die Ovid, met. 11,69 als *matres Edonidas* bezeichnet.

Nach Töchterle könnte von Seneca mit *pede pulsavit sola* eine Andeutung auf die Metamorphose der Mänaden, die Ovid, met. 11,67ff., (insbesondere Vers 71f.) beschreibt, gemeint sein.²⁶⁴ Ansonsten bedeutet *pede pulsare* einfach „tanzen“ (cf. z. B. Ennius, ann. 1 Skutsch), doch würde die von Töchterle vorgeschlagene Deutung den ovidischen Hintergrund in dieser Textpassage nochmals betonen.

435: *nunc Threicio vertice Pindi*: Auch hier wird durch *Threicio* und *vertice* wieder auf die Ermordung des Orpheus angespielt, denn bei Ovid, met. 11,1ff. erblickten die Mänaden den *Threicius vates* Orpheus von einem *vertice* aus.

Pindus ist ein Hochgebirge, das die im Westen gelegene, griechische Landschaft Epirus von Makedonien im Norden und Thessalien im Osten scheidet. Hier wird, wie im Hf. 1285 auch, der Pindus in Thrakien lokalisiert, was man als geographische Ungenauigkeit, legitimiert durch dichterische Freiheit, sehen kann oder vielmehr, wie Töchterle glaubhaft meint, als „Tendenz, Nordgriechisches und Thrakisches zu vermengen“²⁶⁵, wodurch der frühere, in den überlieferten Text eingreifende Lösungsvorschlag des Gronovius²⁶⁶, die Epitheta nicht als Ortsangaben zu verstehen, sondern *Edono pede* zusammenzuziehen und *Threicio turbine* zu erwägen, wobei man dabei grammatikalisch zu *Pindum* verbessern oder sich dabei *sola* als Objekt weiterdenken müsste und *Pindi* dann als Genetivattribut aufzufassen wäre, hinfällig wird.

436ff.: Nun folgt die Geschichte, wie Agaue mit anderen Mänaden im bacchischen Rasen ihren Sohn, den Thebanerkönig Pentheus, der sich dem Gott und dessen Kult widersetzte, tötete. Davon berichtet ausführlich Euripides in den „Bacchae“ und Ovid, met. 3,511-733. Auch wurde das Thema in den Tragödien des Pacuvius und Accius behandelt, wovon aber nur mehr Fragmente erhalten sind. Kurze Erwähnungen dieser Geschichte, die dem Publikum zum Verständnis des Geschehens genügten,

²⁶⁴ cf. Töchterle, S. 381f. *ad loc.*

²⁶⁵ Töchterle, S. 382 *ad loc.*

²⁶⁶ I. F. Gronovius, L. A. S. trag. passim restitutae cum Gronovii et variorum notis, Lugd. Bat. 1661, Amstelod. 1662, im Kommentar z. St. – zitiert nach Töchterle.

sind auch in den Bacchusdichtungen des Horaz (c. 2,19,14f.) und Properz (3,17,24) zu finden.

Agave und Pentheus werden in diesem Chorlied nochmals genannt (484-485), im Zusammenhang des Eroberungszugs von Bacchus auf griechischem Boden. Danach im Stück erscheint Agave noch dreimal: einmal in der Nekromantie zusammen mit ihrem zerrissenen Sohn (615-618), dann im Vers 933, wo Agave laut dem Botenbericht von Oedipus als erwünschte Mörderin angerufen wird (*nunc redde Agauen*) und gegen Ende in den Versen 1005-1007, wo die rasende Iocasta, nun sich des Inzests mit ihrem Sohn bewusst, mit Agave verglichen wird. Die „schwierig-problematische“ Mutter-Sohn-Beziehung von Agave und Pentheus präfiguriert, wie bereits oben erwähnt, in gewisser Weise das Oedipusthema. Einerseits kann Agave mit Iocasta geglichen werden, die auch unwissend ihren Sohn ins Verderben stürzt, indem sie Inzest mit ihm begeht, andererseits auch mit Oedipus, der unwissentlich seinen eigenen Vater tötete.

436a-b: *nunc Cadmeas inter matres / impia maenas*: Bei Ovid, met. 9,304 findet man die *Cadmeides matres* und im Hf. 758 ebenfalls *furentes impiae Cadmeides*.

Maenas kommt vom griechischen *μαινάς*, womit besonders das Rasen der Mänade hervorgehoben wird. Catull (63,23 und 69) verwendete das griechische Fremdwort für die Priesterin der Kybele, bei Properz und Ovid ist damit schon die rasende Bacchantin gemeint.

437: *Ogygio...Iaccho*: *Ogygius* meint „thebanisch“, denn Ogygos war ein Gründer und König von Theben, nach dem auch eines der sieben Tore benannt wurde.²⁶⁷

Iacchus war ein Kultname des Bacchus, der vom ekstatischen Schrei *ἰακχε* der Teilnehmer an den eleusinischen Mysterien abgeleitet wird²⁶⁸, und hier zum orgiastisch-ekstatischen Kontext sehr gut passt. Erstmals ist der Name im Lateinischen bei Cicero, Verr. II 4,135 und leg. 2,35 bezeugt.

²⁶⁷ cf. Euripides, Phoen. 1113

²⁶⁸ Nilsson meint, dass der Gott eine „erst nach der Einverleibung von Eleusis in den athenischen Staat entstandene Personifikation des Iakchoszuges“ (1. Bd., S. 599) ist.

438: *nebride sacra praecincta latus*: Die Nebris, ein Hirschkalbfell, war ein typisches Kleidungsstück der Bacchantinnen und wird bei Euripides in den „Bakchen“ häufig erwähnt (etwa 695-698). Im Lateinischen kommt das Wort aber erstmals bei Seneca vor. Accius, frag. 256 Klotz, umschreibt es mit *tunc silvestrum exuvias laevo pictas lateri accommodant*, ebenso Ovid, met. 4,6: *pectora pelle tegi (sc. sacerdos iusserat)* und met. 6,592f.: *lateri cervina sinistro / vellera dependent*.

439-440: *tibi commotae pectora matres / fudere comam*: Nun werden die *matres* von Vers 436a wieder aufgenommen. Diese Wiederaufnahme führte zu Tilgungen oder Umstellungen, die aber nicht notwendig sind, denn Wiederaufnahmen bestimmter Motive sind typisch in der Literatur, nicht nur für Seneca.²⁶⁹

Die *matres* sind ekstatisch erregt (wie Dido, die bei Vergil, Aen. 4,301f. mit einer rasenden Bacchantin verglichen wird: *commotis excita sacris / Thyias*) und lösen im bacchischen Wahnsinn ihre Haare, das als typisches Zeichen der Ekstase gilt (cf. Catull 64,391, Tibull 2,5,66, Ovid, fast. 4,458 und 6,514 und Ovid, met. 3,726, wo Agaue beim ekstatischen Zerreißen ihres Sohnes das Haar im Wind flattern lässt: *movitque per aera crinem*). Töchterle bemerkt, dass die Metapher der auflösenden Haare ebenso Kallixeinos von Rhodos, FGrH 627 F. 2,28 (bei Athenaios 5,198 E) hat: *κατακεχυμένα τὰς τρίχας*.²⁷⁰

441: *thyrsunque levem vibrante manu*: Zwierein glaubt, dass nach *manu* eine Lücke herrscht, wo anscheinend das Zerreißen des Pentheus durch Agaue und die Mänaden dargestellt werden sollte. Doch reicht die kurze Wendung *post laceros* für die Kenntnis um das geschehene Zerreißen. Töchterle bemerkt dazu sehr treffend, „gerade die Aussparung der zentralen Untat bildet schön das Aussetzen der *ratio* und die Erinnerungslücke ab“²⁷¹.

Der Thyrsos wird, sofern richtig verbessert, schon von Accius, trag. 239 als *levis* bezeichnet (*iacite thyrsos levis*). Auch im Hf. 473f. ist der Thyrsos *levis*. Vielleicht war es ein konventionelles Attribut und sollte als Kontrast zur auch tödlichen Wirksamkeit des Thyrsos gesehen werden, denn, dass der Thyrsos auch eine Waffe

²⁶⁹ Genaueres: cf. Töchterle, S. 384 *ad loc.*

²⁷⁰ cf. Töchterle, S. 384 *ad loc.*

²⁷¹ Töchterle, S. 384 *ad* 439ff.

war, habe ich schon weiter oben im Kommentar erwähnt. So wird bei Euripides, Bakch. 1098ff. und Ovid, met. 3,712f. gegen Pentheus der Thyrsos als Waffe erhoben. Für das Schwingen des Thyrsos ist *vibrare* auch belegt (cf. Hf. 473f, Phoen. 18), doch kann das Verbum auch für das bedrohliche Schwingen von Waffen gebraucht werden (cf. etwa Vergil, Aen. 11,605) und so sollte auch hier mit *vibrare* die negative, bedrohliche Bedeutung mitklingen, denn, wie Stevens gut beobachtet, fordert dann der aus dem Totenreich heraufbeschworene Laius die Thebaner mit den Worten *vibrate thyrsos* (629) auf, ihn zu rächen.²⁷²

442: iam post laceros Pentheos artus: Wie bereits erwähnt, sollte die verknappte Aussage reichen, um das Geschehen zu verstehen, und das entspricht auch dem Stil in den Hymnen, wo häufig nur knappe Formulierungen und Anspielungen stehen.

Durch *lacer* könnte man einen Anklang auf Ovid, met. 3,522f. sehen, wo Tiresias dem Pentheus, wenn er sich weiterhin dem Gott widersetzt, folgendes prophezeit: *mille lacer spargere locis et sanguine silvas / foedabis*.

443: thyades oestro membra remissae: Im Lateinischen wurden die Mänaden als *thyades* erstmals bei Catull 64,392 und dann bei Vergil, Aen. 4,302 bezeichnet. Nilsson weist darauf hin, dass so ursprünglich attische und delphische Bacchantinnen genannt wurden.²⁷³

Das griechische Wort οἴστρωσ bezeichnet „Bremse, Stechmücke“ und meint damit ein lästiges Insekt, das Rinder und Pferde nervt. Schon früh wurde es als Metapher für Raserei gesehen (so etwa Sophokles, Ant. 1002) und auch hier soll dadurch die bacchische Raserei zum Ausdruck gebracht werden.

444: velut ignotum videre nefas: Das Erwachen aus der ekstatischen Raserei wird ganz knapp ausgedrückt und man könnte den Schluss dieses Abschnittes als eine Anspielung auf Oedipus und Iocasta sehen, die auch anfänglich nicht wissen, dass sie ein *nefas* begehen bzw. begangen haben, sich dann aber mit der schrecklichen Realität konfrontiert sehen (müssen).

²⁷² cf. Stevens, S. 297

²⁷³ cf. Nilsson, 1. Bd., S. 573

Bei Ovid, met. 3,731 steht am Ende der Pentheus-Geschichte, dass seine *membra* von *manibus nefandis* zerrissen wurden. Wörtlich wurde *videre nefas* allerdings von Ovid, met. 11,69 übernommen, wo die Bestrafung der Mänaden, die Orpheus ermordeten, geschildert wird.

445-466: Der 3. Abschnitt ist eine Darstellung der Macht des Bacchus und spielt sich zu Wasser ab, wohingegen im 4. Abschnitt seine Macht und seine erfolgreichen Eroberungszüge zu Lande geschildert werden. Gegen Ende des 4. Abschnittes mit der Emporführung der Ariadne in den Olymp und im 5. Abschnitt hebt der ganze Hymnus in die himmlische Sphäre ab. Wie ich glaube, könnte man darin vielleicht die Macht des Bacchus in allen Bereichen (Wasser, Erde, Himmel) und seine allseitige Präsenz sehen, denn wie bereits in meiner Einleitung erwähnt, ist Bacchus der am wenigstens sesshafte Gott.

Die vier Hexameter haben zum Thema die Meeresgottheiten Ino und Palaemon (445-448), je zwei Verse sind einer Gottheit gewidmet, und leiten dann zur Geschichte der Begegnung des Bacchus mit den tyrrhenischen Seeräubern über (449-466).

445ff.: Die Meeresgottheiten Ino und Palaemon dienen nicht nur der Überleitung zur Seeräubergeschichte auf dem Meer, sondern sie sind auch mit Bacchus verbunden. Ino ist die Tochter des Kadmos und der Harmonia und somit Schwester der Semele. Sie war Gemahlin des thebanischen Königs Athamas und hatte mit ihm die Kinder Learchos und Melikretes. Nach Semeles Tod übernahm sie mit Athamas die Erziehung des neugeborenen Dionysos. Doch Hera versetzte aus Groll darüber Athamas in Wahnsinn, sodass er Learchos für ein Wildtier hielt, ihn verfolgte und schließlich erlegte. Um sich vor dem rasenden Athamas zu retten oder weil auch sie wahnsinnig geworden war, sprang Ino mit Melikretes von einem Felsen ins Meer, wo sie beide von den Nereiden freundlich empfangen wurden und zu Meeresgottheiten und Helfern in Seenot wurden. Ino wurde als Leukothea vergöttlicht und ihr Sohn Melikretes als Palaimon. Davon berichtet Ovid ausführlich in fast. 6,485-550, im Zusammenhang mit der Mater Matuta und Ino Leukothea, und in met. 4,416-542, wo Neptun die Apotheose auf Bitten der Venus durchführt. Bereits Homer kennt die Gleichsetzung von Ino und Leukothea und erzählt in Od. 5,333-350, wie der schiffbrüchige Odysseus durch ihren Rat, zum Land der Phäaken zu schwimmen, und

ihren Schleier gerettet wurde. Bei Seneca, Phoen. 22ff. wird auch kurz die Geschichte angedeutet und Ino als Beispiel für eine gute Mutter angeführt.

