

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Hunger nach Individualität.
Strukturen einer anorektischen Poetik im
Persephone-Mythos

verfasst von / submitted by

Sophie Emilia Seidler BA B.A.

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2019 / Vienna 2019

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

A >066 870<

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

Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Achim Hermann Hölter M.A.

Inhalt

1. Die zyklische Wiederkehr der Persephone-Forschung	1
1.1. Neue Zugänge zum Mythos?	1
1.2. Forschungsstand	3
2. Poetik des Hungerns	10
2.1. Pathologie moderner Essstörungen	10
2.2. Anorexie im Verständnis postmoderner Kultur- und Gendertheorie	14
2.2.1. Anorexie als soziopolitische Metapher	15
2.2.2. Kontinuität	17
2.2.3. Geschlechterdiskurs	22
2.3. Semantik des Alimentären im Mythos von Kore und Demeter	25
2.3.1. Widerständiger Hunger	26
2.3.2. Ernähren und Aushungern – Essen als Machtmittel	28
2.3.3. Kommunizieren und Inkorporieren – Einverleibung des Anderen	29
2.3.4. Essen und Sexualität	30
2.3.5. Verschlingen und Verschlungen-Werden – Essen und Tod	33
3. Arbeit am Kore-Persephone-Mythos	36
3.1. Der „Homerische“ Hymnus an Demeter	36
3.1.1. Proömium	38
3.1.2. Strukturen des Alimentären	39
3.1.2.1. Demeter als nährenden Mutter	39
3.1.2.2. Kores Versuchung	40
3.1.2.3. Nahrungsverweigerung	44
3.1.2.3.1. Hungern	44
3.1.2.3.2. Aushungern	47
3.1.2.3.2.1. Demeter als Amme	48
3.1.2.3.2.2. Hungersnot	50
3.1.2.4. Essen	53
3.1.2.4.1. Granatapfel	53
3.1.2.4.2. Fruchtbarkeit	55
3.2. Ovid	57
3.2.1. <i>Metamorphosen</i> 5	58
3.2.1.1. Auftakt	59
3.2.1.2. Das Öffnen und Schließen des Schlundes (Typhoeus)	61
3.2.1.3. Gewalt	63
3.2.1.4. Bulimische Scham?	69

3.2.1.4.1. Ceres	69
3.2.1.4.2. Arethusa und Jupiter	71
3.2.1.4.3. Proserpina	74
3.2.1.5. Gefährliche Oralität	76
3.2.2. <i>Fasti</i> 4	79
3.3. Lotta Olsson	85
3.3.1. <i>Skuggor och speglingar</i> (1994)	86
3.3.1.1. Poetologische Positionierung	86
3.3.1.2. Schönheit muss leiden	90
3.3.1.3. Anorektische Reaktionen	92
3.3.1.4. Aufbruch zur Rückkehr	97
3.3.2. <i>Himmel i hav</i> (2012)	99
3.3.2.1. Persephones Abwesenheit	100
3.3.2.2. Anorexie	102
3.3.2.3. Sexualität	104
3.3.2.4. Mutterschaft	105
3.3.2.5. Kreislauf und Rückkehr	106
3.4. George O’Connor – <i>Olympians. Hades – Lord of the Dead</i> (2012)	107
3.4.1. Nahrung, Schutz, Kontrolle: Demeters mütterliches Regime	109
3.4.2. Negiertes Begehren	112
3.4.3. Die Trauer der Mutter	114
3.4.4. Reife Früchte	117
3.4.4.1. Granatapfelkerne	117
3.4.4.2. Persephones Aretalogie	121
4. Fazit	124
5. Literaturverzeichnis	127
Primärliteratur	127
Sekundärliteratur	128
Internetquellen	138
6. Anhang	140
Kurzfassung der Arbeit auf Deutsch	140
Abstract in English	141

Danksagung

Ohne die Unterstützung zahlreicher Personen hätte die vorliegende Arbeit nicht in dieser Form realisiert werden können. Für die vielfältig erfahrene Hilfe möchte ich mich an dieser Stelle sehr herzlich bedanken.

Herrn Univ.-Prof. Dr. Achim Hermann Hölder danke ich für die konstruktive Betreuung, für die angenehme mehrsemestrige Zusammenarbeit sowie vor allem für die stetige Motivation, Beratung und Unterstützung nicht nur im Schreibprozess, sondern auch bei diversen Bewerbungen, Studien- und Lebensfragen.

Einige Gedankengänge der vorliegenden Arbeit konnten nur mit der wertvollen fachlichen Unterstützung von Expert~innen verfolgt werden. Lotta Olsson und George O'Connor gebührt Dank für Gespräch und Emailkorrespondenz, wodurch viele Fragen zu ihren noch nicht viel behandelten Primärwerken beantwortet werden konnten. Dem Austausch mit Herrn Dr. Sven Thorsten Schipporeit von der Klassischen Archäologie der Universität Wien verdankt sich ein vertieftes Verständnis des Demeter-Kultes im antiken Griechenland. Herrn Prof. Dr. Andreas Karwautz, dem Leiter der Spezialambulanz für Essstörungen und Oberarzt an der Universitätsklinik für Kinder- und Jugendpsychiatrie am AKH in Wien, sind medizinische Zahlen, Fakten und Literaturhinweise zu verdanken. Ein dreimonatiger Erasmus+-Aufenthalt in Stockholm hat mir Recherchearbeiten in schwedischen Bibliotheken ermöglicht. Für die Koordination und Betreuung danke ich Herrn PD Dr. Daniel Syrový.

Mein besonderer Dank gilt meinen Kolleginnen vom Institut für Vergleichende Literaturwissenschaft der Universität Wien: Sandra Folie, Andrea Kreuter, Katharina Edtstadler, Edurne Kugeler und Zarah Weiss sind mir mit Ratschlägen, Ideen, Kritik und Kaffee bei Konzeption, Abfassung und Lektorat der Arbeit zur Seite gestanden. Meinen Kollegen von der Klassischen Philologie in Wien, Gregor Schöffberger und Dominik Gappmeier, verdanke ich wichtige Korrekturvorschläge zu den antiken Kapiteln und Literaturhinweise zum Comic. Für die unermüdliche Bereitschaft zum Austausch über das Thema, das sorgfältige Endlektorat, professionelle Hilfestellungen bei Satz und Layout sowie die kontinuierliche Ermutigung und Begleitung danke ich meinem Freund Martin Born.

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit eidesstattlich, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe.

Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht.

Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Wien, Mai 2019

Sophie Emilia Seidler, BA B.A.

1. Die zyklische Wiederkehr der Persephone-Forschung

1.1. Neue Zugänge zum Mythos?

Kore (gr. *Mädchen*), Tochter der Fruchtbarkeits- und Getreidegöttin Demeter, aufgewachsen in einer heiteren, behüteten, feminin dominierten Welt, pflückt mit ihren Freundinnen Blumen (Deflorationsmetapher), bückt sich nach einer verführerisch schönen Narzisse und wird von der Erde verschlungen. Hades, bezaubert von ihrer Schönheit, entführt sie in die Unterwelt, um sie zu seiner Gattin und Königin über das Totenreich zu machen. Hier erhält Kore erstmals einen Namen, der über ihre Rolle als Tochter und Jungfrau hinausweist – sie wird zu Persephone.¹ Ihr Aufenthalt in Hades' Reich behagt ihr nicht; sie sehnt sich nach ihrer Mutter, klagt und verweigert jegliche Nahrungsaufnahme. Auch Demeter verzweifelt nach der Entführung der Tochter, ohne die sie ihre topische Rolle als nährende Mutter nicht länger behaupten kann. Sie lässt die Erde verdorren. Aufgrund der Hungersnot können die Menschen keine Opfer mehr darbringen, wodurch auch die Göttinnen und Götter darben müssen. Das Druckmittel wirkt – Zeus gesteht ihr einen Kompromiss zu: Persephone darf, unter der Bedingung, in der Unterwelt noch nichts gegessen oder getrunken zu haben, zur Mutter zurückkehren. Da sie aber bereits von einem Granatapfel – Symbol männlicher sowie weiblicher Sexualität – gekostet hat, bleibt ihr die vollständige Rückkehr verwehrt; einen Teil des Jahres wird sie weiterhin bei Hades unter der Erdoberfläche verbringen, den anderen Teil an der Seite ihrer Mutter, oberirdisch. Ätiologisch wird damit die Rückkehr des Getreides nach dem Winter erklärt, da Persephone als Tochter Demeters auch das Saatkorn versinnbildlichen kann. Schließlich wird der Mysterienkult von Eleusis gestiftet, im Rahmen dessen die beiden Göttinnen gemeinsam verehrt werden.

Schon ein kurzer Blick auf diesen gemeinsamen Kern verschiedener Versionen des Mythos lässt die Bedeutung zweier Themenkreise klar hervortreten: Essen und Sexualität bzw. deren Negation. Die enge Relation zwischen diesen beiden psychosomatischen Phänomenen erweist sich als Matrix und Motor der komplexen Handlung: Fruchtbarkeit, Begehren und Appetit, Nahrungsverzicht und Sexualitätsverweigerung, Vergewaltigung und Essenszwang, Aushungern und Ernähren bilden in der konfliktreichen Handlung Strukturkonstituenten, welche Persephones Geschichte in auffällige Nähe zu modernen Essstörungen rücken.

In der vorliegenden Arbeit soll die dem Plot intrinsische anorektische Logik, das sich nicht zuletzt in zahlreichen gustatorischen Metaphern offenbart, in den Blick genommen werden. Gestalten der antiken Mythologie ein modernes Krankheitsbild aufzuoktroizieren und anachronistisch bei Persephone und Demeter anorektisches Verhalten zu diagnostizieren, erscheint einer wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Mythos keineswegs dienlich. Viel eher wird sich zeigen, dass die anorektische Logik – verstanden nicht als bloßes pathologisches Phänomen, sondern im poststrukturalistischen Sinne Baudrillards, Bordos, Ellmans und Bells als

¹ Über die Etymologie des Namens Persephone und alternative Formen wird in der Forschung seit langem diskutiert. Ein weithin akzeptierter Vorschlag deutet den Namen als Verderbensbringerin. Die Erklärung des Sprachwissenschaftlers Rudolf Wachter, derzufolge dem Namen die oft Jungfrauen vorbehaltenen Tätigkeit des Korndreschens eingeschrieben ist und Persephone folglich als „korndreschende Jungfrau“ bzw. „Garbenzerstörerin“ übersetzt werden kann, hat sich mittlerweile durchgesetzt (vgl. Wachter 2007/2008: 174-6).

zeitlose Grundstruktur sozialer Interaktion im Prozess femininer Individuation in patriarchalen Kontexten – der triadischen Personenkonstellation Mutter, Tochter und potenziellem Partner der Tochter, wie sie beispielsweise im vorliegenden Mythos vorgefunden wird, intrinsisch eingeschrieben ist.² Persephone muss die Stufen Genährtwerden, Nahrungsverzicht und Essen überwinden, um in ihre Rolle als eigenständige Frau und Göttin hineinzuwachsen und Körper, Wachstum und Lebenszyklen zu akzeptieren (Gilligan 1982: 22-3; Chodorow 1994: 246-8).

Zu einer erneuten Arbeit am und mit dem Mythos von der „ewigen Tochter“ (Boothe et al. 2013 [1993]) sowie zu einer gendertheoretischen Revision seiner Interpretationsgeschichte ist eine Lektüre der ältesten und wirkmächtigsten greifbaren Adaptionen essenziell.³ Sowohl der „Homerische“ Hymnus an Demeter als auch Ovids Versionen vom Raub der Persephone (lat. Proserpina = *die Fruchtbare*) in den *Metamorphosen* und den *Fasti* akzentuieren die Bedeutung von Essen, Fasten und Fastenbrechen. Der altgriechische Text legt beispielsweise den Fokus auf Demeters Trauer (Verwahrlosung, Nahrungsverweigerung) und Trotz (Aushungern der Menschheit und des Olympos) legt. Geschlechtliche Machtstrukturen, sexueller Missbrauch, Körperlichkeit und Kontrollzwang treten bei Ovid stärker hervor. In seinen Versionen verleiht er den in die Handlung involvierten Frauen einerseits eine Stimme, lässt sie jedoch andererseits von der textinternen Bildfläche verschwinden.

Den beiden kanonischen, aus patriarchalem Umfeld stammenden Texten werden zwei postmoderne Adaptionen gegenübergestellt, die sich vor dem Hintergrund fundierter theoretischer Reflexion hinsichtlich Weiblichkeit, Mutterschaft, Sexualität und Hunger positionieren. Die schwedische Dichterin Lotta Olsson (*1973) beschäftigt sich in ihren beiden Lyrikbänden *Skuggor och speglingar* (1994) und *Himmel i hav* (2012) mit der Gestalt der Persephone. Hierzu experimentiert sie mit traditionellen Versmaßen, tritt durch die Verwendung elegischer Distichen in einen Dialog mit der Antike und antwortet den mythologischen Protagonistinnen in Metren, die der neuzeitlichen europäischen Lyrik näherliegen, beispielsweise in der notorisch strengen Form des Sonetts, was an der Wende zum 21. Jahrhundert und in einer Sprache, die den freien Vers früher als das Deutsche zur gängigen Dichtungsform erhoben hat, fremd anmutet. Die Analogie zwischen der artifiziell geformten, nachgerade in ein Korsett gezwängten Sprache und der selbstauferlegten Strenge von Olssons Persephone, die sich in essgestörtem Verhalten und Sexualitätsverweigerung offenbart, lässt sich vielleicht mit Mary Douglas' Diktum in „Das Entziffern einer Mahlzeit“ (2017 [1972]) erklären: „Die Regeln des Speiseplans sind für sich betrachtet nicht mehr oder weniger trivial als die Regeln der Versbildung, denen sich der Dichter verschreibt“ (122).