Töchterle weist treffend darauf hin, dass die Namen Ino und Palaemon hier sorgfältig von Seneca gewählt wurden, denn mit Ino ist die böotische Herkunft, Verwandtschaft und ihre Ammenfunktion betont, hingegen mit Palaemon dessen Göttlichkeit.²⁷⁴

Die betonte Verwandtschaftsbeziehung zwischen Ino, Palaemon und Bacchus könnte sich wieder auf den Oedipusstoff beziehen. Oedipus ist mit seiner Mutter verheiratet und zeugte mit ihr die Kinder Antigone, Ismene, Eteokles und Polyneikes, d. h. er ist gleichzeitig deren Vater und Halbbruder. Bacchus gehört auch in die thebanische Großfamilie, da er Sohn von Zeus und Semele war, die wiederum Schwester des Polydorus war, der Vater des Labdakos war, von dem der Stamm der Labdakiden und somit auch Oedipus abstammte. Auch wurde Oedipus, genauso wie Bacchus, in Pflege gegeben. Stevens macht auf eine weitere Gemeinsamkeit aufmerksam, denn, sowie Mutter und Sohn über das Meer herrschen, so regieren auch Iocasta und ihr Sohn Oedipus gemeinsam über Theben.²⁷⁵

445: *ponti regna tenet nitidi matertera Bacchi*: Ino tritt, wie oben erwähnt, bereits in der Od. 5,333ff. als Schutzgöttin der Seefahrer auf und dann auch bei Apollodor 3,4,3. Bei Properz 2,26,9f. wird sie auch einfach als Meeresgöttin genannt, allerdings wird sie dort fälschlich als Leucothoe bezeichnet. Die Bezeichnung *matertera*, um die Verwandtschaftsbeziehung aufzuzeigen, findet sich schon bei Ovid, fast. 6,523 und Ibis 497.

Durch *nitidus* kann man einerseits die jugendliche Schönheit des Bacchus hervorgehoben sehen, andererseits aber wieder eine Anspielung an Apollo, der als Sonnengott Phoebus gerne mit diesem Attribut bezeichnet wird (cf. etwa Vergil, georg. 1,467 und Horaz, carm. saec. 9).

446: *Nereidum choris Cadmeia cingitur Ino*: Der Chor der Nereiden ist in Literatur und Kunst häufig dargestellt. Im Lateinischen schreibt etwa Vergil, Aen. 10,224 von den *chorea* der Nymphen oder Properz 1,17,25f.: *at vos, aequoreae formosa Doride natae, / candida felici solvite vela choro*. Eine wörtliche Entsprechung des Nereiden-Chores bietet Euripides, El. 434 χορούς μετὰ Νηρηίδων.

²⁷⁴ cf. Töchterle, S. 386 *ad loc.*

²⁷⁵ cf. Stevens, S. 300

Hier wird Ino von namenlosen Nereiden empfangen, bei Ovid, fast. 6,499 hingegen wird sie von der Meeresnymphe *Panope centumque sorores* aufgenommen und in ihr Reich geleitet. Wie im ganzen Hymnus, deutet Seneca nur ganz kurz und allgemein, ohne namentliche Nennung von Nebenfiguren, auf die dem Publikum ohnehin bekannten Mythen hin.

Bei Ovid, fast. 6,553 findet man das Patronymikon *Cadmeis* für Ino, das Attribut *Cadmeia* ist aber hier erstmals belegt.

447: *ius habet in fluctus magni puer advena ponti:* Anregung für die Wendung *ius habet in fluctus* bot dem Seneca sicherlich Ovid, fast. 6,546f.: *in portus nato ius erit omne tuo, / quem nos Portunum sua lingua Palaemona dicet* und met. 13,918f.: *in aequora Proteus / ius habet et...Palaemon.*

Weiters findet man die Bezeichnung *puer* für Palaemon ebenfalls bei Ovid, fast. 6,501. Durch *advena* wird auf den Sprung ins Meer von Ino und ihrem Sohn angespielt.

449ff.: Mit dem Wechsel des Metrums folgt als neues Thema die Geschichte von den tyrrhenischen Seeräubern. Diese Geschichte wird schon im homerischen Dionysoshymnus Nr. 7 erzählt. Im Lateinischen muss wieder Ovid als Hauptquelle herangezogen werden. So erzählt in met. 3,582-691 Acoetes, der von Pentheus gefangen genommene Steuermann des Piratenschiffs, diese Geschichte als warnendes Beispiel für die Macht des Gottes. Daneben gibt es von der Seeräuber Geschichte Prosaerzählungen bei Apollodor 3,5,3 und Hygin, fab. 134 und astr. 2,17, und auch immer wieder Anspielungen darauf, z. B. bei Properz 3,17,25f. oder Seneca, Ag. 451, wo die Wendung *Tyrrhenus piscis* für einen Delphin reicht, was zeigt, dass die Geschichte auch in neronischer Zeit allgemein bekannt war. Ausführlicher wird der Mythos erst dann wieder bei Nonnos, Dion. 45,105-168 referiert.

Senecas Beschreibung und Abfolge der Geschichte gleicht im Groben der von Ovid: Stillstehen des Schiffes, Vegetationswunder, Erscheinen der Raubtiere, Flucht der Räuber ins Meer und deren Verwandlung. Auch der Dionysoshymnos ist so gegliedert, bis auf das erste Motiv, denn da werden die Segel vom Wind gebauscht (7,33: ἔμπνευσεν δ' ἄνεμος μέσον ιστίον). Auffällig ist auch, dass bei Seneca stärker als bei Ovid die Naturwunder hervorgehoben werden, was man wohl als Kontrast bzw. Gegensatz zum pestverwüsteten, dünnen Theben auffassen soll. Doch darf man auch nicht die Tatsache vergessen, dass Bacchus durchaus auch einen Bezug zur

Vegetation hat, da er Vegetationsgott ist und u. a. die Beinamen δειδρίτης und ἔνδειδος hat.²⁷⁶ Weiters bewirkt bei Senecas Darstellung nicht Bacchus, sondern Nereus die Vegetationswunder. Auch spielt hier der Steuermann Acoetes keine Rolle oder andere bei Ovid namentlich genannte Piraten, sondern es ist überhaupt von *Tyrrhena manus* (449) die Rede, was der allgemeinen Tendenz des Hymnus entspricht.

Stevens sieht auch hier wieder eine Verbindung zu Oedipus, denn wie für Piraten üblich, usurpierte auch Oedipus eines anderen Mannes Frau und Thron (634-658) und das Schiff, das für Theben steht, wird nun von Efeu und Lorbeer, also Bacchus und Apollo, attackiert.²⁷⁷ Dem pflichte ich gerne bei, zumal man dann schon hier die gleiche Intention der beiden Götter sehen könnte, nämlich wieder Ordnung in Theben zu schaffen.

449: te Tyrrhena, puer, rapuit manus: Die Anrede des Bacchus als *te puer* knüpft an seine damalige Jünglingsgestalt an, denn schon im homerischen Dionysoshymnus 7,3f. steht: νεηνίη ἀνδρὶ ἔουκὼς / πρωθήβη. Auch Ovid, met. 3,607 betont sein jugendlich-weibliches Aussehen: *virginea puerum ducit per litora forma* und in met. 3,655 bezeichnet sich Bacchus selbst *puerum*.

Dass es sich bei der Piratenbande um Tyrrhener handelt, steht schon im Dionysoshymnus 7,8: Τυρσηνοί. Bei Ovid, met. 3,656 steht einfach nur *impia manus*. Acoetes gibt in met. 3,583 als seine Heimat *Maeonia* an und wird später in met. 3,696 als *Tyrrhenus Acoetes* beschrieben. Mit Maeonia ist Lydien gemeint, das laut Herodot 1,94,5ff. als Heimat der Etrusker angesehen wurde, da sie aus Lydien auswanderten.

450ff.: Bei Seneca bewirkt, wie bereits erwähnt, Nereus die Vegetationswunder und nicht Bacchus, wie im Dionysoshymnus, bei Ovid und später Nonnos. Das mag verwundern, doch vielleicht soll einfach noch eine bekannte Meeresgottheit genannt werden, um den Schauplatz auf dem Meer zu verdeutlichen, und der Übergang ist durch die Ino in ihrem Kreis empfangenden Nereiden gegeben, da Nereus deren Vater war. Töchterle bemerkt, dass beim Dionysoshymnus und bei Ovid nur das

²⁷⁶ cf. Roscher, „Dionysos“, S. 1059 ff.

²⁷⁷ cf. Stevens, S. 300

Schiff von den Naturwundern betroffen ist, bei Seneca hingegen auch das umgebende Meer, und weiters, dass erst Nonnos, Dion. 45,153ff. einen ähnlichen Zug hat, wo den Seeräubern eine idyllische, pflanzenreiche Landschaft vorgezaubert wird, in die sie sich dann aus Angst vor den Geschehnissen zu flüchten glauben, tatsächlich aber über Bord ins Meer springen.²⁷⁸ So eine fiktive Metamorphose auch hier anzunehmen, wäre logisch und würde die vielleicht etwas widersprüchliche und befremdlich wirkende Stelle bei Seneca lösen. Möglicherweise gab es eben eine gemeinsame hellenistische, uns unbekannte Quelle und das Publikum hat es ohnehin verstanden. Dazu würde auch die kurze Anmerkung (*sc. Nereus*) *caerula cum pratis mutat freta* (451) passen, denn man könnte *mutare cum* als „verwandeln“ verstehen. Es mag die im ThL VIII 1726,68ff. angeführte Parallele mit Ovid, met. 3,196: *cum pedibusque manus, cum longis brachia mutat cruribus* vielleicht etwas ungenau sein, denn da ist das tatsächliche Vertauschen durchaus auch noch denkbar, doch glaube ich, dass, wenn man Ovid, met. 1,1f. *in nova fert animus mutatas dicere formas / corpora:...nam vos (sc. di) mutastis et illas* im Sinne hat, sofort der Gedanke an den Aspekt der Verwandlung kommt, auch wenn da die Konstruktion mit *in* + Akk. ist und hier mit *cum*, und letztendlich ist doch jede Veränderung auch eine Art Verwandlung. Töchterle nennt vorsichtig auch als mögliche Anregung für Senecas Hyperbel Ovid, met. 3,660f. *stetit aequore puppis / haud aliter quam si siccum navale teneret*.²⁷⁹

450: *et tumidum Nereus posuit mare*: Nereus erregt einerseits das Meer (cf. z. B. Vergil, Aen. 2,419 und Ovid, met.12,24), andererseits stillt er auch dessen Winde (cf. Horaz, c. 1,15,3-5). Häuptli meint, dass mit der Windstille die Weiterfahrt gehindert wird und bei Ovid hingegen das Schiff festgebannt sei.²⁸⁰ Töchterle glaubt jedoch, dass die glatte Oberfläche des beruhigten Meeres Voraussetzung für die Metamorphose ist.²⁸¹ In meiner Vorstellung hat beides Platz, zum einen finde ich die an einer Weiterfahrt hindernde Windstille dramatischer, da sich die Seeräuber so in einer ausweglosen Situation, wenn man von dem eigentlich zumeist tödlich endenden Sprung ins Wasser absieht, am offenen Meer befinden, der Macht des Gottes völlig

²⁷⁸ cf. Töchterle, S. 389 *ad loc.*

²⁷⁹ cf. Töchterle, S. 389 *ad loc.*

²⁸⁰ cf. Häuptli, Kommentar, S. 36 *ad loc.*

²⁸¹ cf. Töchterle, S. 390 *ad loc.*

und allein ausgesetzt, zum anderen würde die glatte Meeresoberfläche eher dem Bild einer Wiese, eben und unbewegt, entsprechen.

451: *caerula cum pratis mutat freta*: Siehe oben zu 450ff.

452-456: Häuptli schreibt richtig zu den Versen 451-456, dass sie als Gegenbild zum Absterben der Pflanzen, besonders der Reben (154ff.) im 1. Chorlied zu sehen sind, genauso wie später die Naturwunder auf Naxos (488-502).²⁸² Töchterle²⁸³ und Boyle²⁸⁴ machen weiters darauf aufmerksam, dass die folgende Beschreibung des verwandelten Meeres wie eine Reduktion des Baumkatalogs im Culex 123-147 wirkt, der auch Platane und Vogelgezwitscher vorzuweisen hat, aber keinen Lorbeer, wie hier.

452: *hinc verno platanus folio viret*: *Folium* ist als kollektiver Singular aufzufassen, wie z. B. bei Ovid, ars 2,424. Die Verbindung mit *vernus* kommt hier erstmals vor.