Der New Yorker Zeichner George O'Connor (*1973) greift den Mythos im vierten Band *Hades – Lord of the Dead* seiner mythologischen Comic-Serie *Olympians* (2012) auf. Während

2 Vgl. Oliensis' Ansatz in ihrem Kapitel zum Phallozentrismus in der römischen Literatur: „My readings in this chapter are not meant to bolster psychoanalytic theory by discovering confirmatory ‚cases‘ of penis envy and castration anxiety. (One might argue, to the contrary, that the stories told by Freud and Lacan themselves derive from and effectively continue the fictions of antiquity.) Penis envy and castration anxiety furnish the terrain of this chapter, not its destination“ (Oliensis 2009: 95). Die Verwendung des Begriffs „anorektisch“ wird hier ebenso verstanden.

3 Weitere antike und spätantike Bearbeitungen, beispielsweise von Kallimachos oder Claudian, betonen den gustatorischen Aspekt ebenfalls, allerdings dienen sie der Inspiration zu moderner und postmoderner Mythenrezeption bei weitem nicht im selben Maße wie die unumstritten kanonischen Texte Ovids und des Hymnus.

zahlreiche Zitate aus antiken Texten und die merkbar fundierte Quellenforschung auf eine Nähe zu den kanonischen Vorlagen schließen lassen, reichert O'Connor den Mythos um eine entwicklungspsychologische Ebene an und betont, wie Olsson, die Ähnlichkeit der Protagonistin zu einem zeitgenössischen Publikum: Kore wird von einer glückhaften Mutter bewacht und kann durch das Kontaktverbot zu Männern keine sexuelle Identität ausbilden. In der Unterwelt vollzieht sie dann die graphisch sichtbare Metamorphose zu Persephone, die selbstbestimmt handeln und entscheiden kann. Die Handlung der Comicversion löst sich in Wohlgefallen auf – die Zeiteinteilung stimmt alle Figuren zufrieden.

Im Sinne einer an Blumenberg orientierten Mythostheorie (Schmitz-Emans 2004) ist nicht von Originalen oder Urversionen zu sprechen, die auf der Basis einer Genealogie in einem hierarchischen Verhältnis zueinander stehen, sondern von gleichwertigen Adaptionen und Refigurationen einzelner Bestandteile, die strukturell kombiniert und akzentuiert werden können. Daher wird hier davon Abstand genommen, die antiken Textzeugnisse als „korrektere“ Versionen über moderne „Epigonen“ zu stellen. Olsson und O'Connor aktualisieren den Mythos und schreiben ihn fort, indem sie die Handlung in neue Kunstformen und Denkfiguren einbetten und Persephone zur Projektionsfläche überzeitlicher Strukturen machen. Ein intermedialer und diachroner Dialog zwischen den vier exemplarischen Bearbeitungen soll die dem Mythos inhärenten Strukturen einer anorektischen Poetik klar erkennen lassen, mittels derer die Rückkehr der Persephone auch im 21. Jahrhundert noch Reibungsfläche bieten kann.

1.2. Forschungsstand

Grundlegende Beiträge zur Erforschung von Demeter und Kore/Persephone liefern Religionswissenschaft⁴ und Archäologie.⁵ Letztere setzt sich mit der kultischen Verehrung der Göttinnen auseinander, wie sie sich in Tempelanlagen, Reliefs, Plastiken, Votivgaben, Opferresten und Weihinschriften manifestiert. Eine erste interdisziplinäre Monographie zum Mythos legt Richard Foerster 1874 vor, worin er die verschiedenen literarischen und bildlichen Darstellungen aus der griechisch-römischen Antike vergleicht und auf die allegorische Gleichsetzung von Persephone als Saatkorn oder Erderzeugnis Bezug nimmt. Sven Thorsten Schipporeits archäologische Monographie (2013) umfasst neben einer kolossalen quantifizierenden Untersuchung der Demeter-Heiligtümer in Ionien eine instruktive Analyse (205-461) aller Charakteristika, die der Identifizierung eines unbezeichneten Heiligtums dienen. Dabei bezieht Schipporeit sich einerseits auf äußere Merkmale (Lage, Anordnung der Gebäude, traditionelle Votivgaben und andere typische Fundstücke), andererseits aber auf die Funktionen, die den beiden Göttinnen in der antiken Religion zugeschrieben wurden und die Besonderheit ihres Kultes im Vergleich

4 Hierbei sind etwa Burkert (2011 [1977]), Brumfield (1981), Clinton (1992), Dillon (2002) und Durkheim (1994 [1912]) zu nennen. Für die vorliegende Arbeit ist der religionswissenschaftliche Zugang jedoch weniger relevant.

5 Ruth Lindner (1984) bietet eine epochenübergreifende Zusammenstellung aller antiken Darstellungen der Raubscene zwischen Hades und Kore. Lucia Nixon (1995) untersucht den Kult anhand von archäologischen Überresten aus feministischer Perspektive.

zu dem anderer olympischer Gottheiten ausmachen: Die Resultate zur Einbettung in das agrarische Jahr, zur Rolle der Frauen im Kult und zur engen Verknüpfung von agrarischer und weiblicher Fruchtbarkeit sind für die vorliegende Arbeit von großer Relevanz. Im Kapitel zum Hymnus wird vor allem auf die Beziehung zwischen dem „Homerischen“ Hymnus an Demeter und den wichtigsten Kultfesten, den Eleusinien und Thesmophorien, eingegangen.

1941 erscheint die berühmte psychoanalytische Studie von Jung und Kerényi, in der Persephone, die als Doppelfigur zwischen Mutter und Mädchen, weiblicher Zukunft und weiblicher Vergangenheit stehe, und als Archetyp des „göttlichen Kindes“ androgyner Unbestimmtheit sowie Archetyp des „weiblichen Schicksals überhaupt“ (Jung und Kerényi 1941: 225) verstanden wird. Die feministische Psychoanalytikerin Christine Downing verinnerlicht das archetypische Verständnis antiker Göttinnen, wie Jung und Kerényi es am Beispiel Kores/Persephones präsentieren, so sehr, dass ihre Monographie (1981), die einen Anspruch auf Wissenschaftlichkeit stellt, zur Identifikation mit den Göttinnen aufruft: Sie seien unsterblich in dem Sinn, dass jede Frau die antiken Göttinnen in all ihren Facetten verkörpere. Ob des hohen identifikatorisch-autobiographischen Gehalts ist das Werk jedoch mit Vorsicht zu genießen. Vor allem in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts wird der Mythos vermehrt von Seiten der Gendertheorie aufgegriffen. Die französische Althistorikerin und Anthropologin Nicole Loraux widmet Demeter ein Kapitel in ihrem gendertheoretisch-psychoanalytischen Langessay *Die Trauer der Mütter* (1990). Zwei Sammelbände zu feministischen Persephone-Lektüren erscheinen 1994: Downing gibt einen weniger identifikatorischen als summarischen Überblick über Forschungspositionen und präsentiert ein umfassendes Textkompendium mit Original- und Rezeptionstexten. Hayes konzentriert sich auf moderne und postmoderne feministische Adaptionen des Mythos (u.a. von Hélène Cixous und Margaret Atwood), allerdings scheinen die Beiträge noch nicht von der dritten Welle des Feminismus⁶ erfasst worden zu sein, da dem subversiven Potential des Mythos keine zentrale Bedeutung zukommt, wodurch Demeter und Persephone durchwegs als wehrlose Opfer maskuliner Gewalt aufgefasst werden (Hayes 1994: 13). Radfords Monographie *Lost Girls* (2007) befasst sich ebenfalls mit der Rezeption des Mythos, allerdings mit einem strikten Fokus auf der Wirkmächtigkeit von Demeter und Persephone zwischen 1850 und 1930. Agamben (2012) konzentriert die bis dato vorhandene wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Mythos auf das Persephone kultisch zugeschriebene Epitheton ἄρρητος (*ungesprochen, verschwiegen, unsagbar, geheim, heilig*) – „das unsagbare Mädchen“ sei immer schon tautologisch, da es in seiner liminalen Unbestimmtheit zwischen Kind und Erwachsener in sich unsagbar (lat. *in-fans*) sei (8-12); darin bestehe auch das Mysterium des Schweigekultes von Eleusis.

Zum ältesten längeren Persephone-Zeugnis, dem „Homerischen“ Hymnus an Demeter, ist Richardsons Kommentar aus 1973 immer noch grundlegend; auf ihm basieren auch neuere, fe-

⁶ Der Begriff der feministischen *Third Wave* wurde 1992 von Rebecca Walker zur Abgrenzung vom essentialistischem Feminismus der 1970er- und 1980er-Jahre geprägt. Die dritte Welle zeichnet sich durch eine positive Einstellung gegenüber Vielfalt und Differenz aus und ruft Frauen* dazu auf, selbstbestimmt für ihre Rechte zu kämpfen, anstatt sich mit dem Patriarchat zu arrangieren und sich phallozentrischen Maßstäben anzupassen und damit unterzuordnen.

ministische Kommentare wie Helene Foleys Band aus Text, Übersetzung, Kommentar und interpretativen Essays zu ausgewählten Themenschwerpunkten (1977), Jenny Strauss Clays *The Politics of Olympus* (1989) sowie Ann Suters *The Narcissus and the Pomegranate. An Archeology of the Homeric Hymn to Demeter* (2002). Die bislang umfangreichste Monographie zu Ovids Proserpina-Adaptionen legt Stephen Hinds mit *The Metamorphosis of Persephone. Ovid and the Self-Conscious Muse* (1987) vor und aktualisiert damit eine vergleichende Lektüre, wie sie erstmals Richard Heinze in seiner berühmten Studie *Ovids elegische Erzählung* (1919) unternommen hat. Einzelaspekte zur Darstellung in den *Metamorphosen* werden ansonsten in Textkommentaren (etwa Anderson 1997) sowie in zahlreichen kleineren Aufsätzen von Anton (1957) über Johnson (1996) bis Zissos (1999) behandelt. Im Vergleich zu den *Metamorphosen* sind Ovids *Fasti* erst seit wenigen Jahrzehnten vermehrt Gegenstand wissenschaftlicher Beschäftigung.⁷ Für die vorliegende Arbeit sind die Beiträge Fanthams (1983, 1995, 2002) und die Monographien von Newlands (1995) und Murgatroyd (2005) grundlegend.

Im Vergleich zu den intensiv behandelten antiken Zeugnissen ist die Forschungslage zu den beiden postmodernen Mythos-Adaptionen klarerweise weniger stark ausgeprägt. Zur Lyrik Lotta Olssons existieren drei wissenschaftliche Artikel über ihren ersten Persephone-Band (Keustermans 1997 und 2000; Bondesson 2002) und etliche Rezensionen und Interviews aus schwedischen Zeitungen. Wichtige Einblicke in ihr Mythenverständnis konnten in einem langen Gespräch mit der in Stockholm lebenden Autorin gewonnen werden. Artikel zur Rezeption klassischer Mythologie in zeitgenössischer, feministischer oder skandinavischer Literatur helfen, Olssons Werk in einem größeren Kontext zu verorten. Das Genre des Comics, in der Wissenschaft lange ignoriert oder abgewertet, erlebt seit den 1990er-Jahren einen massiven Auftrieb, sodass die Comicforschung heute ein gut etablierter Zweig in Literatur-, Kultur- und Medienwissenschaft ist.⁸ Instruktive Einführungen mit umfangreicher Bibliographie finden sich bei Abel & Klein (2016) und Jakob Dittmar (2008). Für die vorliegende Arbeit ist der Sammelband *Classics and Comics* (Kovacs & Marshall 2011) besonders relevant, da er einen methodologischen Rahmen zur Analyse von Comicadaptionen antiker Geschichte und Mythologie vereint. Speziell zu George O'Connor existiert kaum Sekundärliteratur, weshalb auf das Nachwort des Verfassers, Rezensionen, Interviews und die Emailkorrespondenz mit dem Zeichner zurückgegriffen wird.

Durch die eklatante Bedeutung, die Kores Entwicklung vom Mädchen zur Frau zukommt, erhalten die Getreidegöttin Demeter und ihre zum Granatapfel verführte Tochter vermehrt Aufmerksamkeit aus der klinischen Schule der psychoanalytischen Entwicklungs- und insbesondere Essstörungserforschung. Studien wie „Demeter and Persephone: Fears of Cannibalistic

7 Wilkinson (1955) und King (2006) betrachten die gesamten *Fasti* im Überblick, während Beiträge aus Herbert Browns Sammelband *Ovid's Fasti* (2002), Galand (1987), Boyd (2000), Green (2008) und Manioti (2017) Einzelaspekte behandeln. Miller (1991) bietet eine Untersuchung der *Fasti* in Zusammenhang mit der römischen Republik, geht jedoch nicht spezifisch auf den römischen Ceres-Kult und die hier behandelte Episode ein.

8 Ausführliche Diskussionen bieten etwa Andreas Knigge (1996; 2004), Monika Schmitz-Emans (2012), Christian A. Bachmann (2016) sowie die *Comic Studies*-Sammelbände, die Hein, Hüners & Michaelsen (2002), Eder, Klar & Reichert (2011), Stein & Thon (2015) und Nathalie Mälzer (2015) herausgegeben haben. Besonders hervorzuheben sind die metatheoretischen Comicbände von Will Eisner (1985) und Scott McCloud (1993: *Understanding Comics*; 2000: *Reinventing Comics*; 2006: *Making Comics*).

Engulfment in Bulimia“ (Marsden 1997), „Persephone, the Loss of Virginity and the Female Oedipal Complex“ (Kulish & Holtzman 1998), „The Kore Complex“ (Fairfield 1998) oder „Die ‚ewige Tochter‘: Ein neuer Ansatz zur Konfliktpathologie der magersüchtigen Frau“ (Boothé et al. 2013 [1993]) verbindet, dass sie alle einzelne Aspekte des Mythos, zum Teil aus unterschiedlichen Überlieferungen („Homerischer“ Hymnus, Kallimachos, Ovid), herausgreifen und mit bestimmten Symptomen moderner Essstörungen vergleichen. Hierbei werden Persephones familiäre Hintergründe über mehrere Generationen hinweg (die Abstammung der olympischen Gottheiten von Kronos, der seine Kinder aus Angst vor Rivalität verschlingt), ödipale Konstellationen im Mythos, die anorektischen Trotzreaktionen sowohl der Mutter als auch der Tochter oder das erotische Potential von Essen und Hunger thematisiert.

Die bisher genannten Werke werden vor allem in den zweiten, analytischen, Teil der Arbeit Eingang finden, während im ersten Teil ein Theoriekonzept entwickelt wird, das sich auf Texte aus Psychiatrie, Psychoanalyse, Literaturwissenschaft, Gendertheorie und Philosophie stützt. Allgemein im Bereich Essstörungen gilt Hilde Bruch (1904-1984) immer noch als Autorität. Ihre medizinischen und psychoanalytischen Studien zu Anorexie und Adipositas, vor allem *Eating Disorders. Obesity, Anorexia nervosa, and the Person Within* (1973) und *The Golden Cage. The Enigma of Anorexia* (1978) beeinflussen neuere Untersuchungen aus der Psychiatrie immer noch in hohem Maße, wie die zahlreichen Zitationen beispielsweise in dem für diese Arbeit grundlegenden Sammelband *Magersucht. Öffentliches Geheimnis* (Günther Seidler⁹ 2013 [1993]) belegen. Vandereycken, Meermann und van Deth beleuchten Pathogenese und Therapiemöglichkeiten der modernen Krankheit aus klinischer Perspektive (1984), gehen aber in einem kulturgeschichtlichen Werk der Historizität der Selbstaushungerung nach (2003). Ähnlich verknüpft auch der Psychologe Tilmann Habermas die Bereiche Medizin und Kulturgeschichte (1994). Die feministischen Psychoanalytikerinnen Carol Gilligan (1982) und Nancy Chodorow (1990) werden aufgrund ihrer psychologischen Untersuchungen zur weiblichen Entwicklung in der Adoleszenz auch im Kontext der Mutter-Tochter-Beziehung von Demeter und Persephone immer wieder zitiert.

Während die klinische Psychoanalyse also keine Vorbehalte gegen die Verwendung mythologischer Stoffe aus der Antike zur Veranschaulichung psychodynamischer Phänomene zu haben scheint, wird die Umkehrung der Gleichung oft angezweifelt. Die Anwendung psychoanalytischer Theorie auf Literatur, die nicht aus der (Wiener) Moderne stammt und somit nicht unter Freuds direktem Einfluss entstanden sein kann, ist nach wie vor starker Kritik ausgesetzt. Psychoanalytisch an antike Texte heranzutreten, muss auch heute noch vor strengen Fachvertreter~innen verteidigt werden. Die Altphilologin Ellen Oliensis gibt in den einleitenden Worten zu ihrem Essay *Freud's Rome* einen fachgeschichtlichen Abriss zur Verwendung psychoanalytischer Theorie in den Altertumswissenschaften (2009: 1-5), mit der für die vorliegende Arbeit und ihre Verfasserin positiven Aussicht, dass seit den 1990er-Jahren endlich auch „Größen“ des Fachs die Relevanz neuerer Literatur- und Kulturtheorien anerkennen und

⁹ Trotz Namensgleichheit ist der Herausgeber des Bandes nicht mit mir verwandt. Um Verwirrung zu vermeiden, wird er, im Unterschied zu sämtlichen anderen zitierten Autor~innen, nicht nur mit dem Nachnamen abgekürzt.

im philologischen Diskurs etablieren. Die methodologische Rechtfertigung der vorliegenden Arbeit entspricht Oliensis' Ansatz:

I don't believe that one must believe in the Oedipus complex, or any other complex, to find value in a psychoanalytic approach. What makes psychoanalysis psychoanalytic, in the end, is not any particular set of claims but a general orientation toward the unconscious and (in the largest sense) sexuality. For a student of literature at least, sexuality is not something that compels or rebuffs belief. [...] Listening for the unconscious does not mean deauthorizing or discounting the artistry of the poetry. To the contrary, it means engaging strenuously and lovingly with its highly wrought texture (2009: 4-5).

In dieser Arbeit soll über den klinisch-psychologischen Bereich hinausgegangen werden, da Essstörungen und vor allem Anorexie in den letzten Jahrzehnten auch vermehrt in anderen Fachrichtungen Beachtung gefunden haben. Allen voran muss hierbei das Werk des Historikers Rudolph Bell genannt werden, der mit *Holy Anorexia* (1985) erstmals einen nicht pathologischen Zugang zum Thema Magersucht vorschlägt, indem er die autoaggressiven Hungerpraktiken weiblicher Heiligen im Mittelalter untersucht. Auch Jean Baudrillards metaphorische Verwendung des Begriffs „anorektisch“ (1986; 1989) zur Beschreibung postmoderner Überfluggesellschaften darf in einer Zusammenstellung postmoderner Anorexie-Theorien nicht fehlen. Susan Bordos kulturwissenschaftliche und gendertheoretische Monographie *Unbearable Weight. Feminism, Western Culture, and the Body* (1993), Maud Ellmanns Langessay *The Hunger Artists. Starving, Writing, and Imprisonment* (1993) und Leslie Heywoods umfangreiches Werk *Dedication to Hunger. The Anorexic Aesthetic in Modern Culture* (1996) verknüpfen geschichtliche Zeugnisse, Literatur und Populärkultur mit Gendertheorie und postmoderner Philosophie und erlauben so einen Blick auf den anorektischen Imperativ westlicher Kulturkreise. Im jungen 21. Jahrhundert lässt sich ein starkes Interesse an Essen und Essstörungen in der Literatur erkennen: 2003 geht aus der gleichnamigen Amerikanistiktagung der Sammelband *Eating Culture: The Politics and Poetics of Food Today* hervor, der die identitätsstiftende Bedeutung von Nahrungsmitteln mit Geschlechterfragen und interkulturellem Austausch in einer globalisierten Welt verknüpft. Ebenfalls aus der Amerikanistik stammt die von Christa Grewe-Volpp und Werner Reinhart herausgegebene Festschrift *Erlesenes Essen. Literatur- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu Hunger, Satttheit und Genuss* (2003). Die Beiträge präsentieren Analysen zu modernen und zeitgenössischen Texten, in denen Essen als Tätigkeit sowie bestimmten Lebensmitteln tragende Bedeutung zukommt. Niklas Schiölers Langessay *Poäter. Om mat och poesi* (2012) erscheint als leicht lesbares Kondensat von Analysen literarischer Mahlzeiten und Hungermythen. Trotz populärwissenschaftlichem Impetus ist das Werk für diese Arbeit relevant, da es auch skandinavische Beispiele, darunter auch Lotta Olsson, behandelt, in denen das topische Klischee von mageren Dichter~innen bestätigt und kontrastiert wird. In ihrer Monographie *Die Kunst des Hungerns. Essstörungen in Literatur und Medizin um 1900* (2006) beschäftigt sich die Germanistin, Historikerin und Journalistin Nina Diezemann mit dem Nahrungsverzicht als Thema in Texten des späten 19. und des frühen 20. Jahrhunderts. Die Autorin betrachtet den freiwilligen Hunger vor dem Hintergrund historisch-anthropologischer Gegebenheiten: Um 1900 wuchs das Interesse am menschlichen Körper allgemein, an Diätetik, Hysterie und Nervenleiden; Gesundheitstrends wie die Mastkur oder der „Fletcherismus“, der

das hundertfache Kauen eines Bissens vor dem Hinunterschlucken empfahl, kamen auf und erlangten regelrecht sektoide Beliebtheit. Besonderes Augenmerk legt Diezemann auf den Topos des hungernden Poeten – sie widmet sich Schriftstellern wie Kafka, Nietzsche, Rilke, Knut Hamsun und Robert Walser, die in ihren Texten die Essen, Hunger, Ekel, Verdauungsvorgänge und Askese thematisieren, diese oft kausal an Autorschaft und Schreiben koppeln und damit die enge symbolische Verwandtschaft von Sprache und Nahrung fortschreiben. Kafkas Erzählung *Ein Hungerkünstler* (1922) kann als Paradebeispiel für Essstörungen in der modernen Literatur bezeichnet werden: Ihr widmet nicht nur die europäische Germanistik (Bauer-Wabnegg 1986, Kremer 1998, Diezemann 2006, Neumann 2012) zahlreiche Arbeiten, sondern auch die Kulturwissenschaft des angloamerikanischen Raums (z. B. Ellmann 1993). Der Kafka-Experte Gerhard Neumann untersucht die Bedeutung des Essens in Kafkas Leben und Werk in mehreren seiner Monographien. In den *Kafka-Lektüren* (2012) konstatiert er, dass Nahrungsbegehren Kafkas Handlungen insgesamt ähnlich motiviere wie das sexuelle Begehren die Handlungen in Ovids *Metamorphosen* (244-5). Kafka denke Verwandlung „[i]m Blick auf den Lebensprozeß, der ja auf der Reproduktion des Körpers durch Nahrungsaufnahme beruht [...]“: Verwandlung im anthropologischen Kontext ist zu einem wesentlichen Teil als Verdauung, als materiale Verarbeitung von Körperlichkeit zu definieren“ (243-4). In seinem Aufsatz „Hungerkünstler und Menschenfresser“ (1990) verknüpft Neumann Kafkas eigenes essgestörtes Nahrungsverhalten mit dem seiner Figuren (402-405). Detlef Kremer untersucht in seinem Langessay *Kafka. Die Erotik des Schreibens* (1998) die Körperlichkeit, die Kafka im Akt des Schreibens so deutlich erlebt, dass die Textproduktion für ihn eine Form der Entkörperlichung, der Körperverneinung wird, bis sich der Schriftsteller – ähnlich dem *Hungerkünstler* – in sein Kunstwerk verwandelt, das den Künstler verschwinden lässt (122-5).