453: *et Phoebae laurus carum nemus*: Lorbeer war dem Apollo heilig (cf. Daphne-Mythos bei Ovid, met. 1, 553-567) und durch den Lorbeer wird wieder die Assoziation mit Apollo und Bacchus erweckt.

454: *garrula per ramos avis obstrepit*: Dasselbe Bild von den im Geäst sitzenden Vögeln hat Culex 146f.: *at volucres patulis residentes dulcia ramis / carmina...edunt*. Das Attribut *garrulus* ist für Vögel typisch, cf. etwa Vergil, georg. 4,307 oder Ag. 675.

455-456: *vivaces hederas remus tenet, / summa ligat vitis carchesia*: Efeu und Wein auf dem Schiff finden sich in allen üblichen Darstellung wieder, cf. Dionysoshymnus 7,38ff., Apollodor 3,5,3, Properz 3,17,26, Ovid met. 3,664ff., Hygin, fab. 134 und Nonnos, Dion. 45,142ff. Auch auf der Münchner Exekias-Schale aus dem 6. Jh. v. Chr. sieht man Dionysos auf dem Schiff liegend dargestellt, dessen

²⁸² cf. Häuptli, Kommentarartikel, S. 36 *ad loc.*

²⁸³ cf. Töchterle, S. 390f. *ad loc.*

²⁸⁴ cf. Boyle, S. 220 *ad loc.*

Mastbaum mit Weinreben und Efeu bzw. Weinlaub umrankt wird, und um das Schiff herum Delphine im Wasser schwimmen.

Hauptli meint, dass mit *vivaces* „immergrün“ gemeint ist, wie bei Horaz 1,36,16.²⁸⁵ Doch sollte man vielleicht auch den Aspekt der Behinderung beachten. Das griechische Fremdwort *carchesium* meint den oberen Teil des Mastes, wo die Segel befestigt sind, den Topp, und wird meistens im Plural verwendet.

457-458: *Idaeus prora fremuit leo, / tigris puppe sedet Gangetica:* Das Motiv der Raubtiere ist ebenfalls im Dionysoshymnus 7,44ff. zu finden, wo Bacchus sich in einen Löwen verwandelt und gemeinsam mit einer Bärin die Seeräuber vom Schiff jagt. Bei Ovid, met. 3,668f. hingegen verwandelt sich nicht der Gott selbst, sondern er wird von Tigern, Luchsen und Pantheren umgeben.

Mit *Idaeus* ist sicherlich Phrygien gemeint. Hauptli schreibt zwar, dass *Idaeus* und *Gangetica* topisch sind, „wie auf dem Ida/am Ganges zu finden“²⁸⁶, so kennt den Tiger vom Ganges auch Ovid, met. 6,636f. und Seneca, Med. 863ff. und Thy. 707f. Doch bemerkt Töchterle hierzu treffend, dass die Wahl des Epithetons *Idaeus* durch den Bezug des Löwen zur *Idaea mater* erklärt werden könnte - was plausibel ist, da die *magna mater* Kybele ein Löwengespann hatte und Dionysos mit ihr zusammen in Phrygien verehrt wurde – oder, und das muss ich einfach aufgrund mangelnder astronomischer Kenntnis meinerseits glauben, eine astrologische Ursache hat, da sein Sternbild in der astrologischen Geographie Asien und besonders Phrygien beherrscht.²⁸⁷

459ff. Der Dionysoshymnus lässt die genaue Beschreibung der Metamorphose weg. Es steht nur, dass die Piraten ins Meer flüchten und Delphine werden (7, 52f.). Bei Ovid, met. 3,670-686 findet sich die Metamorphose natürlich breit ausgestaltet. Er verteilt die einzelnen Prozesse der Verwandlung auf einzelne Piraten, die teils namentlich genannt werden, wohingegen hier nur kollektiv vom *pirata* (459)²⁸⁸ die Rede ist. Töchterle beobachtet scharfsinnig, dass Ovid dabei variierend wiederholt,

²⁸⁵ cf. Hauptli, Kommentarartikel, S. 36 *ad loc.*

²⁸⁶ cf. Hauptli, Kommentarartikel, S. 36 *ad loc.*

²⁸⁷ cf. Töchterle, S. 392 *ad loc.*

²⁸⁸ Stevens (cf. S. 301) sieht im einzelnen *pirata* wieder Oedipus und die Metamorphose in einen Delphin soll auf die Metamorphose des Oedipus von einem sehenden Mann zu einem blinden verweisen, der sich, wie *inlisumque utero pectus coit* (462) bei der Delphinverwandlung, *turpis maternos iterum revolutus in ortus* (238), mit seiner Mutter *coit* (462) und wieder im Mutterschoß war (638-641).

wie sich die Arme in Flossen verwandeln und der Rücken gekrümmt wird, und dass genau dieselben Motive auch bei Seneca gedoppelt vorkommen: *bracchia* (461), *manus* (463), *dorso curvo* (464), *curvus* (466).²⁸⁹

459-460: *tum pirata freto pavidus natat, / et nova demersos facies habet:*

Zuerst wird die Tatsache der Metamorphose grob vorweggenommen, danach werden die einzelnen Züge nachgetragen. Die Verwandlung nimmt, wie schon bei Ovid, bereits auf dem Schiff ihren Lauf, erst ab Vers 464 ist explizit das Meer als Schauplatz zu denken.

Dass *pirata*, wie oben erwähnt, als kollektiver Singular zu verstehen ist, wird durch *demersos* (460) und *praedonibus* (461) deutlich. Der Seeräuber ist *pavidus*, weil er wohl, wie im Dionysoshymnus 7,50ff., die Raubtiere fürchtet. Ähnlich ist Horaz, c. 1,2,11f. *et superiecto pavidae natarunt / aequore dammae*.

Zu Vers 460 bemerkt Töchterle gut, dass die Syntax die Hilflosigkeit der verwandelten Piraten betont, die nur mehr Objekt sind.²⁹⁰

461: *bracchia prima cadunt praedonibus:* Das Motiv der in Flossen verwandelnden Arme erscheint in Vers 463 wieder. Bei Ovid ist es ebenfalls doppelt vorzufinden, allerdings in umgekehrter Reihenfolge und auf zwei Individuen verteilt, met. 3,676ff.: *at Libys... / in spatium resilire manus breve vidit, et illas / iam non esse manus, iam pinnas posse vocari. / alter... / bracchia non habuit...*

462: *inlisumque utero pectus coit:* Töchterle bemerkt, „dieser den Fischleib beschreibende Einzelzug findet sich nicht in den Parallelen. Er erinnert an die Beschreibung der Scylla bei Vergil, Aen. 3,426ff., vgl. 428: *pistrix / delphinum caudas utero commissa luporum* (von Seneca epist. 92,9 zitiert)“. ²⁹¹ Dieser Verwandlungsvorgang ist wieder aktiv und wird durch *illidere* und *coire* verdoppelt.

463: *parvula dependet lateri manus:* Durch das Deminitiv *parvulus* soll anscheinend die Schrumpfung betont werden.

²⁸⁹ cf. Töchterle, S. 393 *ad loc.*

²⁹⁰ cf. Töchterle, S. 393 *ad loc.*

²⁹¹ Töchterle, S. 394 *ad loc.*

464: *et dorso fluctum curvo subit*: Der gekrümmte Rücken des Delphins wird in Vers 466 nochmals genannt. Diese Doppelung des Motivs hat bereits Ovid met. 3,672 *expresso spinae curvamine flecti (sc. coepit pirata)* und 680f. *truncoque repandus in undas / corpore desiluit*.

Den gekrümmten Rücken mit *curvus* und dgl. zu bezeichnen, ist üblich, auch Properz schreibt im Bacchusgebet 3,17,25 von den verwandelten Piraten *curvaque Tyrrhenos delphinum corpora nautas*.

465: *lunata scindit cauda mare*: Ovid, met. 3,681f. vergleicht die Schwanzflosse mit einem sichelförmigen Halbmond: *falcata novissima cauda est, / qualia dimidiae sinuantur cornua lunae*. Seneca verkürzt diesen Vergleich, indem er einfach das Attribut *lunata* zu *cauda* stellt.

466a-b: *et sequitur curvus fugientia / carabasa delphin*: Zum Abschluss der Piratengeschichte steht, ganz ovidisch, das Ergebnis der Metamorphose. Wieder wird es im kollektiven Singular geschildert. Bei Ovid, met. 3,684-686 beendet Acoetes den Bericht von der Verwandlung mit dem fröhlich-munteren Spielen der Delphine im Wasser.

Das Motiv der Schiffe begleitenden Delphine ist alt, man findet es sowohl im Griechischen, als auch im Lateinischen, wo es bereits bei Livius Andronicus, trag. 5f. Klotz bezeugt ist.

Statius, Theb. 4,29f. ahmt diesen Vers nach (*fugientia carbasa visu / dulce sequi*).

467-502: Der 4. Abschnitt handelt von den Eroberungszügen des Bacchus, sowohl den militärischen über nördliche Völker (darunter auch über den thrakischen König Lycurgus), die Gelonen, die Amazonen, und in Griechenland in Theben und Argos (467-487), als auch dem friedlichen über Ariadne und Naxos (488-502). Als mögliche lateinische Vorbilder für die Gestaltung der Eroberungszüge des Bacchus können die Bacchusdichtungen des Horaz, c. 2,19 und des Properz 3,17 gesehen werden, wo ebenfalls von Ariadne, Pentheus, Lycurgus und Naturwundern berichtet wird. Properz fügt bei seiner Darstellung noch den erfolgreichen Indienzug und die Metamorphose der tyrrhenischen Piraten hinzu. Für literarische Quellen zur Geschichte von Ariadne und Bacchus siehe weiter unten zur Stelle.

467-468: *divite Pactolos vexit te Lydius unda, / aurea torrenti deducens flumina ripa:* Der lydische Fluss Pactolus mit seinem Goldreichtum ist sprichwörtlich und allbekannt und findet daher in der Literatur häufig Erwähnung, z. B.: Sophokles, Phil. 394 (εὔχρυσον), Vergil, Aen. 10,142, Properz 3,18,27, Tibull 3,3,29 (*Lydius aurifer amnis*), Horaz, Epod. 15,20, Seneca, Phoen. 604f. Bei Plinius, nat. 5,110 und Hygin, fab. 191 und 242 wird er *Chryssorrhoeas* genannt. Der Goldreichtum des Pactolus hängt mit dem Mythos um den lydischen König Midas zusammen, der sich von seiner vermeintlich guten Fähigkeit, alles Berührte in Gold zu verwandeln, die Bacchus ihm als Geschenk für die Freilassung des Silen gab, durch ein Bad im Pactolus befreite und somit die Goldgabe auf den Fluss übertrug. Davon berichtet ausführlich Ovid, met. 11,85ff. Häuptli macht weiters darauf aufmerksam, dass man auch zuvor in den Versen 429-431 eine Anspielung auf Midas sehen kann, da, wie Ovid, met. 11,85ff. berichtet, der alte Silen zunächst bei den Orgien des Bacchus vermisst wird, weil er mit Midas ein mystisches Fest feiert und dann letztendlich auf einem Esel zurückkehrt.²⁹² Auch wenn diese Anspielung sehr vage ist, so rief doch spätestens die Erwähnung des goldführenden Pactolus beim Publikum die Assoziation mit der Midas-Geschichte hervor, wodurch Seneca indirekt eine weitere Episode von Bacchus einbringen konnte.

Sprachlich möchte ich zu diesen Versen und meiner Übersetzung nur anmerken, dass ich, wie Töchterle, der Auffassung bin, dass *unda* für *aqua* steht, da so eine Synekdoche nicht unüblich ist. Töchterle spricht in diesem Zusammenhang von einer „Auffächerung“ des Begriffs Wasser, die man eben noch öfters in diesem Stück vorfindet.²⁹³

469-470: *laxavit victos arcus Geticasque sagittas / lactea Massagetes qui pocula sanguine miscet:* Seneca vermischt hier die thrakischen Geten und Gelonen an der Donau mit den scythischen Massageten am Kaspischen Meer. Es ist wieder eine geographische Ungenauigkeit, doch will damit Seneca, so Töchterle²⁹⁴ und Boyle²⁹⁵ treffend, möglichst viele exotisch klingende Völkernamen auf knappem Raum nennen. Auch sind hier die Charakteristika der verschiedenen Völker

²⁹² cf. Häuptli, Kommentarartikel, S. 36 *ad* 467-8 und S. 35 *ad* 429-31

²⁹³ Zur „Auffächerung“ des Wassers mit weiteren Beispielen im Text dafür: cf. Töchterle, S. 173 *ad* 43

²⁹⁴ cf. Töchterle, S. 397 *ad loc.*

²⁹⁵ cf. Boyle, S. 223 *ad loc.*

vermischt. So benutzen hier die Massageten die Pfeile der Geten. Die Pfeilbewaffnung der Geten ist topisch (cf. etwa Thukydides 2,96, Ovid, Pont. 3,5,45). Doch hat Herodot 1,215 die Bewaffnung der Massageten mit Pfeil und Bogen. Der Mischtrank aus Wein und Milch war nach Vergil, georg. 3,461-463 hingegen für die getischen Gelonen üblich, die namentlich erst in Vers 478 erwähnt sind, und nicht, wie hier, für die Massageten. All diese Ungenauigkeiten sind unbedeutend, es soll lediglich in diesen und den folgenden Versen das barbarische Weite betont werden, das Bacchus erobern konnte.

Laut Häuptli ist in diesen Versen auch eine Anspielung auf den Sieg des Kyros über die betrunkenen Massageten, wovon Herodot 1,211f. berichtet, zu sehen.²⁹⁶

471: *securigeri...Lycurgi*: Das Epitheton kann als eine Variation zu *bipennifer* von Ovid, met. 4,22 und trist. 5,3,39 gesehen werden. Ovid verwendete erstmals auch das Wort *securiger*, aber im Zusammenhang mit den Amazonen (cf. her. 4,117: *securigeras...puellas*). Die Axt ist typisches Attribut des Lycurgus, der Bacchus mit seinem Gefolge auf dem Weg von Asien nach Europa aufhalten wollte. Bereits Homer, Il. 6,130ff. erwähnt den βουπλήξ des Lykurg, mit dem die Ammen des Bacchus angegriffen werden. Aischylos und Naevius dramatisierten den Lykurgus-Mythos, wovon aber nur mehr Fragmente erhalten sind. Bei Horaz, c. 2,19,16, Properz 3,17,23 und Statius, Theb. 4,385f. lassen sich Anspielungen auf diesen Mythos finden. Ausführlicher davon berichten Apollodor 3,5,1 und Hygin, fab. 132 (da wird nicht nur sein Sohn, sondern auch die Gattin getötet).

Lycurgus tötete im Wahn seinen Sohn, weil er ihn für einen Weinstock hielt. Man könnte darin wieder einen Bezug zu Oedipus sehen, der unwissentlich seinen Vater tötete. Stevens beobachtet ferner dazu, was mir auch gut gefällt und zusätzlich den Bezug zum Oedipusstoff stützt, dass nach der Untat des Lycurgus Thrakien unfruchtbar war und der Zustand solange anhalten würde, bis Lycurgus getötet werde, und man parallel dazu die über Theben aufgrund der Untaten des Oedipus hereingebrochene Pest sehen kann, die erst dann zu wüten aufhört, bis Oedipus vertrieben wird.²⁹⁷

²⁹⁶ cf. Häuptli, Kommentarartikel, S. 37 *ad loc.*

²⁹⁷ cf. Stevens, S. 302

472ff.: Nach den Hexametern folgen im polymetrischen Teil, laut Töchterle²⁹⁸, nun je zwei Dreiergruppen: Eroberung des Bacchus im Norden (472-477), Eroberung des Volks der Gelonen und des der Amazonen (478-483), sein Siegeszug in Theben und Argos in Griechenland (484-487) und Rettung der Ariadne durch Bacchus (488-490), Naturwunder (491-496), Hochzeitsfeier mit Aufnahme der Ariadne in den Olymp (497-502).

472: *terrae Zalacum feroces*: Die in den Handschriften überlieferten Völkernamen *Zalacum* oder *Zedacum* sind nicht bezeugt, daher wird eine Korruptel angenommen. Es folgten bereits viele Verbesserungsvorschläge - entweder wurden bekannte Völkernamen oder eine Benennungen des Bacchus in Form eines Akkusativobjekts eingesetzt - doch konnte bisher kein Heilungsversuch vollends überzeugen.²⁹⁹ Von den bisher vorgeschlagenen Völkernamen könnte man näher die Konjektur *Sagarum* des Delrius in Betracht ziehen, weil die Saken auch bei Catull 11,6³⁰⁰ ebenfalls in einer Liste (*seu Sacas sagittiferosve Parthos*) und bei Plinius, nat. 6,50 genannt werden, auch wenn Delrius selbst sich für die Lesart in Form einer Anrede des Bacchus (*te Dacum*) entschieden hat, die allerdings durch das folgende *et quos*, das eigentlich doch eher für den Völkernamen sprechen würde, und *ille* in Vers 478 problematisch ist. Doch hat auch Töchterles Vorschlag einiges für sich. So konjiziert er an dieser Stelle *Satrarum*, da Herodot 7,111 von dem thrakischen Stamm der Σάτραι referiert, die ein Dionysosheiligtum auf den Bergen besaßen, Maiuskelfehler bzw. -verschreibungen nicht auszuschließen seien und dafür auch die Alliteration mit s- und t- in den umgebenden Versen sprechen würde.³⁰¹ Da aber weder eine Heilung dieser Stelle noch eine sichere Entscheidung für eine bestimmte Lesart getroffen werden kann, belasse ich es bei dem überlieferten, auch wenn unbekanntem, Völkernamen *Zalacum*.

473-474: *et quos vicinus Boreas ferit / arva mutant*: Damit sind hier die Skythen gemeint, deren nomadisches Leben unter harten Klimabedingungen allgemein bekannt ist. Im Lateinischen: cf. etwa Vergil, georg. 3,339ff., bei Seneca

²⁹⁸ cf. Töchterle, S. 398 *ad loc.*

²⁹⁹ Zur ausführlichen Liste der Heilungsmöglichkeiten: cf. Zwierlein, Kritischer Kommentar, S. 240 *ad loc.* und Töchterle, S. 399 *ad loc.*

³⁰⁰ Bereits zu Beginn des ersten Chorliedes (114-119) sind Anklänge an dieses Catull-Gedicht (11,2-6) zu finden.

³⁰¹ cf. Töchterle, S. 399f. *ad loc.*

werden sich auch noch im Hf. 533 und Phaed. 289 genannt. Der Boreas ist ein Nordwind³⁰², der hier einfach für den Norden steht. *Vicinus Boreas* könnte von Horaz, c. 3,24,38 *Boreae finitimum latus* inspiriert worden sein, zumal im selben Gedicht vorher auch von den nomadischen Skythen die Rede ist (3,24,9ff.). Töchterle bemerkt weiters, dass beide lateinische Phrasen die griechischen Begriffe *προσβόρειος* oder *πρόσβορος* umschreiben.³⁰³ Wörtlichen Anklang gibt es auch an HO. 1108f. (*quidquid.../...siccus Boreas ferit*).

474-475: *quasque Maeotis / alluit gentes frigido fluctu*: Die Maeotis ist der alte Name für das Asowsche Meer, dessen kaltes Wasser u. a. auch im Hf. 1326f. erwähnt ist.

477: *sidus Arcadium geminumque plaustrum*: Damit ist das Sternbild des Großen Bären bzw. Großen Wagens und das des Kleinen Bären bzw. Kleinen Wagens gemeint. Beide Sternbilder gehören der nördlichen Hemisphäre an und dienen auch hier der Umschreibung des Nordens. Ovid, fast. 2,153ff. und met. 2,401ff. berichtet, wie die Arkadierin Kallisto zum Großen Bären verstrickt wurde. Das arkadische Gestirn haben auch Hf. 130 (*septem stellis Arcados ursae*) und Valerius Flaccus 1,481 (*Arcadio...ab astro*). Das Attribut *geminus* meint eigentlich das Doppelsternbild, also beide Sternbilder, da aber der Große Bär schon genannt ist, ist damit sein Zwillingsgestirn gemeint. Der Begriff „Wagen“ (*ἄμαξα*) für den Großen Bären ist bereits bei Homer, Il. 18,487 und Od. 5,273 belegt, die *μικρὰ ἄμαξα* findet sich erstmals bei Kallimachos, frag. 94 bezeugt. Im Lateinischen haben *plaustrum* Varro, ling. 7,74 und Ovid, met. 10,447 und ex Pont. 4,10, 39. Germanicus, Arat. 25f. hat beide Bezeichnungen für das Sternbild (*ursae / plaustrave*).

478: *dispersos...Gelonos*: Die Gelonen sind ein skythischer Volksstamm, die, wie schon zu Vers 469f. erwähnt, bei Vergil, georg. 3,461-463 durch ihren Mischtrank bezeugt sind. Das Attribut könnte auf Horaz, c. 2,9,23f. *intraque praescriptum Gelonos / exiguis equitare campis* hindeuten.

³⁰² Genau genommen ist er ein NNO-Wind, doch ist er u. a. auch auf dem sog. Turm der Winde in Athen als personifizierter Nordwind dargestellt zu finden, als alter Mann, mit einem dicken Mantel, Eiszapfen um den Bart und den Wind durch eine Muschel blasend.

³⁰³ cf. Töchterle, S. 400 *ad loc.*

479ff.: Der Kampf des Bacchus gegen die Amazonen ist erst später in Literatur und Kunst belegt, aber nicht die Version, dass die Amazonen zu Mänaden wurden. Töchterle weist jedoch darauf hin, dass Amazonen und Mänaden, beide bewaffnet und Dionysos³⁰⁴ zur Seite stehend, allmählich verbunden und vielleicht schon vor Seneca miteinander identifiziert wurden, auch wenn wir heute dafür keine eindeutigen Belege haben.³⁰⁵ Auch Häuptli zieht vorsichtig in Betracht, dass Seneca diesen Zug aus einer hellenistischen Quelle haben könnte.³⁰⁶

479: *trucibus puellis*: Damit sind die Amazonen gemeint, die bereits bei Homer, Il. 3,189 und 6,186 belegt sind. Als *puellae* werden sich auch von Ovid, epist. 4,117 bezeichnet. Durch das Attribut entsteht ein Oxymoron.

480: *ore deiecto petiere terram*: Ähnlich ist Vergil, Aen. 10,489 *terram...petit ore cruento*, allerdings im tödlichen Zusammenhang. Hier folge ich jedoch Töchterles Auffassung, dass damit die vor allem im Orient übliche *Proskynesis* als Demutsgeste gemeint ist.³⁰⁷

481: *Thermodontiacae catervae*: Thermodon ist ein Fluss am Schwarzen Meer (*Pontus*), an dem die Amazonen wohnten. Das Adjektiv kommt bereits bei Properz 3,14,14 und Ovid, met. 9,189 und 12,611 vor. Daneben verwendet Seneca auch *Thermodontius* (cf. Hf. 246, Med. 215 und HO. 246).

Als *caterva* werden besonders barbarische Truppen bezeichnet, die Amazonen als solche auch noch in Phaed. 400 und Statius, Theb. 9,611.

482: *positisque tandem levibus sagittis*: Die Pfeilbewaffnung ist, neben Schild und Schlagwaffe, für die Amazonen üblich. So bietet Aeneas einen Amazonenköcher

³⁰⁴ Töchterle (cf. S. 401f. *ad loc.*) schreibt, es gäbe laut Diodor 3,66,6 und 3,71,3ff., der wiederum sich auf den Mythographen Dionysios stützt, drei Götter namens Dionysos. Relevant seien in diesem Zusammenhang der erste, ein Sohn von Ammon und Amaltheia, dem Amazonen im Kampf gegen die Titanen beistanden, und der dritte, der Zeus-Spross, mit den Mänaden im Gefolge. Später kam es zu einer Vermischung, denn Polyän 1,1,3 schreibt, dass Dionysos nach dem Indienzug mit Bacchen und Amazonen gemeinsam gegen die Baktrier gezogen ist.

³⁰⁵ cf. Töchterle, S. 401f. *ad loc.*

³⁰⁶ cf. Häuptli, Kommentar, S. 37 *ad loc.*

³⁰⁷ cf. Töchterle, S. 402 *ad loc.*

als Kampfpriis für den zweiten Platz beim Wettlauf bei den Leichenspielen für Anchises (cf. Vergil, Aen. 5,311).

483: *Maenades factae*: Wie bereits erwähnt, findet sich diese Version des Mythos erstmals bei Seneca.

484-485: *sacer Cithaeron sanguine undavit / Ophioniaque caede*: Der Κιθαίων ist ein Waldgebirge, das die westliche Grenze zwischen Attika und Bötien bildet. Er war der konventionelle Schauplatz der Bacchusorgien, daher auch das Beiwort *sacer*, und des Pentheismordes durch Agaue und Mänaden. Zum Oedipusstoff hat er zusätzlich eine Verbindung, denn Oedipus wurde im Kithairon-Gebirge ausgesetzt (cf. 808 und 844f.) und in Phoen. 12ff. wird er als Verbannungsort des Oedipus genannt, der den Tod des Pentheus als wichtiges Ereignis verbunden mit dem Gebirge erwähnt. Im OT, 1091 f. wird der Kithairon gar als πατριώτης, τροφός und μάτηρ angesprochen.

In den Phoen. 34 wird der Cithaeron ebenfalls mit *semper cruenta* beschrieben und in 255ff. sind die am Cithaeron lebenden Tiere vom *crucor regius* bespritzt.

Mit Ophion ist hier offensichtlich weder der von Kronos gestürzte Weltherrscher (cf. Apollonios Rhodios 1,503ff.) noch der von Zeus besiegte Gigant (cf. Schol. Hom. Il. 8,479) gemeint, sondern es muss eine Verbindung zu Pentheus bestehen. Der Name Ophion könnte eine Variante des Namens Echion, des Vaters des Pentheus, sein, denn beide Namen beziehen sich auf die aus der Drachensaat des Kadmos entsprossenen Sparten, von denen die einzig fünf überlebenden als Stammväter Thebens gelten, oder Ophion ist, wie Aischylos, frag. 488 Radt berichtet, der Vater der Agaue und somit Großvater des Pentheus. Da eine deutsche Wiedergabe des Adjektivs kakophon klingen würde und man sich nicht sicher sein kann, ob es sich nun um Ophions Sohn oder Enkel handelt, habe ich mir bei meiner Übersetzung durch das ebenso mehrdeutige Wort „Spross“ beholfen.