Ein spezielles Phänomen des literarischen Essensdiskurses behandelt Gérard Haddads *Manger le livre. Rites alimentaires et fonction paternelle* (1984). Der Psychoanalytiker und Psychiater konstatiert eine Verwandtschaft zwischen Psychoanalyse und jüdischer Tradition, die über die Person Sigmund Freuds hinausgeht: Der Akt der Inkorporation von Schrift (*écriture*) verbinde die beiden Diskurse; seine symbolische Dimension lasse sich beispielsweise an den jüdischen Essensritualen ablesen. Während Haddad sich an der Schnittstelle von Anthropologie, Religionswissenschaft und Psychoanalyse bewegt, beleuchtet Christine Ott's Habilitationsschrift *Feinschmecker und Bücherfresser. Esskultur und literarische Einverleibung als Mythen der Moderne* (2011) das Thema von einer anderen Seite: Sie untersucht die Bibliophagie, das metaphorische und buchstäbliche Verschlingen von Büchern in der Moderne (Rousseau, Flaubert, Huysmans, Proust) und verdeutlicht die Nahebeziehung zwischen Sprache und Nahrung, Textproduktion und Essen, Worten und Bissen. Auch Christoph Steier greift dieses Moment in seiner Monographie *Hunger/Schrift. Poetologien¹⁰ des Hungerns von der Goethezeit bis zur Gegenwart* (2014) auf, worin der Autor die literarische Inszenierung des Hungerns als Kunst und kommunikativen Akt (24) in den Blick nimmt. Ein Schwerpunkt liegt bei ihm auf der

¹⁰ Bezugnehmend auf Prof. Dr. Achim Hermann Hölter müsste Steiers Untersuchungsgegenstand *Poetiken des Hungerns* sein, da der redundante Neologismus „Poetologie“ nichts anderes ausdrücken könne.

kulturstiftenden Funktion von (gemeinsamem) Essen und dem textstiftenden Symbolwert des öffentlichen Entsagens. Vor allem im performativen Schauhungern sieht er eine selbstreflexive Ausdrucksform von Literatur, wodurch der Hungerkunst als Text gelesen metareferentielle Bedeutung zukommt: Beidem – dem Hunger und der Schrift – eigne „das Moment eines Entzogenen, das den Artisten- ebenso wie den Schriftkörper allererst hervorbringt“ (15). Eine „rhetorische Herausforderung“ bestehe im Schreiben über Hunger, insofern sich „die Schwierigkeiten des Hungerkünstlers, seinem opaken inneren Geschehen einen verbindlichen Ausdruck zu verleihen, in einer Literatur, die von diesen Schwierigkeiten zu erzählen unternimmt, nicht einfach gespiegelt, sondern als Übertragung einer Übertragung verdoppelt“ (16-7) sehen. Die Literaturwissenschaftlerin Iris Schäfer reiht sich mit ihrem Dissertationsprojekt *Von der Hysterie zur Magersucht. Adoleszenz und Krankheit in Romanen und Erzählungen der Jahrhundert- und der Jahrtausendwende* (2016) in den wissenschaftlichen Diskurs um den freiwilligen Hunger ein, betont aber den Krankheitsaspekt besonders stark. Ihr Ansatz orientiert sich an den diskursanalytisch-kulturwissenschaftlichen *Medical Humanities*. Dementsprechend untersucht Schäfer vor allem Literatur, in der explizit von pathologischen Krankheitsbildern die Rede ist. Fontane, Schnitzler und Musil liefern literarisierte Krankenberichte von Hysteriker~innen um 1900, während Schäfer die literarischen Beispiele für Anorexie um 2000 aus der pathographischen Jugendliteratur bezieht. Damit entscheidet die Autorin sich zwar für die Sicherheit, keine Fehldiagnose zu stellen und keinem Anachronismus zu erliegen, da Romane ausgewählt wurden, die explizit Magersuchts geschichten behandeln. Zugleich aber verfolgt die Gattung der sogenannten *Youth Sick Lit* weniger literarische als didaktische Interessen und soll zur Abschreckung dienen – die genauen Schilderungen eines anorektischen Krankheitsverlaufs speisen sich aus medizinischer Sekundärliteratur, die Plots thematisieren wenig mehr als Ausbruch, Symptomatik und Behandlung der Krankheit und sollen somit eine für Jugendliche leicht zugängliche Warnung in Form einer identifikatorischen Kontrastfolie bilden. Der ideengeschichtliche, symbolische, philosophische Gehalt von Nahrungsverzicht und Abmagerungstrieb, wie er in literarischen Texten oft verhandelt wird, kommt daher nicht zum Ausdruck, weshalb Schäfers Monographie für diese Arbeit von geringerer Relevanz ist. In der Wiener Museenlandschaft scheint Essenssymbolik seit den 1990er-Jahren an Popularität zu gewinnen: Ausstellungen wie *Mäßig und Gefräßig* (MAK 1996), *Augenschmaus* (Kunstforum 2010), *Peter Paul Rubens. Kraft der Verwandlung* (Kunsthistorisches Museum 2017) oder *Küche der Erinnerung: Essen&Exil* (Literaturhaus 2018) inszenieren Essen als Kommunikationsmedium, Symbol von Macht oder Reichtum, Erinnerungs- oder Fetischobjekt. All diese übertragenen Funktionen, die Nahrungsmitteln verliehen werden können, behandelt auch der 2017 erschienene Sammelband *Theorien des Essens*, der interdisziplinäre Perspektiven auf Essen vereint. Auf einige Beiträge aus den Bänden und ihre Implikationen für den Persephone-Mythos wird im Einzelnen eingegangen.

2. Poetik des Hungerns

2.1. Pathologie moderner Essstörungen

Essstörungen, insbesondere die Magersucht oder *anorexia nervosa*, werden seit den 1980er-Jahren nicht nur in Medizin, Psychiatrie und Psychotherapie stets weiter erforscht, sondern stellen auch ein Faszinosum für Boulevardpresse, Modewelt und Küchenpsychologie dar. Über Ätiologie und Behandlungsmethoden kursieren neben fundierten Theorien zahlreiche Mythen, die oft mit einer Diffamierung der Betroffenen als oberflächlichen Opfern von gesellschaftlichem Schlankheitswahn und medialem Körperkult einhergehen (Bordo 2003 [1993]: 139; Seidler, G. 2013 [1993]: 7). Auf die Problematik mangelnder Aufklärung zu psychischen Krankheiten generell und zu Essstörungen insbesondere wird hier nicht weiter eingegangen. Stattdessen legt der folgende Überblick das Krankheitsbild nach aktuellem wissenschaftlichen Stand dar, wovon anschließend das entpathologisierende, metaphorische Verständnis der freiwilligen Nahrungsverweigerung abgegrenzt werden soll.

Magersucht wird oft als „Modekrankheit“ der westlichen Überflussgesellschaft und der letzten Jahrzehnte bezeichnet. Bestimmte ökonomische und soziokulturelle Faktoren begünstigen zweifellos die Genese von Essstörungen in Europa und den USA im Vergleich zu Gebieten ohne Nahrungsmittelüberschuss (Vandereycken et al. 2003 [1990]: 17-8). Maud Ellmann (1993) bemerkt zum Einfluss der sozialen Klasse auf das Hungerverhalten: „In the current diet fad, for instance, the middle class deliberately starves itself, as if to mime the indigence from which it has released itself through centuries of exploitation. To have it but not to eat it is a sign of class superiority, betokening an independence of necessity“ (7). Allerdings ist die Krankheit im Gegensatz zum Diätentrend keine neue Modeerscheinung: Anorektisches Verhalten lässt sich bis in die Frühzeit zurückverfolgen, obgleich der Krankheitsbegriff historischer Transformation unterworfen ist (Bruch 1997 [1971]: 21-7). Betroffen sind meist Personen, die mit stereotyp femininer Geschlechtsidentität sozialisiert wurden (Reich 2013 [1993]; Bruch 1997 [1971]: 105-6).¹¹ Die Verbreitungsrate (Prävalenz) beträgt in wohlhabenden Ländern bei Frauen 1-2%, bei Männern weniger als 0,5% (Zipfel et al. 2015: 1099; Wagner et al. 2017: 1490) – nicht behandelte Dunkelziffern sind anzunehmen. Weniger als die Hälfte aller Erkrankten können langfristig als vollständig genesen bezeichnet werden (Steinhausen 2013: 424); rund 20% bleiben chronisch essgestört oder entwickeln andere psychische Krankheiten, sogenannte komorbide Störungen (Steinhausen 2013: 424). Je später eine Ersterkrankung auftritt, desto schwieriger gestaltet sich der Heilungsprozess (Zipfel et al. 2015: 1099; Steinhausen 2013: 424). Mit einer Sterberate von 5% zählt Anorexie zu den gefährlichsten psychischen Krankheiten (Steinhausen 2013: 424; Arcelus et al. 2011: 725).

Das Erkrankungsalter liegt bei Essstörungen wie Anorexie und Bulimie an der Schwelle zur Adoleszenz und Geschlechtsreife, zwischen elf und achtzehn Jahren (Fahrig & Horn 2013 [1993]: 10-14). Als deutlichstes Symptom der Anorexie (wörtlich: „Appetitlosigkeit“) kann die

¹¹ Aus Gründen der Einfachheit wird im Folgenden von „der Essgestörten“ bzw. „der Anorektikerin“ gesprochen, was keineswegs Personen anderer Sex- oder Gender-Zuschreibung ausschließen soll.

rapide, selbst-induzierte Gewichtsabnahme angeführt werden, die durch Nahrungsvermeidung und Sport in exzessivem Ausmaß erreicht wird. In enger Verwandtschaft mit der Bulimie können auch der Gebrauch von Schlankheitspillen und Abführmitteln sowie absichtliches Erbrechen nach dem Essen zum Einsatz kommen (Boothe et al. 2013 [1993]: 87-8). Die Abmagerung des Körpers bringt physische und psychische Veränderungen mit sich: Blässe, Haarausfall, eingefallene Wangen, hohe Kälteempfindlichkeit, Schlafstörungen, Aussetzen körperlichen Wachstums und vor allem geschlechtlicher Entwicklungen, Amenorrhoe; dazu veränderte Körperwahrnehmung, Depressivität, Minderwertigkeitsgefühle, soziale Isolation und Rückzug aus Freundeskreisen und Familien (Bruch 1997 [1971]: 14-20, 117-9; Lintott 2003: 65-6). In harten Fällen liegen zusätzlich zum gestörten Essverhalten weitere pathologische Symptome vor, die von Zwangsstörungen über autoaggressive Praktiken bis hin zu Alkohol- und Drogenmissbrauch reichen können. Die Betroffenen betrachten sich in Abmagerungsphasen nicht als krank, sondern als diszipliniert, konsequent, willensstark und erhaben (Lintott 2003: 73-77); warnende Stimmen werden meist nicht beachtet, bis die gesundheitliche Gefährdung zur ärztlichen Hilfe zwingt. Behandelt wird Anorexie in psychiatrischen und psychosomatischen Abteilungen in Krankenhäusern oder ambulant, akut mit strikten Ernährungsplänen, bis ein Mindestgewicht erreicht ist, langfristig unter Zuhilfenahme verschiedener gesprächs- und körperorientierter Therapieansätze sowie psychopharmazeutischer Medikation (Vandereycken 1984: 139-50). Der Heilungsprozess kann sich über viele Jahre erstrecken, wobei Rückfälle in keinem Alter ausgeschlossen werden können. Ob eine vollständige Genesung möglich ist, wird in der psychiatrischen Medizin kontrovers verhandelt; Konsens scheint darin zu bestehen, dass, anderen „trockenen“ Süchten vergleichbar, auch nach faktischer Heilung einzelne Aspekte des Krankheitsbildes (verändertes Selbstbild, spezielles Verhältnis zu Essen, Genuss, Sport, Körperlichkeit etc.) das ganze Leben über in Spuren bestehen bleiben können (Bruch 1997 [1971]: 361-6; Vandereycken 1984: 237-50; Boothe et al. 2013 [1993]: 88).

Medizin und Neurowissenschaft erforschen nach wie vor die somatischen Erkrankungsursachen und heutzutage vor allem die genetische und hormonelle Prädisposition.¹² Dennoch lassen sich psychische Faktoren und familiäre Konstellationen ausmachen, die Magersucht bedingen können. Tilmann Habermas (1994) erkennt vier mögliche Erklärungsmodelle für das Entstehen der Krankheit: Neo-behavioristisch sei die Anorexie „eine aus der Bahn geratene Diät“, eine „Verselbstständigung des Abnehmenwollens“ (19), die zur zwanghaften Beschäftigung mit Ernährung führe. Nach einer triebtheoretischen Auffassung stelle die Nahrungsverweigerung eine „Abwehr sexueller Wünsche“ (20) dar. Das objektbeziehungspsychologische Erklärungsmodell sehe die Magersucht „als Versuch der intrapsychischen wie interpersonellen Selbstbehauptung“ (21), die mittels Selbstwert- und Kontrollgefühl erlangt werden können. Eine interaktionell oder familiendynamische Perspektive konzentrierte sich dagegen auf „die typischen Machtkämpfe, in die Eltern und professionelle Helfer sich mit Magersüchtigen ver-

¹² Vgl. z. B. die laufend aktualisierte Liste internationaler Forschungsprojekte, welche die Arbeitsgruppe „Essstörungen und Assoziierte Krankheitsbilder“ an der Universitätsklinik für Kinder- und Jugendpsychiatrie in Wien zur Verfügung stellt <http://ess-stoerung.eu/index-Dateien/Page24315.htm> (zuletzt aufgerufen am 26.12.2018, 16:30).

stricken“ (22), wie sie auch im Persephone-Mythos auftreten. Im Folgenden soll zur besseren Veranschaulichung *eine* mögliche pathogene Ausgangssituation dargelegt werden, wobei darauf hinzuweisen ist, dass nicht alle Elemente auf jeden individuellen Krankheitsfall zutreffen, sondern sich die folgende ätiologische Skizze als exemplarisch versteht.¹³

Die meist nach außen hin harmonisch und ideal wirkenden Herkunftsfamilien der Betroffenen gehören oft einer gut situierten Bildungsschicht an (Boothe et al. 2013 [1993]: 93; Bell 1985: 15; Bruch 1997 [1971]: 107-9; Vandereycken et al. 2003 [1990]: 17). Die später mager-süchtige Tochter wird von den aufgeklärten, anspruchsvollen Eltern gefördert und gefordert und wächst mit hohen Erwartungen zu einem Wunderkind auf: „never docile, just innately eager to learn; never forbidden to engage in foolish child’s play, just naturally more interested in music lessons, ballet, and reading Jane Austen [...]. Adults find her delightfully mature, and she is popular with her agemates as well“ (Bell 1985: 18). Das strenge Urteil der Eltern, meist des leistungsorientierten Vaters, wird zum Maßstab für ihr eigenes Verhalten. Dieser Perfektionismus, der den Eltern zum Stolz gereichen muss, hat seine Schattenseiten:

She is torn by conflicting and contradictory expectations and demands, wanting to shine in all areas of student life, confused about where to place most of her energies, what to focus on [...]. Characteristically, her parents expect a great deal of her in the way of individual achievement (as well as physical appearance), yet have made most of the important decisions for her (Bordo 2003 [1993]: 149).