486: *Proetides silvas petiere*: Wie bereits in meiner Einleitung zu Dionysos erwähnt, bewirkten Hera oder später Bacchus den Wahn der Proitostöchter³⁰⁸, sodass sie in die Wälder zogen und in einer anderen Version sogar Kuhlaute von sich

³⁰⁸ Erst Apollodor 2,2,2 kennt sowohl Hera als auch Dionysos als Urheber des Wahns.

gaben (cf. Vergil, ecl. 6,48). Im Lateinischen wird auf den Mythos bei Ovid, met. 15,325f. und Plinius, nat. 25,47 nur kurz angespielt und der Verursacher des Wahns nicht genannt.

486-487: *et Argos / praesente Bacchum coluit noverca*: Schon laut Homer, Il. 4,51f. wird Argos neben Sparta und Mykene zu den Lieblingsorten der Hera gezählt. Davon berichten auch Horaz, c. 1,7,8-9 und Seneca, Ag. 342-344. Argos war bekannt für seinen Herakult, unweit befand sich ein Heraion, das im Zusammenhang mit dem Mythos um Kleobis und Biton steht.

Die Erwähnung von Argos zeigt hier, dass Bacchus nun sogar in dem Gebiet seinen Kult ausbreiten konnte, wo eigentlich bisher die ihm feindlich gesinnte Iuno verehrt wurde. So verzeichnet Bacchus einen weiteren Sieg gegen Iuno.

Stevens sieht in den Versen 486-487 wieder eine Anspielung auf Oedipus und Iocasta, einerseits, weil die Proetiden ihre eigene Kinder töteten, Iocasta und Iuno es zumindest versuchten, die eine bei ihrem Sohn, die andere bei ihrem Stiefsohn, und andererseits, weil, genauso wie in Argos nun Iuno und der ihr anfangs unerwünschte Stiefsohn Bacchus zusammen verehrt werden, in Theben Iocasta und ihr eigentlich unerwünschter, da aufgrund des schändlichen Orakels verstoßener Sohn Oedipus zusammen regieren.³⁰⁹

488ff.: Nun folgt die Geschichte von Ariadne auf Naxos und Bacchus. Sie war besonders in der hellinistisch-römischen Literatur und Kunst beliebt und weit verbreitet.³¹⁰ Ausführlich davon berichten etwa Catull 64,50-266 (da ist die Geschichte auf der Decke des Hochzeitsbettes von Peleus und Thetis bildlich dargestellt), Ovid, her. 10 (Ariadne schreibt an Theseus), ars 1,525ff., fast. 3,459ff. und später Nonnos, Dion. 47,265ff. Daneben gibt es zahlreiche Erwähnungen und Anspielungen, u. a.: Homer, Od. 11,321ff., Hesiod, theog. 947ff., Ovid, met. 8,172-182 und her. 2,75-80, Horaz, c. 2,19,13f., Properz 3,17,7f. und bei Seneca, Hf. 18 und Phaed. 245, 662 und 760. Seneca hält sich hier an die in augusteischer Zeit gängige Variante, derzufolge Ariadne, nach dem Minotaurus-Abenteuer auf Kreta, von Theseus auf Naxos verlassen und letztendlich von Bacchus gerettet und gehehlicht wurde, doch betont Seneca vor allem die Naturwunder, die wieder als Kontrast zur

³⁰⁹ cf. Stevens, S. 302

³¹⁰ cf. Töchterle, S. 404f. *ad loc.*

Dürre der Pest gesehen werden können, aber eigentlich auch typisch für Bacchus sind (siehe weiter unten zur Stelle), und am Schluss dieser Episode die Hochzeitsfeier mit Ariadnes Aufnahme in den Olymp. Diese glückliche Ehe könnte man nun auch der „unglücklichen“ Ehe zwischen Oedipus und Iocasta entgegenstellen. Bewirkt die Begegnung zwischen Bacchus und Ariadne herrliche Naturwunder, führt im Gegensatz dazu die widernatürliche Ehe zwischen Oedipus und Iocasta zu Pest und Massensterben. Für Bacchus und Ariadne singt Phoebus ein Hochzeitslied, nach Theben schickt er aufgrund der schändlichen Ereignisse die Pest. Am Schluss steigt Ariadne in den Olymp auf, Iocasta hingegen bringt sich um und gelangt, nach antikem Glauben, in das Totenreich der Unterwelt.³¹¹ Boyle sieht Ariadnes Emporführung in den Kreis der Götter aber auch als Gegenbild zum Schluss, wo Oedipus mit den geradezu „höllischen“ Geleitern *violenta Fata, horridus Morbi tremor, Macies, atra Pestis* und *rapidus Dolor* (1059f.) aus Theben fortgeht.³¹²

488: *Naxos Aegaeo redimita ponto*: Naxos wird als neuer Schauplatz gleich am Anfang der Episode angegeben. Augusteische Dichter bezeichnen die Insel des Ägäischen Meeres auch gerne mit dem alten Namen *Dia*, die aber laut Kallimachos, frag. 601 mit Naxos gleichzusetzen ist. Der Inselcharakter wird einerseits hervorgehoben, um die Ausweglosigkeit und Verlasseneheit der Ariadne zu betonen und die Rettung durch Bacchus umso edler erscheinen zu lassen, andererseits, so Töchterle³¹³, sind es typische Epitheta, denn schon Homer, Od. 11,325 schreibt Δῖη ἐν ἀμφιρύτῃ.

Die Metapher *redimire* könnte Seneca, so weiters Töchterle³¹⁴, von Catull 63,3 *silvis redimita loca deae* auf das Meer übertragen haben.

489: *tradidit thalamis virginem relictam*: Der Name der Ariadne wird ebenso wenig wie der des Theseus erwähnt. Spätestens durch den folgenden Vers wird aber

³¹¹ Stevens interpretiert diese Episode anders (cf. S. 302f.). Er meint, die Ehe zwischen Oedipus und Iocasta sei „the source of a corrupt *gens* which flows out to infect the city, the natural world, and now heaven (497; cf. 658)“ und „the marriage of Bacchus and Ariadne is a fountain of doom for Oedipus“ (S.303), denn die Wein- und Milchquellen weisen auf die Vernichtung des Oedipus hin, da sie wie bei Horaz, c. 2,19,9-12, Anzeichen der Enthüllung sind. Zur Hochzeit von Oedipus und Iocasta schickte Phoebus die Pest, Cupido bringt „the pious and impious lovers“ zusammen und Iuppiter „stikes it (sc. his thunderbolt) home, restoring final justice through the agency of Bacchic self-revelation“ (S. 303).

³¹² cf. Boyle, S. lxixf.

³¹³ cf. Töchterle, S. 405 *ad loc.*

³¹⁴ cf. Töchterle, *ibid.*

deutlich, wer gemeint ist. Auch bei Ovid, met. 8,169ff. werden weder Ariadne noch Theseus namentlich genannt, aber zumindest mit Patronymika umschrieben. Nicht einmal das ist hier der Fall, was aber für das Verständnis beim Publikum auch nicht nötig war. Die verlassene Ariadne findet sich auch bei Ovid, her. 2,76 *Cressa relicta*.

490: *melioe pensans damna marito*: Töchterle bemerkt, dass das Bild des Bacchus sowohl durch die Version, dass Ariadne von Theseus verlassen und durch Bacchus gerettet wurde (Catull und Ovid), als auch durch diejenige, nach der sie vom Gott beansprucht und dem Theseus geraubt wurde (Apollodor, epit. 1,7-10, Diodor 4,61,5 und 5,51,4, Pausanias 10,29,4), getrübt wäre, weshalb Seneca einen anderen Blickwinkel wählte.³¹⁵ Auch ich bin der Meinung, dass durch den Komparativ *melioe marito*, der sich ebenfalls bei Ovid, her. 2,79 (*illa (sc. Ariadna)...fruitur melioe marito*) findet, Bacchus eben nicht als zweite Wahl oder „Erzwinger“ der Liebe, sondern als strahlender Retter erscheint und Ariadne sich glücklich schätzen kann so einen Mann, nun gar einen Gott und keinen Heros, wie Theseus einer war, als ihren Gatten zu haben.

491ff.: Nun folgen Naturwunder, die Bacchus bewirkt, und die typisch für den Gott sind, da er als Wein- und Vegetationsgott gilt. Der älteste Beleg für ein Naturwunder des Bacchus ist der homerische Dionysoshymnus 7,35ff., der vom Weinwunder am Schiff der tyrrhenischen Piraten berichtet. Von anderen Naturwundern, wie Wein-, Milch- oder Honigwundern, berichten Euripides, Bakch. 142f. und 704ff., Horaz, c. 2,19,9-12 (bei dem darauf, genauso wie hier, Ariadnes Unsterblichmachung folgt) und Properz 3,17,27f. Weiters können durch Wein, Milch und Honig Assoziationen zu den Darstellungen des Goldenen Zeitalters hergestellt werden, da diese Flüssigkeiten u. a. ein Merkmal dafür sind (cf. Vergil, ecl. 4 und georg. 1,125ff., Ovid, met. 1,89ff.). Hier fehlt zwar die explizite Nennung des sonst so für Bacchus typischen Honig, doch vielleicht kann man einen Hinweis darauf in Vers 496 sehen, doch dazu zur Stelle mehr.

³¹⁵ cf. Töchterle, S. 406 *ad loc.*

491-492: *pumice ex sicco / fluxit Nyctelius latex*: Die Trockenheit des Bimssteins ist allgemein bekannt, bildet ein schönes Gegenbild zu *fluere* und *latex* und macht das Wunder umso mächtiger.

Mit *Nyctelius latex* dürfte wohl der Wein gemeint sein, denn *Nyctelius* hängt mit *vúξ* zusammen und ist ein Beinamen des während der nächtlichen Riten verehrten Bacchus (cf. Culex 111, Ovid, ars 1,567 und met. 4,15). Reines Wasser aus trockenem Bimsstein sprudeln zu lassen, wäre eigentlich auch ein ausreichend großes Wunder, doch wäre es durch Wein sogar noch übertroffen. Das Attribut zur Benennung des Urhebers erscheint doch recht unwahrscheinlich und die Betonung des Weines, als wichtigste Gabe des Bacchus, hervorzuheben, ist sicherlich nicht verkehrt. Weiters haben Wein als *latex* bezeichnet auch Lukrez 2,657 und Vergil, Aen. 1,686. Zudem weist Töchterle darauf hin, dass die Motivverdoppelung des Weines, der nochmals im Vers 496 vorkommt, übliches Stilmittel ist und sich dadurch auch eine Rahmung des Naturwunderabschnitts ergeben würde.³¹⁶

493: *garruli gramen secuere rivi*: In den Bacchusdichtungen schreibt Horaz, c. 2,19,10f. *rivos* von Milch und Properz 3,17,27 *flumina* von Wein. Von Wein strömende Flüsse bzw. Bäche finden sich auch in der Beschreibung des Goldenen Zeitalters (cf. etwa Vergil, georg. 1,132: *rivis currentia vina*). Das Attribut *garrulus* von einem Fluss könnte Seneca vielleicht von Ovid, fast. 2,316 übernommen haben, ebenso das metaphorische *secare* von Flüssen, cf. Ovid, fast. 2,703f.: *hortus oderatis suberat cultissimus herbis / sectus humum rivo lene sonantis aquae*.

In diesem und den folgenden Versen kommt einem auch das Bild eines *locus amoenus* in den Sinn, denn es fließt ein *rivus*, der, wie üblicherweise Vögel, *garrulus* ist, durch das *gramen*, der Boden saugt *dulces sucos* auf, es sprudeln *fontes* und Wohlgeruch liegt in der Luft. Der Eindruck ist ganz friedlich und heiter und zum Abschluss der Naxos-Episode wird die prunkvolle Hochzeit zwischen Ariadne und Bacchus beschrieben, die ebenfalls friedlich mit den üblichen Hochzeitsbräuchen und sogar ohne *telum igneum* (501) des Iuppiter vonstattengeht.

494: *conbibit dulces humus alta sucos*: Man kann sich wieder die Frage stellen, was für Flüssigkeiten mit *dulces sucos* gemeint sind. Boyle schreibt lediglich

³¹⁶ cf. Töchterle, S. 408 *ad loc.*

„sweetness was especially pleasing to the god, the legendary discoverer of honey: see Ov. *Fas.* 3.735-6“.³¹⁷ Töchterle glaubt, es könnte sich um Wein handeln, da die Süße des Weins bei den Weinwundern im Dionysoshymnus 7,36 und bei Stephanos Byzantios, s. v. Νάξος p. 468,13 Meineke, erwähnt wird und in der möglichen Vorbildsstelle aus Ovid, *fast.* 3,735f. *liba deo fiunt, sucis quia dulcibus idem / gaudet et a Baccho mella reperta ferunt* gemeint ist, oder es könnte damit auch süßes Wasser gemeint sein, wie bei Vergil, *ecl.* 5,46f. und Vitruv 8,3,7.³¹⁸ Denkbar wären ja auch alle mit Bacchus verbundenen Flüssigkeiten, zumal *sucus* im Plural steht, also Wein, Milch, Honig, auch wenn sie in den Folgeversen nochmals erwähnt werden, oder es wirkt einfach das Bild des *locus amoenus* weiter, die Flüsse (*garruli rivi*) die durch das weiche, grüne, saftige Gras fließen. Letztendlich spielt es aber für das Textverständnis keine Rolle, welche *suci* genau damit gemeint sind, es soll einfach ein fruchtbares, ertragreiches, naturhaftes Bild von den durch Bacchus bewirkten Wundern skizziert werden. Die Natur freut sich über die Epiphanie des Gottes und der Gott vollbringt unglaubliche Wunder.

495: *niveique lactis candidos fontes*: Die Milchwunder sind häufig in den Bacchusdichtungen erwähnt, so schon u. a. bei Euripides, *Bakch.* 704-711, und fehlen auch nicht in der Darstellung des Goldenen Zeitalters, cf. etwa Ovid, *met.* 1,111.

Die Iunktur *lac niveum* findet sich auch bei Vergil, *ecl.* 2,20 und Ovid, *fast.* 4,151. Hier wird das Weiß der Milch sowohl durch *niveus* als auch *candidus* hervorgehoben. Es verstärkt das beim Rezipienten entstehende Bild von den herrlichen Naturwundern, im folgenden Vers wird auch noch der Geruchssinn zu aktivieren versucht.

Anzumerken ist allerdings noch, dass im dritten Akt Tiresias, während der Totenbeschwörung des Laius, unter anderem auch Milch und Wein opfert (565f.). Einerseits zählen diese Flüssigkeiten zu den herkömmlichen Opfergaben, doch wenn man sie als Zeichen bacchischer Enthüllung sieht, wie bei Horaz, *c.* 2,19, dann wird umso deutlicher der Enthüllungscharakter der Laiusrede betont.

496: *et mixta odoro Lesbia cum thymo*: Nachdem Naxos als Schauplatz der Naturwunder genannt wurde, erscheinen die Lesbierweine vielleicht nun etwas

³¹⁷ Boyle, S. 227 *ad loc.*

³¹⁸ cf. Töchterle, S. 409 *ad loc.*

störend, doch dient die geographische Bezeichnung einfach als Qualitätsmerkmal und zur Kennzeichnung einer bestimmte Weinsorte, denn die Insel Lesbos war schon in der Antike für ihren guten Wein berühmt (cf. etwa Horaz, c. 1,17,21 oder Arcestrat, frag. 49f. p. 167f. Brandt). Es bedeutet einfach, der Weingott Bacchus lässt den besten Wein entspringen.

Fraglich ist, was mit der Mischung mit Thymian gemeint ist. Wir wissen, dass in der Antike Wein mit Gewürzen vermischt aufbewahrt und getrunken wurde, doch wäre es schon etwas sonderbar, wenn Bacchus als Weingott nicht reinen, sondern bereits vermischten Wein entspringen lassen würde. Töchterle bietet hierfür eine gute Erklärung, nämlich, dass Thymian als die Bienennahrung überhaupt gehalten wurde (cf. Varro, rust. 3,16,14, Vergil, georg. 4,112) und somit der Honig, als dessen Erfinder Bacchus galt (cf. Ovid, fast. 3,735f.) und der bei den Naturwundern in Bacchusdichtungen ebenso häufig Erwähnung findet, nun doch Einzug in den Text findet, da man den Vers als „Weinquellen zwischen (honigspendenden) Thymianstauden“ verstanden sehen soll.³¹⁹

Der Wohlgeruch des Thymians wird oft in der Literatur erwähnt, jedoch mit verschiedenen Formen von *olere*. Das Adjektiv *odorus*, allerdings mit anderen Pflanzen, ist erstmals bei Ovid, ars 1,287 und met. 9,87 bezeugt.

497ff.: Nun wird die eigentliche Hochzeitszeremonie zwischen Bacchus und Ariadne geschildert, die sonst zugunsten des Katasterismos der Ariadne in den Hintergrund gestellt ist. Als Vorbild bei der Gestaltung könnte dem Seneca vielleicht wieder Ovid, ars 1,525ff. (besonders ab 555) und fast. 3,459ff. gedient haben, in den met. 8, 177ff. hingegen gelangt nur die Krone in den Himmel, ebenso bei Horaz, c. 2,19,13f. Properz 3,17,7f. bemerkt kurz, dass Ariadne unter die Gestirne mit dem Luchsgespann des Bacchus fuhr. Eine ausführliche Gestaltung der Vermählung, die hinsichtlich des Tanzes und Gesanges und der Teilnehmer mit der des Seneca vergleichbar ist, findet man erst bei Nonnos, Dion. 47,456ff., weswegen eine gemeinsame, uns nicht erhaltene, hellenistische Quelle von den beiden nicht auszuschließen ist. Man bedarf aber auch keiner, denn inspirierende Hochzeitsdarstellungen - nicht nur von Bacchus und Ariadne - lassen sich häufig in Literatur und Kunst finden.

³¹⁹ cf. Töchterle, S. 410 *ad loc.*

497: *ducitur magno nova nupta caelo*: Dieser Vers zeigt Ariadnes Erhebung in den Olymp, ob damit nun die ihr zuteil werdende, besonders hohe Ehre der Erhebung oder bereits ihre Verstirnung gemeint ist, kann man nicht klar sagen.

Die Iunktur *nova nupta* ist erstmals bei Ovid, Ibis 530 zu finden und ein weiteres Mal bei Seneca, Med. 839.

498-500a: *sollemne Phoebus / carmen infusis humero capillis / cantat*: Phoebus singt als Sängergott ein Hochzeitslied (*sollemne carmen* – auch wenn die Verbindung eigentlich meist „Kultlied“ oder „Preislied“ bedeutet, so ist es doch unumstritten, dass es sich hier um ein Lied zum Hochzeitsfest handeln muss). Das Motiv des singenden Phoebus bzw. Apollo ist seit Homer, Il. 1,603 belegt und auch bei Apuleius, met. 6,24 heißt es *Apollo cantavit ad citharam* zur Hochzeitsfeier von Amor und Psyche.

Die Haartracht des Phoebus mag der des Bacchus (403 und 416) ähneln, doch entspricht sie gänzlich den üblichen literarischen und künstlerischen Darstellungen des Phoebus. Tibull 1,4,37f. trifft gar keinerlei optische Unterscheidung zwischen den Göttern und schreibt: *solis aeterna est Phoebus Bacchoque iuventas / nam decet intonsus crinis utrumque deum*.

500a-b: *geminus Cupido / concutit taedas*: Heldmann schreibt, dass mit *geminus Cupido* wohl Eros und Anteros (Liebe und Gegenliebe, d. h. erwiderte Liebe) gemeint ist,³²⁰ doch weist Töchterle richtig darauf hin, „die Zwei- oder Mehrzahl der Erosen ist antiker Literatur und Kunst völlig geläufig und auch im engeren Kontext der Verbindung des Gottes mit Ariadne belegbar“³²¹.

Die Fackeln zählen einerseits seit hellenistischer Zeit als Attribut des Eros³²², andererseits zum Hochzeitszeremoniell der Griechen und Römer³²³.

501-502: *telum deposuit Iuppiter igneum / oditque Baccho veniente fulmen*: In diesen Versen kann man sicherlich eine Anspielung auf Semeles Tod durch Iupiters Blitz sehen, wovon ausführlich Ovid, met. 3,253ff. berichtet. Ovid

³²⁰ cf. Heldmann, Anm. *ad loc.*

³²¹ Töchterle, S. 412 *ad loc.*

³²² cf. Roscher, „Eros“, S. 1339ff. und bes. 1365ff. zum „Eros in der Poesie und Kunst der hellenistischen und römischen Periode“

³²³ cf. DNP, „Hochzeitsbräuche und –ritual“, S. 649ff.

schreibt, wie Iuppiter traurig, durch seinen Schwur an die Erfüllung von Semeles Wunsch, den Gott in seiner wahren Gestalt zu sehen, gebunden, zumindest ein *levius fulmen* (305) nimmt, welches die Götter *tela secunda* (307) bezeichnen.³²⁴ Töchterle sieht nun in diesen Versen überzeugend eine Fortführung des Motivs, und zwar, dass Iuppiter, beim Anblick seines Sohnes Bacchus immer wieder an die Tat erinnert wird und sie bereut und gar hasst.³²⁵ Zwierlein hingegen spricht sich für *condit* anstelle von *odit* aus, da Ovid in *trist.* 2,179 Augustus als Iuppiter bittet *parce, precor, fulmenque tuum, fera tela reconde*.³²⁶ Boyle bringt aber ein weiteres gutes Argument für *odit*, nämlich, dass laut Ovid, *met.* 2,616 auch Apollo aus Reue über den Tod der Coronis seine eigenen Waffen hasst (*odit*).³²⁷ Auch ich bevorzuge *odit*, da *condere* mehr oder weniger nur eine Wiederholung des *deposuit* im Vers zuvor wäre und die Vorstellung von Iupiters Hass auf sein der Mutter des Bacchus unheilbringendes *fulmen* „dramatischer“ und drastischer ist. Man könnte dadurch auch die friedliche Stimmung der Naxos-Episode verstärkt sehen, da nun die Waffen beiseite gelegt und sogar gehasst werden.

503-508: Der 5. und letzte Abschnitt ist ein Gelöbnis des thebanischen Volkes an Bacchus, ihn solange zu verehren, solange die kosmische Ordnung bestehen bleibt. Die kosmische Ordnung bietet also Garantie für die Verehrung. Solche Wendungen, in denen kosmische oder natürliche bzw. naturhafte Ordnungen als Garantie für Behauptungen herangezogen werden, gibt es häufig sowohl in der griechischen als auch in der römischen Literatur. Im Lateinischen sind oft mehrere *dum*-Sätze hintereinander mit Parallelfutur zu finden, so gibt es solche Reihen z. B. bei Vergil, *ecl.* 5,76f., *Aen.* 1,607ff., *Tibull* 1,4,65f. und *Silius* 7,476ff. Ähnlich dazu sind *Adynata*-Reihen, in denen die Bedeutung der Aussage durch den Wahrscheinlichkeitsvergleich mit etwas offenkundigem Unmöglichem bzw. Widernatürlichen betont wird, bei Seneca etwa in *Med.* 755ff. und *Thy.* 789ff. Häuptli schreibt, dass es sich in den Schlussversen um „Coda als Schwur in der Form von *Adynata*, d. h. mit unerfüllbaren Bedingungen“³²⁸ handle, was aber falsch ist, da hier die kosmische Ordnung eben

³²⁴ Die Stelle, dass Iuppiter über verschiedene Arten von *fulmina* verfügt, wird auch in Senecas naturwissenschaftlichem Werk „*Naturales Quaestiones*“ betrachtet, dessen 2. Buch von Donner und Blitz handelt (*nat.* 2,44).

³²⁵ cf. Töchterle, S. 412f. *ad loc.*

³²⁶ cf. Zwierlein, *Kritischer Kommentar*, S. 241f. *ad loc.*

³²⁷ cf. Boyle, S. 228 *ad loc.*

³²⁸ Häuptli, *Kommentarteil*, S. 38 *ad loc.*

nicht verkehrt wird, sondern normal ist. Töchterle bemerkt scharfsinnig, dass Seneca für diese Stelle vielleicht Ovid, *trist.* 5,3,35ff. als Anregung genommen hat, da dort die Leistungen des Bacchus vom verbannten Dichter aufgeführt werden, um sich dadurch seine Hilfe zu sichern, und als letzte der Leistungen die Verstirnung der Krone Ariadnes genannt wird, die nun heller als die benachbarten *sidera* (41) strahlt.³²⁹ Dazu passt auch die Reihenfolge hier, denn nach Ariadnes Verstirnung im Abschnitt zuvor kommt nun ein Katalog von kosmischen Garanten, beginnend mit *sidera*. Boyle macht weiters darauf aufmerksam, dass die natürliche kosmische Ordnung als Kontrast zur Realität der Pestsituation zu sehen und dem delphischen Orakel (233-238) entgegensetzen ist, welches, ebenfalls in sechs daktylischen Hexametern, besagt, dass *mitia sidera* (233) nach Theben zurückkehren, wenn der *hospes* (234), der den König tötete und die Mutter ehelichte, aus der Stadt entfernt wird.³³⁰ Auch ich sehe das so, denn *mitis* wird dann sogar am Ende des Stücks vom *caeli status* aufgenommen, bei der Abschiedsrede des Oedipus, wo Oedipus in Vers 1054f. *mitior caeli status / post terga sequitur* verspricht und somit den delphischen Orakelspruch erfüllt. Bestärkt wird das Ganze dadurch, dass Oedipus schon am Anfang in seinem Monolog behauptet, der Verursacher der himmlischen Unordnung zu sein: *fecimus caelum nocens* (36) und *tabifica caeli vitia quae tecum invehis* (79). Auch Smith sieht im Gelöbnis an Bacchus eine Imitation des delphischen Orakels und einen Versuch des Chores „to harmonize the curative music of Apollo with curative rites of Bacchus.“³³¹ Durch die Anspielung auf das delphische Orakel wird nun auch die Rolle des Bacchus vollends klar. Er ist nicht nur der Stadtgott, der um Hilfe angerufen wird, sondern steht auch in enger Verbindung mit Apollo. Beide Götter wurden in Delphi verehrt und Bacchus wird im Hymnus mit Zügen des Apollo versehen. Der Gegensatz zwischen dem „drückenden“ Apollo, der unheilvolle Orakel kündigt und die todbringende Pest schickt, und dem „hellen“ Bacchus, der Hilfe für das pestbefallene Theben bringen soll, wird aufgelöst. Die beiden Götter mögen zwar eine kontrastierende Haltung einnehmen und auch einen Kontrast in der Stimmung erzeugen, doch sind sie sich nicht nur in ihrem Aussehen ähnlich³³², sondern haben

³²⁹ cf. Töchterle, S. 413f. *ad loc.*

³³⁰ cf. Boyle, S. 229 *ad loc.*

³³¹ Smith, J. A. (1997), 'The Translation of Tragedy into Imperial Rome: A Study of Seneca's "Hercules" and "Oedipus"'. Diss. USC. Los Angeles. S. 162 – zitiert nach Boyle.