Zu Beginn der Pubertät regt sich Widerspruch gegen das Primat eines intakten, erfolgreichen, spießigen Lebens, das nur durch mühevollen Repression aufrechterhalten werden kann und in dem es unterirdisch gärt. Aber die brave Tochter sieht sich im Unterschied zu ihren Freund~innen nicht im Recht, ihre Situation zu beklagen, den Lebensstil ihrer Eltern abzulehnen oder diese zu kritisieren. Den Grund für ihre Unzufriedenheit sucht sie bei sich und bestraft ihre aufmüpfigen Gedanken mit aufopferndem Altruismus und Aufgabe aller eigenen Bedürfnisse und Wünsche (Bell 1985: 19; Schneider 2013 [1993]: 238-41). Der Familie gegenüber muss die anorektische Tochter loyal bleiben, da sie sich für die Zufriedenheit der Eltern, deren Verhältnis hinter der glücklichen Fassade meist nicht gut ist, verantwortlich fühlt. Sie bietet ihnen eine verständige, einfühlsame Gesprächspartnerin, wird also zum Partnerersatz für beide Eltern (Buchholz & Dümpelmann 2013 [1993]: 53-61). Um dieser Funktion stets nachkommen zu können, darf die enge Bindung nicht schwächer werden, wie es sonst bei Jugendlichen in der Pubertät notwendigerweise der Fall ist (Boothe et al. 2013 [1993]: 88). Das Erwachsenenleben wird zudem nach dem Vorbild der streitenden Eltern nicht als wünschenswert erlebt (Fahrig & Horn 2013 [1993]: 10; Boothe et al. 2013 [1993]: 88). Vor allem die Position der oft depressiven Mutter, die ihre eigenen ehrgeizigen Pläne aus Liebe zur Familie aufgegeben haben mag, wird zum abschreckenden Beispiel. Da sie nicht zur Frau werden will, wenn das bedeutet, in die Fußstapfen ihrer Mutter zu treten, sucht ihr Unbewusstes einen subtilen Weg, das Heranwachsen zu stoppen, das sie zur potenziellen Mutter macht.

Ernährungsvorschriften und Sport versprechen ihr in mancherlei Hinsicht eine Lösung: „Usually, the anorexic syndrome emerges, not as a conscious decision to get as thin as possible,

¹³ Eine ähnliche exemplarische Vorgangsweise verfolgen Bell (1985: 17-19), Schneider (2003 [1993]), Fahrig & Horn (2003 [1993]: 16-27). Susan Bordo sieht in der „Myriade einzelner heterogener Faktoren“ eher Familienähnlichkeiten als essenzielle Bestandteile der anorektischen *condicio* (2003 [1993]: 62).

but as the result of her having begun a diet fairly casually [...], and then having gotten hooked on the intoxicating feeling of accomplishment and control“ (Bordo 2003 [1993]: 149). Indem das Mädchen sich auf strenge Diäten konzentriert, kann es seine innere Rebellion zugleich unterdrücken und sich dafür bestrafen, Wünsche zu haben, die von denen der Eltern divergieren (Bell 1985: 18). „Raised to strive for perfection and to seek approval from narcissistic parents, she now is able to set for herself a daily, relentless, physically torturing challenge, one over which she alone has control“ (Bell 1985: 19). Ohne offen Widerstand zu leisten und somit den Familienfrieden zu stören, schafft sich das Mädchen so einen Bereich, den nicht die Eltern regieren (Bordo 2003 [1993]: 149-50). Die Nahrungsreduktion und schließlich -verweigerung verleiht ihm ein Gefühl der Unabhängigkeit, das es im Umgang mit der Familie, oft auch mit Freund~innen oder Lehrer~innen, nicht ausleben kann. „Nach dem Atmen markiert das Essen unsere größte physische Abhängigkeit – es ist also sozusagen [...] das ideale ‚Schlachtfeld‘ für den heroischen Versuch der Nicht-Abhängigkeitserklärung“ (Schneider 2013 [1993]: 241). Zugleich kann die ursprüngliche Nähe zu den Eltern erhalten werden, die die Tochter als konstitutiv für das Glück der Eltern einstuft – sie bleibt körperlich Kind und damit unsexuiert, was eine Voraussetzung für die gerechte Verteilung ihrer Zuneigung auf beide Eltern darstellt (Schneider 2013 [1993]: 239). Damit verhindert sie auch, das Schicksal ihrer Eltern, die sie als unglücklich erlebt, zu wiederholen, und entzieht sich dem Primat einer klassischen Kleinfamilie. Boothe et al. definieren Magersucht folglich komprimiert als

pathologischen Konfliktlösungsversuch innerhalb einer pubertären/adoleszenten Trennungs- und Ablösungskrise, bei der es darum geht, durch Vermeidung genitaler Sexualität und durch Rückgängigmachen der Möglichkeit, schwanger zu werden und durch Schwangerschaft sich zu verändern, die Rolle des „ewigen Mädchens“ und die konkrete Bindung an die Primärbeziehung mit pendelnden Beziehungen zwischen Vater und Mutter aufrechtzuerhalten (2013 [1993]: 88).

Getrieben von der Befürchtung, zu wenig für ihre Eltern und deren hohen Ansprüche an die ideale Tochter zu leisten, spornt sich die Anorektikerin stets zu noch härterer Disziplin, noch weniger Bedürfnissen und größerer Strenge an. Obgleich sie ihren Körper ausbeutet, meint die Anorektikerin, sich etwas Gutes zu tun, indem sie ihren Körper immer mehr gegen Hunger, Kälte, Müdigkeit abhärtet: „The frustrations of starvation, the rigors of the constant physical activity in which anorectics engage, the pain of the numerous physical complications of anorexia: these do not trouble the anorectic. Indeed, her ability to ignore them is further proof to her of her mastery of her body“ (Bordo 2003 [1993]: 149). Der Hunger euphorisiert das Mädchen, die immer kleiner werdenden Ziffern auf der Waage demonstrieren das Durchhaltevermögen und stetige Ausweiten der eigenen Grenzen:

The shocking thing is that you have never felt so alive and invigorated, have never before lived so purposively. Today brings the cherished opportunity to revel in the sublime hunger to which others succumb. You feel this way, despite the fact that it is only a matter of time until your disordered eating makes an invalid, or a corpse, of you (Lintott 2003: 66).

Auch Bell skizziert den rapiden Krankheitsverlauf nach Ausbruch der ersten Symptome:

The anorexic girl feels hopelessly inadequate and ineffective in dealing with others – parents, friends, teachers, psychiatrists. And yet she has become the master of herself. Regardless of what others see and prefer, she sees her emaciated appearance as normal and likes it very much. Others may tell her that she must be hungry and fatigued, but she feels no need to eat more and is constantly on the go. [...] To admit to being sick – not tem-

porarily to be released from the hospital with its tube feeding and demeaning behavior modification program, but truly to understand that she is ill – means that the girl must give up mastery for slavery. No wonder the recovery rate is so low (1985: 19).

Pathogenese, Symptomatik, Krankheitsverlauf und Therapieansätze der Anorexie sollten im Laufe dieses Kapitels komprimiert verständlich gemacht werden. Das Bild, das sich ergibt, ist zweifelsohne das einer lebensgefährlichen, psychosomatischen, schwer heilbaren Krankheit und keineswegs zu verharmlosen. Die Dynamik, die in der Magersucht zum Tragen kommt, kann aber dennoch nicht nur unter dem Label der Krankheit abgetan und marginalisiert werden, denn das anorektische Denken ist der Gesellschaft auch insgesamt eingeschrieben, nicht nur ihren kranken Randbereichen. Die für anorektische Jugendliche charakteristische Obsession mit Essens- und Ernährungsthemen ist auch allgemein in der Gesellschaft tief verankert. Hungerstreiks, asketische Praktiken und Fastenzeiten in nahezu allen Kulturkreisen zeugen ebenso von der Bedeutung freiwilligen disziplinierten Hungerns wie die kulturelle und literarische Geschichte des Abmagerns, welche hungernde Poeten, Askese, Hungerkunst, religiöses Fasten und heroische Hungertode umfasst (Diezemann 2006: 9-17). Diese Phänomene sind nicht mit dem modernen Krankheitsbild der Anorexie gleichzusetzen, denn die Ansicht, „daß Selbstaushungerung krankhaft ist, wurde [erst] im 20. Jahrhundert sodann vorherrschend“ (Vandereycken et al. 2003 [1990]: 52). Sie zählen jedoch zum selben Diskurs, insofern sie sich ähnlicher Motive und Abmagerungstechniken bedienen, dieselben Ziele verfolgen und dieselben Konsequenzen hervorrufen können. Aus der Kulturgeschichte des Hungerns können „Thinspirations“¹⁴ bezogen werden, die den Ausbruch einer Essstörung begünstigen können. Als eine „anorektische Gesellschaft“ bezeichnet Jean Baudrillard die amerikanische Überfluggesellschaft der 1980er-Jahre, und das Urteil mag nach wie vor seine Gültigkeit besitzen. Die Idee dieser Arbeit ist es, die Strukturelemente der anorektischen *Conditio* aus dem klinischen Kontext herauszulösen und in den größeren Zusammenhang einzuordnen, der anorektisches Denken produziert. Dazu ist eine Abgrenzung vom strengen Krankheitsbegriff erforderlich, wie er in den bisherigen Ausführungen gemäß medizinischer und psychiatrischer Standards dargelegt wurde. Im Folgenden soll daher die Begriffserweiterung nachgezeichnet werden, welche die Anorexie in den vergangenen Jahrzehnten in Literatur- und Kulturtheorie durchlaufen hat.

2.2. Anorexie im Verständnis postmoderner Kultur- und Gendertheorie

Seit den 1980er-Jahren existiert neben der medizinischen Erforschung von Essstörungen ein kulturwissenschaftlich orientierter Essstörungsdiskurs. Dieser entzieht sich der klinischen Pathologisierung und fasst Elemente der anorektischen Dynamik allgemeiner denn als psychiatrische Symptome. Freiwilliges Hungern wird hierbei als überzeitliches Gesellschaftsphänomen verstanden, das in bestimmten soziokulturellen Konstellationen vermehrt auftritt. Doch anstatt Kollektivakteuren wie etwa der westlichen Kultur, dem Patriarchat, dem Mythos oder dem

¹⁴ Der Begriff ist vor allem auf Pro-Anorexie-Blogs und Internetforen verbreitet, auf denen Betroffene Abnehm-tipps teilen und ihre Krankheit leugnen, indem sie Anorexie als anzustrebende Lebensform darstellen.

Katholizismus ein modernes Krankheitsbild zuzuschreiben, verfolgen die nun besprochenen Theoretiker~innen eine umgekehrte Bewegung: Die medizinische Definition der Anorexie gilt nicht eins zu eins für Bereiche außerhalb des klinisch-pathologischen Mikrokosmos, sondern diese wirken an der kategorischen Unterscheidung zwischen Essstörung und Gesundheit, Magersucht und Norm mit.

2.2.1. Anorexie als soziopolitische Metapher

Der französische Philosoph und Soziologe Jean Baudrillard greift das Label „anorektisch“ in seiner essayistisch-futuristischen Studie *Amérique* (1986) auf. Er beschäftigt sich mit dem in den 1980ern aufkommenden Hype amerikanischer Kultur und Lebensweise. Dabei fasziniert ihn einerseits das Problem der Überwältigung und Vereinsamung des Individuums in hochtechnisierten Großstädten wie New York und andererseits der Umgang mit dem vorherrschenden Überfluss in der Konsumgesellschaft. Aus letzterem erwachse ein Bedürfnis nach Mangel, das auch im gesteigerten Körperbewusstsein zum Ausdruck komme, welches er dem US-amerikanischen Lebensstil zurechnet: „Comme la diététique, comme le bodybuilding et des tas d'autres choses, le jogging est une nouvelle forme de servitude volontaire [...]“ (76). Den Wunsch nach festen Körpergrenzen setzt Baudrillard hierbei symbolisch mit dem Bedürfnis nach Individualität in einer Masse gleich und sieht darin eine notwendige Folge des Wohlstands. Die amerikanische Sportbegeisterung entspringe dieser „anorektischen Kultur“, die auf Abgrenzung und Verdrängung von Unerwünschtem abzielt: „Culture anorexique: celle du dégoût, de l'expulsion, de l'anthropoémie, du rejet. Caractéristique d'une phase obèse, saturée, pléthorique“ (78-9). Das Grundproblem seiner Zeit sieht Baudrillard darin, der Fettleibigkeit zu widerstehen (81). Die drei interdependenten Handlungsoptionen, um nach Baudrillard auf Fettleibigkeit, Sättigung und Fülle zu reagieren, bedienen sich einzelner Elemente der bereits etablierten pathologischen Entitäten von Essstörungen (Anorexie, Adipositas, Bulimie), allerdings stellt er damit eher eine Zeit- als eine Individualdiagnose und nimmt von einer Stigmatisierung als „krank“ Abstand:

L'anorexique préfigure ceci plutôt poétiquement, en le conjurant. Il refuse le manque. Il dit: je ne manque de rien, donc je ne mange pas. L'obèse, c'est le contraire: il refuse le plein, la réplétion. Il dit: je manque de tout, donc je mange n'importe quoi. L'anorexique conjure le manque par le vide, l'obèse conjure le plein par le trop-plein. Ce sont toutes deux des solutions finales homéopathiques, des solutions d'extermination. Une autre est celle du jogger, qui en quelque sorte se vomit lui-même, vomit son énergie dans sa course plutôt qu'il ne la dépense (79).

Alle drei Spielarten – Verweigerung des Mangels, Ablehnung des Überfülltseins und „Auskotzen“ der überschüssigen Energie durch Sport – ordnen sich dem Ziel der Ekstase unter, das notgedrungen auf Vernichtung und Auslöschung abziele: „Il [der Joggende] faut qu'il atteigne l'extase de la fatigue, l'état second d'anéantissement mécanique, comme l'anorexique vise l'état second d'anéantissement organique, l'extase du corps vide, comme l'obèse vise l'état second d'anéantissement dimensionnel: l'extase du corps plein“ (79-80).

In seinem auf Deutsch publizierten Text *Die magersüchtigen Ruinen* (1989) bedient sich Baudrillard einer wesentlich kühneren Essstörungsmetaphorik. Polemisch diagnostiziert er mit Blick auf die aktuelle politische Lage eine „Fettsucht aller gegenwärtigen Systeme“ (80), eine

„Gesellschaft der Wucherungen, dessen also, was unablässig auswächst, ohne noch an seinen eigenen Zielen gemessen werden zu können“ (81). Ekel, Übersättigung, Auswuchs, Unbeweglichkeit, Anomalie, Exzess werden für ihn Sinnbilder für Inflation, Atomkraft, Arbeitslosigkeit und die Starre des Kalten Krieges. Den Krieg und die damit verbundene ideologische Trennung, in der keine Entwicklung stattfindet, sieht Baudrillard in der Berliner Mauer versinnbildlicht, die als Denkmal einst nicht mehr die geschichtlichen Ereignisse, sondern nur noch die „Nostalgie der Geschichte“ (87) ausdrücken werde – „wie ja auch manche Wut nur noch die Nostalgie dieser Wut auszudrücken vermag. Egal, ob die Dinge sich gewandelt haben – man kann nicht unentwegt über die magersüchtige Geschichte, über die magersüchtigen Ruinen weinen“ (87). Diese Theorie, die auf der Annahme der ewigen Stasis des Eisernen Vorhangs basiert, brachte Baudrillard jedoch viel Kritik ein, nicht zuletzt, weil wenige Monate nach der Publikation die Mauer fiel (Kellner 2015).

Die soziopolitische Implikation des freiwilligen Hungerns beschäftigt auch die Literaturwissenschaftlerin Maud Ellmann in ihrem Essay *The Hunger Artists. Starving, Writing, and Imprisonment* (1993). Wie Baudrillard, auf den sie sich auch an mehreren Stellen bezieht, erkennt sie in der Abmagerung den Zeitgeist: „the anorectic, starving in the midst of plenty, has become the enigmatic icon of our times, half heroine, half horror. Her emaciated form belongs to a collective economy of images, symbolizing not only her own malaise but that of the community at large“ (2). Die Autorin bezeichnet den Text als Phänomenologie mit dem Ziel „not to find the cause of self-starvation but to follow the adventures of its metaphors“ (15). Der Fokus liegt auf schriftlichen, nicht ausschließlich literarischen, Zeugnissen zur Selbst-Aushungerung, wobei sie sowohl fiktionale Texte wie Richardsons Briefroman *Clarissa* (1747/48) und Kafkas Erzählung *Ein Hungerkünstler* (1922) behandelt als auch historische Dokumente wie die Aufzeichnungen der hungerstreikenden Gefangenen im Irischen Bürgerkrieg 1981. Damit eröffnen sich bestimmte Querverbindungen zwischen den Themen Hunger, Schrift und Gefangenschaft (16), was nicht zuletzt das Beispiel einer ehemaligen Hungerstreikerin in Nordirland zeigt, die zehn Jahre nach dem Protest an den Folgen stark ausgeprägter Anorexie verstarb und somit das Spektrum der Selbst-Aushungerung vom politischen Hungerstreik bis zur individuellen Krankheit voll ausschöpft. Obgleich hungernder kollektiver Widerstand und anorektische Abmagerung unterschiedlich beurteilt werden, weist Ellmann nach, dass Protestaktionen und Essstörungen oft gegen Fremdbestimmung, meist von Frauen durch Männer, rebellieren und die Hungerpraxis eine Eigendynamik entwickelt, die über das ursprüngliche Ziel hinausschießt (1-3). Zudem bestehe eine Beziehung zwischen schriftlicher Produktivität und körperlicher Abmagerung, insofern Schreiben und Hungern beides Praktiken der Entkörperlichung (*disembodiment*) darstellen (3-4), die auf Entfleischlichung (*discarnation*) und Abwesenheit des Subjekts abzielen. „The starving body is itself a text, the living dossier of its discontents, for the injustices of power are encoded in the savage hieroglyphics of its sufferings“ (17). Das antiproportionale Verhältnis von Sprache und Nahrung sieht Ellmann in der enormen Textmenge bestätigt, die Autor~innen Abmagerungsprozessen widmen: „This vampiric relationship of words to flesh typifies the literature of self-starvation [...]. The thinner the body, the

fatter the book: it is as if the lilliputian diminution of the flesh entailed a corresponding brobdignagian inflation of the word“ (22). Dies sieht Ellmann nicht nur im gemeinsamen Organ, dem Mund, begründet, der die Schwelle zwischen Innen und Außen markiert (vgl. 105-6), sondern vielmehr in einer „Ökonomie des Opfers“ (27), die den Mangel idealisiert (27) und als Grundbedingung für die Transzendenz (vgl. 92) über den Körper setzt: „For writing voids the mind of words just as starving voids the body of its flesh, and both express the yearning for an unimaginable destitution. We do not starve to write but write to starve [...]“ (27). Der ausgehungerte Körper werde nach der Logik des Hungerstreiks und der Anorexie in seiner straffen, schlanken Form zu einem regelrecht phallischen Signifikanten des Nichts, des Mangels (92-3). Obgleich der wiederholte Gebrauch des Pronomens „we“ bei Beschreibungen der Denkfiguren des Hungers in geschichtlicher Realität und literarischer Fiktionalität auf eine universelle, sich selbst und das Lesepublikum einschließende Theorie schließen lässt, beansprucht Ellman keine Allgemeingültigkeit, sondern kennzeichnet ihre Thesen explizit als Vorschlag, der für ihre Textbeispiele sinnvoll erscheint, ohne die Möglichkeit anderer Deutungen auszuschließen: „[...] there are many nuances of nothingness: and every hunger artist eats a different absence, speaks a different silence, and leaves a different kind of desolation“ (113). Indem sie mit einem „wir“ über die anorektische Widerstandslogik spricht, zeigt Ellmann jedoch auch, dass sie diese nicht als pathologische Randerscheinung auf einen kleinen Bereich anorektischer Schriftsteller~innen oder fiktiver Anorektiker~innen beschränkt sieht. Auch sie selbst partizipiert an der Möglichkeit, durch Hungern Widerstand zu leisten und Botschaften zu vermitteln; ihre teils überbordende Ausdrucksweise scheint den Wortschwall, den sie Hungerschreibern zuspricht, zu versinnbildlichen. Die These, dass freiwilliges Hungern und Textproduktion im Rahmen von Autonomiebestrebungen, seien sie kollektiver oder individueller Motivation, zusammenspielen, erhält dadurch universellen Charakter, der nicht nur für die Zeugnisse von freiwillig Hungernden plausibel erscheint.

2.2.2. Kontinuität

Dass anorektisches Verhalten im kulturellen Westen Tradition hat, zeigt der Historiker Rudolph Bell 1985 mit *Holy Anorexia*, einer soziologischen *Herstory* für geschichtlich-theologisches wie medizinisch-psychologisches Publikum. Anhand von autobiographischen Schriften, Beichtzeugnissen und Kanonisationsurkunden analysiert Bell die Lebensgeschichten von rund 260 italienischen Asketinnen und Mystikerinnen von 1200 bis 1600, darunter Katharina von Siena und Margareta von Cortona. Sein Fokus liegt auf den extremen Fastenpraktiken der später heiliggesprochenen Frauen, die oft mit Delirium und Hungertod endeten. In der christlich motivierten, meist zwanghaften „self-starvation“ erkennt der Autor durchaus Ähnlichkeiten zum modernen Krankheitsbild der Anorexie und fordert auf, die „historical reality“ anorektischer Handlungsweisen auch bei der Neubewertung moderner Essstörungen mitzubedenken (xii); eine anachronistische Gleichsetzung weist er jedoch zurück:

If, as I propose, holy anorexia – broadly defined to include all historically relevant types of self-starvation by pious women – has existed for centuries in western European society and is but one aspect of the struggle

by females striving for autonomy in a patriarchal culture, then it may be that the more narrowly and rigidly defined interpersonal models for understanding and treating anorexia nervosa in our time might usefully be re-examined, or at least their limitations and present-mindedness better understood. The many parallels between holy anorexia on the one hand and anorexia nervosa on the other allow us to see both in a different way, but it bears repeating that they are not the same thing (Bell 1985: 86).

In der patriarchalen, katholischen Gesellschaft des Hochmittelalters und der Frühen Neuzeit mussten sich Töchter bis zur Heirat dem Vater unterwerfen, danach einem von den Eltern bestimmten Ehemann (55) – eine selbstbestimmte Existenz als Frau ermöglichte höchstens das Klosterleben, doch auch hier waren Klosterschwestern Männerorden, Äbten oder Beichtvätern unterstellt. „[H]oly anorexics did in fact break out of the established boundaries within which a male hierarchy confined female piety, and thereby established newer and wider avenues for religious expression by women more generally“ (117). Bell zeigt durch die quantitative Auswertung des überlieferten Materials (146-7; 176-7), wie viele Mädchen gegen die maskuline Unterdrückung rebellierten, indem sie sich diese subversiv aneigneten:

The medieval Italian girl striving for autonomy [...] shifted the contest from an outer world in which she faced seemingly sure defeat to an inner struggle to achieve mastery over herself, over her bodily urges. In this sense the anorexic response is timeless. And at least temporarily, it is a real and powerful victory over the only thing western (or westernized) society allows a teenage girl to conquer – herself (Bell 1985: 56).

Durch selbstinduzierte Abmagerung und selbstauferlegte körperliche Qualen (Tragen von rauen, kratzenden Bußgewändern, Einschnüren mit nach innen gewendeten Stachelgürteln, Selbstverletzung mit Nägeln und Peitschen) wendeten sie die rigiden Vorschriften gegen sich selbst an, bis sie, „päpstlicher als der Papst“, ihre Familien und die kirchlichen Autoritäten an Buße und Frömmigkeit übertrafen (14-17) und ihren starren Willen zur Selbstverneinung durchsetzen konnten: „To be the servant of God is to be the servant of no man. To obliterate every human feeling of pain, fatigue, sexual desire, and hunger is to be master of oneself“ (20). Viele Heiligenviten von italienischen Asketinnen weisen ein ähnliches Muster auf, das an den Erkrankungsbeginn der modernen Essstörung erinnert:

The holy anorexic never gives in, and ultimately she may die of her austerities. She rejects the passive, dependent Catholic religion of mediation through priests and intercession by saints, and so herself becomes a saint. Usually, she is a happy and obedient child of well-to-do, perhaps even noble, parents. In various ways she is a special child, sometimes the last and most precious, other times the only survivor, always beloved. Precocious signs of extraordinary holiness may be part of her early vita, but even the most fanciful of these do not suggest the bitter struggle that will follow. At first her devout parents encourage her spiritual impulses; she prays for their souls as well. Quickly, however, the conventional nature of their religiosity becomes apparent and they turn against a daughter who rejects not only their worldliness but also the accepted path of an established convent (19).