³³² In diesem Zusammenhang sollte auch nicht Stevens' Beobachtung unerwähnt bleiben, dass Seneca die beiden Götter als „something of a doublet“ gesehen hat, wenn er schreibt: *sed ignes auget aestiferi canis / Titan* (39f.). Stevens bemerkt ferner (cf. S.296f.), dass nicht nur Apollo als Sonnengott galt, sondern auch Dionysos mit der

auch die gleiche Intention, nämlich, Theben vom Chaos zu befreien und die Welt wieder in ihre natürliche Ordnung zu bringen. Es soll verstärkt zum Ausdruck gebracht werden, dass in Theben eine unnatürliche Situation herrscht³³³, die es gilt zu beheben. Daher wird sowohl eine Gesandtschaft zu Apollo gesandt, als auch Bacchus um Hilfe angerufen, und sowohl ein Extispicium, als auch eine Nekromantie durchgeführt. Das alles soll zu verstehen helfen, was in Unordnung gebracht wurde und wie man es beseitigen kann, und so sollen und wollen auch Apollo und Bacchus gleichermaßen für die Herstellung der natürlichen, kosmischen Ordnung sorgen, der eine, indem er eine Pest schickt und die Befragung seines Orakels in Delphi bewirkt, der andere, indem sein Erscheinen die *nubila, tristes Erebi minas* und *avidum fatum* (409ff.) vertreiben soll. Mastronarde merkt an, dass diese Schlussverse mit den ewigen und geordneten Naturphänomenen ebenso zu den Versen 248-257, wo Götter als ordnende Himmelmächte von Oedipus zu Zeugen gerufen werden, in Bezug zu setzen sind und eben im Gegensatz zum Chaos der Welt des Oedipus stehen.³³⁴ All das deutet darauf hin, dass wieder Ordnung herbeigesehnt wird, und, um sie wiederherzustellen, muss Oedipus aus der Stadt entfernt werden, wie es das delphische Orakel schon prophezeite. Mit ihm wird auch die Pest und das Massensterben ein Ende finden. So dient dieser Hymnus nicht nur der Anrufung des Bacchus um Hilfe, sondern zielt auf die Wiederherstellung der kosmischen Ordnung und somit der Vertreibung des Oedipus ab.³³⁵

503: *lucida dum current annosi sidera mundi*: Die Verbindung *lucida sidera* findet man erstmals bei Horaz, c. 1,3,2. Das Verbum *currere* für den Sternenlauf ist üblich. Einzig die Iunktur *annosus mundus* ist singulär und könnte vielleicht, so

Sonne identifiziert wurde, da er mit dem Hundstern Sirius assoziiert wurde, der wiederum als eine Art zweite Sonne gesehen wurde, und es daher verständlich ist „for Bacchus to appear in a play about Oedipus’ downfall at the hands of the “Delphic” god” (S. 297).

³³³ Diese gestörte und widernatürliche Ordnung manifestiert sich deutlich am Himmel und in der Natur. Die Sonne steigt nur zögernd auf und ist düster und umwölkt (1-5). Der Sternenlauf ist gestört (40, 233, 409), die Sterne strahlen nicht (46-49,233) und auch das Scheinen des Mondes ist nicht sichtbar (44f.). Es weht kein Wind (37-39) und die Erde ist ausgetrocknet, weder gibt es Wasser, noch Pflanzengrün (41-43).

³³⁴ cf. Mastronarde, S. 309

³³⁵ Stevens sieht noch eine Interpretationsebene dahinter (cf. S. 303f.). Er meint, dass diese Schlussverse auch in Bezug zu Vergil, Aen. 1,607-610 zu setzen sind, wo Aeneas Dido verspricht, sie solange zu ehren, solange Kosmos und Natur in Ordnung seien, egal welches Land ihn auch rufen wird. Das deutet schon auf sein Verlassen hin. Und genauso, wie Aeneas, ist auch der Chor unloyal, denn „the chorus seems unwittingly to do as it invites the god to rid the city of plague which turns out to be its king“ (S.304).

Töchterle³³⁶, bei Seneca durch den räumlichen und zeitlichen Bezug auf den Jahresverlauf hindeuten, über den Bacchus waltet.

Die *lucida sidera* greifen auch die Anrufung des Bacchus als *lucidum caeli decus* (405) vom Chor und die *mitia sidera* (233) des delphischen Orakels auf. Als kosmisches Zeichen irdischer Ordnung erscheinen Gestirne weiters auch in den Versen 1ff., 46 und 219.

504: *Oceanus clausum dum fluctibus ambiat orbem*: Der den Erdkreis umschließende Ozean ist schon bei Homer, Il. 18,607 und Hesiod, theog. 736ff. erwähnt und findet häufig sowohl in griechischer als auch römischer Literatur Erwähnung. Ähnliche Formulierungen trifft man z. B. bei Catull 64,30 *Oceanusque, mari totum qui amplectitur orbem* oder Ovid, fast. 5,81f. *Oceanus ..., / qui terram liquidis, qua patet, ambit aquis* u. v. m.

505: *Lunaque dimissos dum plena recolliget ignes*: Als Anregung für diesen Vers vom zunehmenden Mond diene wohl Vergil, georg. 1,427 *luna reverentes quom primum colligit ignis*.

Plena ist proleptisch zu verstehen. *Ignis* vom Mond ist nicht ungewöhnlich, cf. etwa auch Vergil, Aen. 2,154, wo Sonne und Mond als *aeterni ignes* angerufen werden.

Töchterle bemerkt zusätzlich zu diesem Vers, dass die aktive Rolle des Mondes als poetische Hyberbel der zeitgenössischen und anerkannten Reflexionstheorie zu sehen ist.³³⁷

506: *dum matutinos praedicet Lucifer ortus*: Nach den Sternen und dem Mond in der Nacht kommt nun *Lucifer*, der Morgenstern, der Lichtbringer. Der Verkünder des Sonnenaufgangs ist seit Homer, Il. 23,226 und Od. 13,93f. belegt. Bei Seneca wird Lucifer als Vertreiber der Dunkelheit auch in Phaed. 751f. erwähnt: *pulsis iterum tenebris / Lucifer idem*.

507: *altaque caeruleum dum Nerea nesciet Arctos*: Zuletzt im Katalog wird *Arctos*, die Große Bärin, aufgezählt, die niemals ins Meer taucht, d. h. nie untergeht. Sie ist immer am Himmel zu sehen, während sich Tag und Nacht abwechseln, sowohl

³³⁶ cf. Töchterle, S. 415 *ad loc.*

³³⁷ Genaueres dazu: cf. Töchterle, S. 416 *ad loc.*

im Winter als auch im Sommer. Die Konstante wird, wie ich glaube, als letztes aufgezählt, um die kosmische Ordnung zu verdeutlichen und nochmals eindringlich zu betonen, im Gegensatz zum in Theben vorherrschenden Chaos, wo eine Enthüllung nach der nächsten kommt und sich das Schicksal immer wieder wendet bis zu dessen letztendlicher, vorherbestimmter, und unausweichlicher Erfüllung.

Das Bild der niemals ins Meer tauchenden Bärin ist bereits bei Homer, Il. 18,487ff. belegt und findet sich seitdem natürlich auch zahlreich in der lateinischen Literatur wieder. Als Merkmal der Ordnung im Kosmos bzw. dessen Umkehrung ist Arctos bei Seneca auch in Med. 404f. und 758f., Thy. 476f. und 867f., und Ag. 69f. erwähnt. Für *nescire* könnte vielleicht Germanicus 63 *Oceani tumidis ignotae fluctibus Arctoe* Anregung geboten haben. Die Iunktur *caeruleum Nerea* ist schon bei Ovid, epist. 9,14 zu finden und wird auch von Persius 1,94 „*qui caeruleum dirimebat Nerea delphin*“ als Beispiel der Dichtkunst Neros parodiert.

508: *candida formosi venerabimur ora Lyaei*: Durch *candidus* und *formosus* wird kurz noch einmal die jugendliche, feminine Schönheit des Gottes betont und zusammengefasst, dessen genaue Beschreibung am Anfang des Hymnus erfolgte. *Candida ora* könnte eine Anspielung auf Bacchus als *lucidum caeli decus* (405) bei der anfänglichen Anrufung sein.

Lyaeus ist ein bekannter Beiname des Bacchus und bedeutet Sorgenlöser.³³⁸ Seit Ennius, frag. 121 Jocelyn, ist dieser Name auch im Lateinischen belegt. Hier im Schlussvers passt die Wahl ausgerechnet dieses Beinamens sehr gut, denn der Chor bittet ja Bacchus Theben von der sorgenbereitenden Pest zu befreien (408-411).

³³⁸ Laut Nilsson, 1. Bd., S. 574, handelt es sich bei *Lyaeus* um eine Sekundärform zu *Lysios*.

5 Bibliographie

Editionen, Kommentare und Übersetzungen

Boyle, A. J., *Seneca Oedipus*, Edited with Introduction, Translation, and Commentary, Oxford 2011.

Häuptli, B., *Seneca Oedipus*, ed. et app. test. comm. instr., Frauenfeld 1983.

Heldmann, K., *L. Annaeus Seneca Oedipus lateinisch und deutsch*, übersetzt und mit einem Nachwort herausgegeben, Stuttgart 1974.

Töchterle, K., *Lucius Annaeus Seneca Oedipus*, Kommentar mit Einleitung, Text und Übersetzung, Heidelberg 1994.

Zwierlein, O., *L. Annaei Senecae tragoediae, Inc. auct. Hercules (Oetaeus), Octavia rec. brevisque adn. crit. instr.*, Oxford 1986.

Sekundärliteratur

Bishop, J. D., *Seneca's Oedipus, Opposition literature*, in: *Classical Journal* 73 (1977-78) 289-301.

Bruhl, A., *Liber Pater, Origine et expansion du culte dionysiaque à Rome et le monde romain*, Paris 1953.

Der neue Pauly, Enzyklopädie der Antike, hgg. von H. Cancik und H. Schneider, Stuttgart 1996-2003 [zitiert als DNP].

- Frateantonio, Ch., „Bacchanal(ia)“, DNP 2 (1997) 389-390.

- Furley, W. D., Fuhrer, T., „Hymnos, Hymnus“, DNP 5 (1998) 788-797.

- Graf, F., „Dionysia“, DNP 3 (1997) 624-625.

- Nesselrath, H.-G., „Komödie“, DNP 6 (1999) 692-700.

- Scheid, J., „Bacchus“, DNP 2 (1997) 390-391.

- Schlesier, R., „Dionysos“, DNP 3 (1997) 651-662.

- Zimmermann, B., „Dithyrambos“, DNP 3 (1997) 699-701.

- Zimmermann, B., Baier, T., „Tragödie“, DNP 12/1 (2002) 734-745.

Detienne, M., Dionysos, Göttliche Wildheit, Frankfurt am Main-Paris 1992.

Dingel, J., Der Sohn des Polybos und die Sphinx, Zu den Ödipustragödien des Euripides und des Seneca, in: Museum Helveticum 27 (1970) 90-96.

Foucher, L., Le culte de Bacchus sous l'empire romain, in: ANRW II 17,2 (1981) 684-702.

Fuhrmann, M., Geschichte der römischen Literatur, Stuttgart 2005.

Harrauer, Ch., Hunger, H., Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, Purkersdorf 2006 (9. Auflage).

Kerényi, K., Dionysos, Urbild des zerstörbaren Lebens, Stuttgart 1994.

Koch, C., Religio, Studien zu Kult und Glauben der Römer, Nürnberg 1960.

Latte, K., Römische Religionsgeschichte, München 1967.

Lefèvre, E., Die politische Bedeutung der römischen Tragödie und Senecas „Oedipus“, in: ANRW II 32,2 (1985) 1242-1262.

Leo, F., Die Composition der Chorlieder Senecas, in: Rheinisches Museum 52 (1897) 509-518.

Mastrorade, D. J., Seneca's Oedipus, The Drama in the Word, in: Transactions and Proceedings of the American Philological Association 101 (1970) 291-315.