Anders als das gesellschaftlich und religiös legitimierte Fasten sei die Nahrungsverweigerung der heiligen Anorektikerin nicht temporär begrenzt: „Anorexic behavior, whether of the thirteenth-century holy variety or the twentieth-century secular type, whatever its stated goal at the outset (saintliness or slimness), clearly has no stopping point [...]“ (118). Die asketische Herausforderung wird zum Selbstläufer und entwickelt eine autoaggressive Eigendynamik, die bald auch in einer somatischen Unfähigkeit, Nahrung bei sich zu behalten, resultiert, so beispielsweise bei Katharina von Siena (23) und Veronica Giuliani (75).

Den größten Unterschied zwischen dem selbstzerstörerischen Fasten im Mittelalter und den anorektischen Aushungerungspraktiken heute sieht Bell in der diskursiven, historisch und kul-

turell variablen Bedeutungszuschreibung: „Our own world, imbued with a progressive spirit of scientific rationalism, defines anorexia as a nervous condition and sets out to ‚cure‘ its victims“ (21). Im Mittelalter hingegen erscheint die Einordnung bestimmter Verhaltensweisen in die Kategorie Krankheit nicht so evident: „Medieval people [...] were less sure of their power to control events and to shape the lives of others. Confronted with a young woman who fasted until her very life was at risk, they cautiously tried to determine whether this was the work of God or of the devil“ (21). Viele Asketinnen, vor allem nach 1500, mussten sich Hexenprozessen und Exorzismen stellen (150; vgl. auch Vandereycken et al. 2003 [1990]: 62-4), während andere schließlich Anerkennung für ihre direkte Nähe zum gepeinigten und gekreuzigten Christus fanden (56). Dennoch kann Bell ein wiederkehrendes Verhaltensmuster ausmachen, das über mittelalterliche Fastenpraktiken hinausgeht und als konsistentes Phänomen fassbar ist. Was er als Holy Anorexia bezeichnet, stellt keine retrospektive Krankheitsdiagnose dar, sondern einen Modus anorektischen Verhaltens, der nicht pathologisch zu interpretieren ist. Damit steht Bell in der Foucault'schen Tradition, derzufolge ein marginalisierender Diskurs wie Krankheit historischer Wandlung unterworfen sei:

[...] I mean to draw attention to both the similarities and the differences between [„holy anorexia“] and „anorexia nervosa“. The modifier is the key; whether anorexia is holy or nervous depends on the culture in which a young woman strives to gain control of her life. In both instances anorexia begins as the girl fastens onto a highly valued societal goal (bodily health, thinness, self-control in the twentieth century / spiritual health, fasting, and self-denial in medieval Christendom) (20).

Holy Anorexia galt, wie Bell sowohl detailgenau an einzelnen Textbeispielen als auch in der quantitativen Auswertung von Kanonisierungsakten aufzeigt, lange als „an accepted behavior pattern indicating God's special favor bestowed upon a woman of enormous interior strength“ (170). Im Zuge der Reformation definierte die Kirche weibliche Religiosität neu und sprach selbstlose Wohltäterinnen lieber heilig als asketische Büsserinnen (151-2), denn „autonomous female piety came to be seen variously as insane, demoniacal, and heretical. While women's needs and expressions remained relatively constant, male responses became increasingly suspicious and negative“ (170). In der Folge wurden die übernatürlichen, göttlichen Fähigkeiten der heiligen Anorektikerinnen in der misogynen Logik der katholischen Kirche des 16. Jahrhunderts zu widernatürlichen Symptomen, die von männlichen Experten behandelt, d. h. kontrolliert werden mussten: „Illness becomes the alternative to heresy, sorcery, or insanity as the male clerical explanation of holy anorexic behavior“ (172). Bell bezieht vorsichtig Stellung in der heiklen Kontroverse, wenn er zu bedenken gibt, dass die fachmännische Be- bzw. Verurteilung anorektischer Praktiken als krank bis heute vorherrscht (172). Der amerikanische Psychiater und Essstörungsexperte William Davis, der für Bells Buch ein wertschätzendes Nachwort aus medizinischer Perspektive verfasst hat (180-90), gibt dem Historiker hierin Recht, wenn er in der klinischen Behandlung von Anorexie zur kritischen Vorsicht bei der Beurteilung der Ätiologie mahnt und sich für eine Haltung des Empowering der Patientinnen ausspricht: „Where self-starvation is regarded as an illness, as it is today, it seems reasonable to assume that the ‚ill‘ will feel helpless and impotent; where it is regarded with reverence and awe, as it was in medieval Italy, it seems likely that those who are ‚awesome‘ will feel triumphant and self-expressed“

(Davis 1985: 186). Davis bestätigt Bells These, dass das Studium der Geschichte weiblichen Hungerns auch den Umgang mit modernen, nervösen, d. h. psychisch kranken, Anorektikerinnen positiv verändern kann (Davis 1985: 183). Eine fruchtbare Ergänzung zu Bells psychologischem Erklärungsmodell bietet Carolyne Walker Bynums *Holy Feast and Holy Fast. The religious significance of food to medieval women* (1987). Auch sie untersucht das Verhältnis von Frauen und Essen im Mittelalter, fasst ihren Bereich jedoch weiter: Abstinenz und Fasten stellen bei ihr nur einen Abschnitt (189-218) unter vielen dar, die auch die positive Symbolik von Essen im Mittelalter allgemein (30-69), Ernährungsbräuche im 13. und 14. Jahrhundert sowie das besondere Verhältnis von Frauen zu Essen und bestimmten Nahrungsmitteln (73-94) behandeln. Speziell in Walker Bynums erklärenden Ausführungen (189-296) wird deutlich, dass Überfluss und Abstinenz schon im Mittelalter als „Frauenthemen“ galten, nicht nur bei späteren Heiligen und Mystikerinnen. Wie Bell weist die Autorin auf die Parallelen zur modernen Anorexie hin und kommt zu dem Schluss, dass die Sozial- und Kulturgeschichte des Essens und Hungerns eine weibliche Geschichte ist, die Genderstrukturen berücksichtigen muss (189-94), wie es in der feministischen Theorie ab den 1990er-Jahren Usus ist.

Doch auch das medizinische Modell unterschätzt mittlerweile die gesellschaftlichen Faktoren nicht mehr, wie Vandereycken et al. in *Wundermädchen – Hungerkünstler – Magersucht. Eine Kulturgeschichte der Ess-Störungen* (2003 [1990]) zeigen. Die Autoren, selbst aus dem psychiatrisch-neurologischen Bereich, lassen sich von der Frage leiten, ob Magersucht tatsächlich eine „moderne Krankheit“ (11) ist, und schildern die Geschichte der Selbstaushungerung und ihrer schrittweisen Pathologisierung im 19. Jahrhundert. Sie betonen (trotz Titel) wiederholt, keine Geschichte der Magersucht zu schreiben, da bei früheren Hungerphänomenen noch nicht von Krankheit zu sprechen sei. Vor der „allzu schnellen ‚Psychiatisierung‘ von religiösen Personen und Phänomenen“ und der „Gefahr der Medizinalisierung von ungewöhnlichem Verhalten“ (279) wird ausdrücklich gewarnt. Das Autorenteam begründet die Entscheidung zur Geschichtsschreibung programmatisch:

Psychologen und Psychiater [sic!] befassen sich in ihrem Beruf ständig mit der Geschichte, zumeist mit der Geschichte des Individuums. Historiker [sic!] haben dagegen erst spät herausgefunden, daß die Geschichte von Menschen gemacht wird. Aus dieser doppelten, aber noch häufig verdrängten Erkenntnis, daß wir Menschenwissenschaftler [sic!] sind – ungeachtet unserer Ausbildung oder unseres Titels –, ist ein Denkklima erwachsen, in dem dieses Buch als Kind seiner Zeit gedeihen konnte (21).

Die erste Entwicklungsstufe nehmen religiöse Fastenbräuche (30-51) im Christentum wie auch in anderen Kulturräumen ein, wobei das Augenmerk auf den negativen Konsequenzen jener Hungerfastenden liegt, die heimlich aßen und des Betrugs bezichtigt wurden (46-58). Zudem wird anhand ausgewählter Biographien veranschaulicht, mit welchen Mitteln den freiwillig Hungernden der Teufel oder böse Geister ausgetrieben wurden (58-64), denn „langfristige Nahrungsenthaltung“ zählte im späten Mittelalter zu den „Symptomen von Besessenheit“ (60). Im 16. Jahrhundert sei die Faszination für abgemagerte Personen säkularer geworden: Wundermädchen und Hungerkünstler gehörten zum festen Bestand von Jahrmärkten und Kuriositätenkabinetten (72); auch hier wurden die Hungernden zum Teil auf die Probe gestellt und heimliches Essen streng bestraft (75-91). Im frühen 20. Jahrhundert, das von Schlagworten

wie Hungerstreik, Suffragetten und vor allem Hysterie und Melancholie geprägt ist, werde das Krankheitsbild der Anorexie fester umrissen: Erst „mit dem Untergang des Hungerns als Spektakel kommt dieser Medizinalisierungsprozeß definitiv zum Tragen“ (129). Historisch-anthropologisch korrekt nennen Vandereycken et al. die „Entdeckung“ der Krankheit Anorexie „eine Tatsache von kulturhistorischer Bedeutung“ (183). Exemplarische Fälle berühmter Ärzte werden skizziert (183-203), schließlich Charcot und Freud, die den Zusammenhang zwischen viktorianischer Prüderie und unterdrückter Sexualität einerseits und Nervosität und Nahrungsverweigerung andererseits besonders deutlich herausgearbeitet haben (227-267). Die *Kulturge-schichte der Ess-Störungen* endet mit dem Aufkommen des Schlankheitswahns in den 1930ern, der das Schönheitsideal bis heute bestimmt (302-4). Auch ohne anachronistische Diagnosen zu stellen, zeigen die Autoren, dass eine pathologische Selbstaushungerung aus einer Kulturgeschichte des Essens und Fastens erwachsen konnte:

Indem wir die Anorexia nervosa als „kulturgebundenes Syndrom“ bezeichneten, deuteten wir bereits an, daß ihre epidemische Ausbreitung nicht so rätselhaft ist, wie es zunächst scheinen mag: Der Kern der Erklärung liegt in der Verknüpfung von weiblicher Schönheit, Körperkultur und Selbstkontrolle. [...] die gesellschaftlichen und kulturellen Verhältnisse im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts [boten] den Nährboden für das Erscheinen der Anorexia nervosa. Das bürgerliche Leben unserer Vorfahren enthält unseres Erachtens genügend Elemente, um das Auftauchen des neuen Syndroms zu erklären (296-7).

Weniger reißerisch und positivistisch-eklektisch, sondern wesentlich kritischer und fundierter legt der Psychologe Tilmann Habermas sein Langessay *Zur Geschichte der Magersucht. Eine medizinpsychologische Rekonstruktion* (1994) an. Habermas ist sich der methodologischen Problematik retrospektiver Diagnosen bewusst (9-11; 41-48) und plädiert für eine „überwiegend am Symptombild orientierte[n] historische[n] Vorgehensweise“ (11), sodass die sichtbaren Fakten im Mittelpunkt stehen und der Raum für spekulative Interpretation eingegrenzt wird. Statt an realen oder literarischen Menschen, die als anorektisch gelten, veranschaulicht er sein Modell der retrospektiven Fallidentifizierung (48-50) an einem Beispiel aus der bildenden Kunst – den hageren Skulpturen Alberto Giacomettis (26-38) – und kann damit die nötige Distanz zu seinem Untersuchungsgegenstand wahren, ohne dass seine eigenen Erfahrungen mit Patient~innen den Blick des Historikers trüben könnten (11). Habermas' Geschichte der Magersucht gliedert sich in drei argumentative Teile, die mit unpräntiöser Betitelung und klarer Sprache auf die Notwendigkeit von Historizitätsbewusstsein und wissenschaftlicher Bescheidenheit bei der Beschäftigung mit Krankheitsbildern hinweisen. Vorsichtig und sorgfältig geht er beispielsweise im zweiten Abschnitt „Medizinische Traditionen, die die Beschreibung der Magersucht beeinflussen“ (89-147) vor: Schritt für Schritt arbeitet er anhand von medizinisch-psychologischen Aufsätzen, Fallgeschichten und Therapieberichten vom späten 19. bis zum späten 20. Jahrhundert die Wahrnehmung und Bewertung anorektischen Verhaltens heraus und mahnt zu einem historisch diskursiven Verständnis der Symptome. Im dritten Teil der Argumentation „Rückwirkungen der Medizin auf die modernen Eßstörungen“ behandelt Habermas die im Schreiben über Anorexie oft unberücksichtigte Herausforderung, „daß medizinische Veröffentlichungen über Eßstörungen und die Normalitäts- und Krankheitserwartungen handelnder Ärzte Frauen geradewegs dazu erziehen, wie frau magersüchtig oder bulimisch zu