Müller, G., Senecas Oedipus als Drama, in: Hermes 81 (1953) 447-464.

Nilsson, M., Geschichte der griechischen Religion, 2 Bände, 1. Bd.: Die Religion Griechenlands bis auf die griechische Weltherrschaft, München 1967 (3.,

durchgesehene und ergänzte Auflage), 2. Bd.: Die hellenistische und römische Zeit, München 1988 (4. Auflage).

Norden, E., *Agnostos Theos, Untersuchungen zur Formengeschichte religiöser Rede*, Stuttgart-Leipzig 1913 (7. Auflage).

Otto, W., *Dionysos, Mythos und Kultus*, Darmstadt 1960 (3. Auflage von Frankfurt am Main 1933).

Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, Neue Bearbeitung, hg. von G. Wissowa, Stuttgart 1893-1972 [zitiert als RE].

- Crusius, O., „Dithyrambos“, RE V,1 (1903) 1203-1230.

- Kern, O., „Dionysos“, RE V,1 (1903) 1010-1046.

- Schur, W., „Liber pater“, RE XIII,1 (1926) 68-76.

- Wunsch, R., „Hymnos“, RE IX,1 (1914) 140-183.

Pötscher, W., *Der Oedipus des Seneca*, in: *Rheinisches Museum* 120 (1977) 324-330.

Roscher, W. H., *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, 1965 Hildesheim, Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1884-86.

Rousselle, R., *Liber-Dionysus in Early Roman Drama*, in: *Classical Journal* 82 (1987) 193-198.

Rüpke, J., *Die Religion der Römer*, München 2001.

Schöpsdau, K., *Zur dramatischen Struktur von Senecas 'Oedipus'*, in: *Hermes* 113 (1985) 84-100.

Stevens, J. A., *Seneca and Horace: Allegorical Technique in Two Odes to Bacchus (Hor. Carm. 2.19 and Sen. Oed. 403-508)*, in: *Phoenix* 53 (1999) 281-307.

Zwierlein, O., *Kritischer Kommentar zu den Tragödien Senecas*, Wiesbaden 1986.

6 Anhang

6.1 Zusammenfassung

Das zweite Chorlied (403-508) im „Oedipus“ des Seneca, ein Hymnus auf Bacchus, scheint wenig mit dem Dramaganzen verbunden zu sein, sondern lediglich der szenischen Überbrückung und der Zeitverschleierung zu dienen. Theben ist von einer Pest befallen, Menschen und Tiere sterben, es gibt weder Wasser, noch Pflanzengrün, noch weht ein erfischendes Lüftchen. Die Sonne bricht nur zögernd zum neuen Tag auf und in der Nacht ist weder das Scheinen des Mondes noch das Strahlen der Sterne erkennbar. Nicht nur Oedipus, der König von Theben, sondern auch das thebanische Volk merkt, dass die Welt, in der sie leben, in Verwirrung ist, Chaos herrscht und die Natur und der Kosmos in Unordnung gebracht sind. Daher wird eine Gesandtschaft nach Delphi zum Orakel des Apollo gesandt, um die Ursache für die Pest herauszufinden. Das Orakel besagt, dass ein *hospes*, der seinen Vater tötete, seine Mutter ehelichte und seinen Söhnen Kampf hinterlassen wird, aus der Stadt vertrieben werden muss, damit *mitia sidera* zurückkehren und natürliche Ordnung wiederhergestellt wird (233-238). Sofort werden in Theben Nachforschungen angestellt, um diesen *hospes* ausfindig zu machen und gleichsam wie ein Übel zu beseitigen. Zuerst wird ein Extispicium, eine Eingeweideschau, durchgeführt, doch nachdem es keinen genauen Aufschluss gebracht hat, erhofft man sich von einer Nekromantie, einer Totenbeschwörung, endgültige Klarheit. Der Seher bricht auf, um den toten König Laius aus der Unterwelt heraufzubeschwören und von ihm den Namen seines Mörders zu erfahren, und fordert den Chor, der das thebanische Volk repräsentiert, auf, währenddessen ein Preislied an Bacchus zu singen (401-402). Im Hymnus erfolgt dann auch die Begründung des Liedes (405ff.). Bacchus wird als Stadtgott angerufen, um *nubila, tristes Erebi minas* und *avidum fatum* zu verscheuchen. Beklagte der Chor in seiner Hilflosigkeit leidvoll im ersten Chorlied die unglückliche Pestsituation und setzte ihr die Glanzzeit Thebens mit dem Indienzug des Bacchus entgegen, so betet er nun zu Bacchus, Theben beizustehen, und macht dann im dritten Chorlied den alten Götterzorn für die Pest und das Schicksal der Labdakiden, Thebens Herrschergeschlecht, verantwortlich. Das verbindende Element dieser Chorlieder ist klar Theben, mit seiner Vergangenheit, Gegenwart und

hoffentlich bald sorglosen Zukunft, wenn Bacchus zu Hilfe kommt und sein Volk von Pest und Tod befreit. Im Hymnus, der sich in fünf inhaltliche Abschnitte gliedern lässt, worauf die Hexameter, im sonst polymetrisch komponierten Lied, in steigender Anzahl hinweisen, erfolgt zuerst die Anrufung des Gottes, mit der Bitte Theben vom Unheil zu befreien, wobei auch sein Erscheinungsbild beschrieben wird (403-428). Danach wird sein Thiasos, sein Gefolge, dargestellt (429-444). Anschließend wird seine Macht zu Wasser geschildert (445-466) und später seine erfolgreichen Eroberungszüge zu Lande, sowohl militärische (467-487) als auch ein friedlicher, privater (488-502). Zuletzt hebt der Hymnus in die himmlische Sphäre ab und dem Gott wird ewige Verehrung geschworen, solange kosmische Ordnung herrscht (503-508), die im gegenwärtigen Theben offenkundig nicht herrscht. Dieser letzte Abschnitt ist, neben einigen anderen möglichen Bezügen zum Oedipusstoff in den im Preislied referierten Mythen und Schilderungen, nun für das Verständnis und die Verankerung des Hymnus im Dramaganzen erheblich. Diese letzte sechs Hexameter umfassende Garantie dauernder Verehrung des Bacchus muss im Zusammenhang mit der ebenfalls sechs Hexameter umfassenden Aussage des apollinischen Orakels von Delphi gesehen werden. Sowohl Apollo, der drückende Pest- und Orakelgott, als auch Bacchus, der vom Chor hoffnungsvoll zur Hilfe angerufen wird, wollen die natürliche und kosmische Ordnung wiederherstellen. Beide Götter werden in Delphi verehrt, beide Götter sind sich auch äußerlich ähnlich, da Bacchus im Hymnus auffälligerweise mit Zügen versehen wird, die für gewöhnlich vorwiegend Apollo zustehen, und beide Götter haben anscheinend auch die gleiche Intention: um wieder Ordnung in der Welt Thebens herzustellen, muss der *hospes* vertrieben werden. Im darauffolgenden Akt bringt die Nekromantie, wie erhofft, endgültige Klarheit und nachdem Oedipus als der besagte *hospes*, als Vatermörder und als Mutterschänder enthüllt wurde und ihn sein Schicksal, vor dem er gehofft hatte, entkommen zu sein, nicht ahnend, dass er in Theben auf seine wahren Wurzeln trifft, eingeholt hat, verlässt er, zuvor sich als Strafe noch selbstgeblendet habend, weil er als Sehender doch nicht sehen/erkennen konnte, schlussendlich Theben. Er nimmt *violenta Fata, horridus Morbi tremor, Macies, atra Pestis* und *rapidus Dolor* als seine Geleiter mit sich aus Theben fort und hinterlässt einen *mitior caeli status* (1054ff.).

6.2 Abstract

The second choral ode (403-508) of Seneca's *Oedipus*, a hymn to Bacchus, does not concentrate on the drama much, but simply fills the gap and the time between two acts, meaning that it has the function of bridging dramatic action. Thebes is afflicted with plague, people and animals die, there is neither water nor blooming plants nor a breeze of fresh air. The sun reluctantly announces the break of a new day and at night neither the stars nor the moon shine. Not only Oedipus, the king of Thebes, but also the Thebans notice that their world is in disarray and that nature and the cosmos are in disorder. Hence, a delegation is sent to the Delphic oracle of Apollo to find out what causes the plague. The oracle foretells that *mitia sidera* will return and the natural order will be restored when the *hospes*, who killed his father, married his mother and will leave his sons war, is banished from the city (233-238). Immediately, attempts to find and remove the *hospes* are made. First, an extispicy is performed, but without clear results; thus, a necromancy shall establish clarity. The seer leaves to evoke the dead king Laius and to ascertain the identity of Laius' killer. In the meantime, he invites the chorus, which consists of the Theban people, to sing the praise of Bacchus (401-402). In the hymn, the motivation of the song is given (405ff.). Bacchus is addressed by the chorus as the patron god of Thebes in order to deliver his city from *nubila*, *tristes Erebi minas* and *avidum fatum*. While in the first choral ode, the chorus sorrowfully complains about the plague in Thebes, contrasting it with the city's glorious period (Bacchus' conquest of India), the second choral ode prays to Bacchus to deliver Thebes from the plague. In the third choral ode the chorus blames the gods' ancient wrath for the plague and for the fate of the Labdacids, the ruling family of Thebes. The connecting element of these choral odes is Thebes with its past, its present and soon-to-be hopeful future, when Bacchus comes to aid and rescues his people from plague and death. The hymn, which can be divided into five episodes - indicated by the increasing number of hexameters in an otherwise polymetric song - begins with the conjuration of the god to deliver Thebes from the plague and the praise of Bacchus' appearance (403-428). Afterwards, his thiasos, his entourage, is depicted (429-444). Subsequently, his power at sea is described (445-466), followed by his conquests at land, his military ones (467-487), as well as his peaceful and private one (488-502). Finally, the hymn moves to the celestial sphere and the chorus vows eternal devotion to the god, as long as cosmic order prevails (503-508), which is evidently not the case in current Thebes. This last episode, apart from references to

the Oedipus-theme in the myths and descriptions of this choral ode, is significant for the understanding and the integration of the hymn into the drama. The last six hexameters, comprising the warrant of eternal worship, must be seen in context with the Delphic oracle of Apollo, which also comprises six lines of hexameters. Apollo, the oppressive god of the oracle and the plague, as well as Bacchus, who is invoked by the chorus for help, will restore the natural and cosmic order. Both gods were worshipped in Delphi and both gods share similar physical features, because Bacchus notably has marks that are usually common for Apollo, and both gods apparently have the same intention: in order to restore the natural and cosmic order, the *hospes* has to be banished. In the subsequent act, the necromancy finally establishes clarity. Oedipus, who thought he had escaped his fate, not knowing he would return to his roots in Thebes, is revealed as the patricide and his mother's desecrator, blinds himself as a punishment, because seeing he could not see, leaves Thebes taking *violenta Fata, horridus Morbi tremor, Macies, atra Pestis* and *rapidus Dolor* as his companions and leaves behind a *mitior caeli status* (1054ff.).

6.3 Curriculum Vitae

Ich, Victoria Pazera, wurde am 31. August 1986 in Wien geboren. Da meine Eltern, Zofia und Pawel Pazera, aus Polen stammen, wurde ich gemeinsam mit meinem älteren Bruder David zweisprachig erzogen.

Von September 1992 bis Juni 1996 besuchte ich die öffentliche Volksschule Flotowgasse im 19. Wiener Gemeindebezirk (Döbling).

Im September 1996 trat ich ins Bundesgymnasium und Bundesrealgymnasium GRG XIX Billrothstrasse 73 (vulgo Sames) ein. Dort hatte ich ab der ersten Klasse Englisch und entschied mich dann für den gymnasialen Zweig. So lernte ich ab der dritten Klasse Latein, ab der fünften Französisch und belegte zusätzlich als Wahlfachgegenstand Spanisch. Im Juni 2004 bestand ich die Matura mit ausgezeichnetem Erfolg.

Seit 1. Oktober 2004 bin ich an der Universität Wien für das Diplomstudium Klassische Philologie Latein inskribiert. Ich absolvierte das Graecum und besuchte Lehrveranstaltungen sowohl in Latein als auch in Griechisch bei Prof. Dr. Herbert Bannert, Prof. Dr. Georg Danek, Prof. Dr. Farouk Grewing, Prof. Dr. Elisabeth Klecker, Dr. Gottfried Kreuz, Prof. Christine Ratkowitsch, Dr. Sonja Reisner, Prof. Dr. Franz Römer, Prof. Dr. Kurt Smolak, Dr. Robert Wallisch, Prof. Dr. Dorothea Weber, Prof. Erich Woytek, Prof. Klaus Zelzer und Prof. Michaela Zelzer. Im Rahmen meines Studiums bin ich auch alljährlich auf Exkursion mitgefahren und konnte so mein Wissen um die griechische und römische Kultur vertiefen. Da ich auch dem gesprochenen Latein zugetan bin, habe ich 2006 am Kongress der Academia Latinitati Fovendae (ALF) in Spanien und am L.V.P.A. (Latinitati Vivae Provehendae Associatio) - Seminar in Prag teilgenommen. 2007 war ich beim Conventus Humanitas in Neapel und 2009 beim L.V.P.A.- Seminar in Wien.