werden hat“ (151). Auch Bell und Vandereycken et al. sind vor solchen „iatrogenen“ Effekten (152: „unbeabsichtigte Wirkungen ärztlichen Handelns auf sein Objekt“) nicht gefeit und können sich in ihren kritischen Auseinandersetzungen mit Essstörungen einer gewissen Sympathie für das anorektische Denken, einer Bewunderung für die Willensstärke der Protofeministinnen und Hungerstreikerinnen, einer Sanktionierung des transzendenten, politischen, modernen Heils- und Wahrheitsanspruchs der Essensverweigerung nicht erwehren. Selbst Ellmann (1993: 23-4) und Bordo, die explizit auf die Gefahr einer Heroisierung hinweisen – „Anorexia is not a philosophical attitude; it is a debilitating affliction“ (Bordo 2003 [1993]: 147) –, regen durch ihre empathische Schilderung und das hortative „we“ zu einem vertrauensvollen Umgang mit der Krankheit und ihren Denkweisen an. Der Versuch, die Krankheit zu entpathologisieren und zu normalisieren, schlägt also bisweilen ins entgegengesetzte Extrem um: Theorien aus Medizin, Psychologie und Kulturwissenschaft bezeichnen Anorektikerinnen nicht als Verrückte, Betrügerinnen, Hexen, Besessene, Heilige oder Kranke, doch sie beschreiben minutiös, wie überbegabte, sensible Jugendliche sich gegen ein ungerechtes (patriarchales, konfliktreiches, oberflächliches) Umfeld auflehnen, indem sie zu den hehren Praktiken der Selbstverweigerung greifen. Die Schilderungen der Krankheitsverläufe ähneln oft einer nachzuahmenden Heldinnenvita mit hohem Identifikationspotential. Habermas weist dem wissenschaftlich-medialen Diskurs nicht die alleinige Verantwortung für die Popularisierung der Krankheit zu, sondern schlägt eine Prognose zur historischen Veränderung der Magersucht vor, die auf dem Wechselspiel von Kultur und Medizin beruht: Durch die gesteigerte mediale Präsenz der Krankheit sei sie bis zu den 1970ern zu einem Massenphänomen geworden, wodurch der Einzigartigkeitscharakter (155) abhanden gekommen sei. Die Mythen zur Anorexie hätten zur Nachahmung angeregt; bei Nicht-Durchhalten der imitierten asketischen Strenge komme es seither vermehrt zu bulimischem Verhalten, um das Essen wieder loszuwerden, weshalb Bulimie nach den stereotypen Frauenkrankheiten Hysterie und Anorexie auf dem Vormarsch sei (160-3). Medizinische, populärwissenschaftliche und literarische Essstörungsnarrative können also zur Veränderung des Krankheitsbegriffs führen, weshalb nach Habermas dem Sprechen über Essstörungen mehr Aufmerksamkeit gewidmet werden sollte.

2.2.3. Geschlechterdiskurs

Susan Bordo veröffentlicht mit *Unbearable Weight. Feminism, Western Culture, and the Body* (1993) ein gendertheoretisches Standardwerk. Durch patriarchale Machtstrukturen werde Frauen Abscheu gegen den weiblichen Körper vermittelt, den der auch in der jüngsten westlichen Kultur tief verwurzelte Dualismus (vgl. 11-4) gegenüber der vernünftigen, maskulinen Kultur degradiere. Männer, Medien und Marketing motivieren, so Bordo, dazu, den schuldigen, gierigen Frauenkörper zu bezwingen, alle geschlechtsspezifischen Attribute verschwinden zu lassen, die schließlich, nach der Opferbeschuldigungslogik (6), auch das Männliche vom rechten Weg abbringen würden. Bordo will die „continuing historical power and pervasiveness of certain cultural images and ideology“ (8) aufzeigen, die Frauen und Männer gleichermaßen reproduzieren. Sie stützt sich auf Michel Foucaults Theorien von Medizinalisierung und Patho-

logisierung sowie auf feministisch-psychoanalytische Studien zu Essstörungen (Susie Orbach, Kim Chernin, Marlene Boskind-White), wenn sie dem Frauenbild und dem Schönheitsideal ihrer (und der heutigen) Zeit nachgeht, um einen Zugang zum Phänomen Essstörung zu finden, der über die klinischen Kategorien hinausgeht. Dieses „feminist/cultural paradigm“ kennzeichnet Bordo erstens durch den Zweifel an der Psychopathologie von Essstörungen, „emphasizing instead the learned, addictive dimension of the disorders“ (54), zweitens durch die Rekonstruktion der Bedeutung von Kultur und Gender in der Identitätskonstitution und drittens durch eine Berücksichtigung der soziokulturellen Dimension (neben der individuell-familiären). Aus feministischer Perspektive seien Essstörungen also nichts rein Privates, sondern „windows opening onto problems in the social world“ (54). Beispielsweise würde ein klassisch-klinischer Blick von falscher Wahrnehmung und gestörter Körperwahrnehmung ausgehen, „when a patient complains that her breasts are too large and insists that the only way to succeed in our culture is to be thin“ (54-5). Ein kulturkritisch-feministischer Blick hingegen würde der Patientin zugestehen, „that for most people in our culture, slenderness is indeed equated with competence, self-control, and intelligence, and feminine curvaceousness (in particular, large breasts) with wide-eyed, giggly vapidty“ (55). Der Anorektikerin wird somit kein pathologischer Defekt einer gestörten Körperwahrnehmung diagnostiziert, sondern „she has learned all too well the dominant cultural standards of how to perceive“ (57). Bordo deutet die Anorektikerin daher nicht als Opfer einer kranken Individualkonstellation, sondern als „bearer of very distressing tidings about our culture“ (60). Die Grenzen zwischen „normalem“ Körperbewusstsein und Essstörungen seien in der Gesellschaft seit den 1990er-Jahren fließend, wodurch sich auch der Diätenboom im außerpathologischen Alltag und sogar unter Kindern erkläre. Wie Baudrillard hält auch Bordo die Gesellschaft für essgestört, fasst Anorexie und Bulimie jedoch nicht nur metaphorisch auf:

The feminist perspective has never questioned the reality of the anorectic's disorder or the severity of her suffering. Rather, what is at stake is the conception of the pathological as the indicator of a special „profile“ (psychological or biological) that distinguishes the eating-disordered woman from the women who „escape“ disorder. Feminist analysts see [...] only varying degrees of disorder, some more „functional“ than others, but all undermining women's full potential. At one end of this continuum we find anorexia and bulimia, extremes which set into play physiological and psychological dynamics that lead the sufferer into addictive patterns and medical and emotional problems outside the „norms“ of behavior and experience. But it is not only anorectics and bulimics whose lives are led into „disorder“. This is a culture in which rigorous dieting and exercise are being engaged in by more and younger girls all the time [...]. We may be producing a generation of young, privileged women with severely impaired menstrual, nutritional, and intellectual functioning (60-1).

Dass der feministische Ansatz nach seinem Aufkommen in den 1980er-Jahren von klinischer Seite kritisiert wurde, verschweigt Bordo nicht: Ein Vorwurf betreffe die „romantische Verklärung“ von Essgestörten als „heroische[n] Freiheitskämpfer~innen, die den Hungerstreik als Form politischen Widerstands erwählen würden“ (64) durch die feministischen Kulturwissenschaften, wohingegen Anorektiker~innen nach klinischer Definition hilflose, verzweifelte Individuen wären, die sich in Krankheit und Kindlichkeit flüchten würden. Bordo wendet zurecht ein, dass die binäre Opposition „entweder Krankheit oder Protest“ (65) Essstörungen die gesellschaftliche Ebene und Patientinnen jegliche Eigenständigkeit abspricht:

What is obscured by the medicalization of eating disorders, whether „full-blown“ anorexia and bulimia or „ordinary“ weight-preoccupation, is an adequate understanding of the ubiquitous and thoroughly routine grip that culture has had and continues to have on the female body, how commonplace experiences of depreciation, shame, and self-hatred are [...] (66).

Bordo grenzt sich klar von diesem „medical model“ ab, das den Körper als „passive tablet on which disorder is inscribed“ auffasse und die Deutungshoheit für sich beanspruche, denn das Suchen nach einem spezifischen Erkrankungsmotiv „requires a trained – that is to say, highly specialized – professional whose expertise alone can unlock the secrets of the disordered body“ (67). Feministisch sei der kranke Körper jedoch in Signifikationsprozesse involviert, die man als „Arbeit am Körper“ begreifen könnte: „From this perspective, anorexia (for example) is never merely regressive, never merely a fall into illness and chaos. Nor is it facilitated simply by bedazzlement of cultural images, ‚indoctrination‘ by what happens, arbitrarily, to be in fashion at this time“ (67). Zur Interpretation der Krankheit erfordere es keine ausgewiesene klinische Autorität mit einem appropriativen Expertenblick, der pathologisiert und patronisiert, sondern das kulturelle Vokabular von Körperkonfigurationen und „awareness of the many layers of cultural signification that are crystallized in the disorder“ (67). Damit plädiert Bordo für eine feministische, kultur- und geisteswissenschaftliche Beschäftigung mit Krankheiten, insbesondere Essstörungen, und ermutigt gleichermaßen zu einem nicht-viktimisierenden Verständnis der Kranken sowie zu Analysen der diskursiven Signifikationspraktiken, denen Körper, Geschlechter, Essen und Nahrungsverweigerung unterworfen sind:

[T]here is no body that exists neutrally, outside this process of making meaning, no body that passively awaits the objective deciphering of trained experts [...]. [T]he study of the disordered body is as much the proper province of cultural critics in every field and of non-specialists, ordinary but critically questioning citizens, as it is of the „experts“. This audacious challenge is the legacy of the feminist reconceptualization of eating disorders (69).

Bordos soziokulturelles, entpathologisierendes Verständnis von Anorexie bildet eine Grundlage der vorliegenden Arbeit. Dass sie Geistes- und Kulturwissenschaften zu Miteigentümerinnen medizinischen Wissens macht, ist in den nachfolgenden Jahrzehnten begeistert aufgenommen worden. So auch von Leslie Heywood, deren Monographie *Dedication to Hunger. The Anorexic Aesthetic in Modern Culture* (1996) einer Fortsetzung von Bordos Studie gleichkommt. An moderner und zeitgenössischer Literatur, die explizit Essstörungen thematisiert, entwickelt die Anglistin das Konzept einer anorektischen Ästhetik: Descartes, Hegel, Kant und Freud schreibt sie den philosophischen Ursprung für das idealistische Ethos der menschlichen und insbesondere weiblichen Unzulänglichkeit zu, dessen binäre Verortung die Verachtung der irdischen, körperlichen Existenz, die Überwindung der Natur und das Ideal reinen, maskulinen Intellekts hervorgebracht habe (Heywood 1996: 17-30). In der Literatur finde sich vor allem in der Moderne ein Niederschlag dieses dualistischen und misogynen Denkens: Sie führt die zum Teil selbst essgestörten (85-102) Autoren Eliot, Pound, Faulkner, William Carlos Williams, Kafka, Hawthorne und Baudelaire als Akteure im anorektisch-ästhetischen Diskurs an, da ihr Schreiben Selbstdisziplin, Körperverweigerung, Erhabenheit über irdische Bedürfnisse und die Überwindung femininer Eigenschaften durch Sublimation in der Kunst predige (Heywood 1996: 56-110). Die Liste ließe sich ohne Weiteres um George, Hofmannsthal und Musil erweitern.

Lou Andreas-Salomé, Virginia Woolf und Djuna Barnes, die auch im patriarchalen Kanon oft zur Moderne gezählt werden, sowie die etwas späteren Autorinnen Sylvia Plath und Emily Dickinson waren bekanntlich alle essgestört (Ellman 1993: 25, 34-5, 48) und damit dem Ideal des geschlechtslosen, anorektischen Körpers unterworfen. Dieses bestimme auch bis in die Gegenwart den künstlerischen Maßstab für Leser~innen und Schriftsteller~innen, wie Heywood (1996: 56-9) mittels detailgenauer Analyse postmoderner und postkolonialer Literatur nachweist. Als Charakteristika anorektischen Schreibens können aus Heywoods dichter Arbeit die Vermeidung ausufernder metaphorischer Sprache, Formstrenge, wenig ornamentale Beschreibungen, disziplinierte Härte im Schreibprozess, ein scharfes Urteil über Schwäche, Emotion, Körperlichkeit, Liebe und Essen extrahiert werden. Wie Ellman sieht sie eine Korrelation oraler Phänomene in der Transformation von Nahrung in Worte. In Anlehnung an Bordo und Heywood entwickelt die Anglistin Lisa Sewell (2006) ein Interpretationsmodell für das Werk der amerikanischen Schriftstellerin Louise Glück, die in ihrem lyrischen und essayistischen Werk ihre eigene Anorexieerkrankung (*Descending Figure* 1980, *Ararat* 1990, und *Proofs and Theories* 1994) sowie den Persephone-Mythos (*Averno* 2006) thematisiert. Sewell arbeitet die „contours of a so-called anorexic aesthetic“ in Glücks Lyrik heraus: „The language is spare, the lines are short [...]; instead of imagery and figuration [...] unadorned language of abstract statement and absolute declaration“ (55). Zudem seien komprimierte Sätze, kurze einsilbige Wörter und scharfe Kontraste bezeichnend für Glücks anorektisches Schreiben (61-3). Obwohl Sewells Interpretationsmodell dem pathologischen Essstörungsdiskurs nahe bleibt und sich auf die explizite Erlebnislyrik einer ehemals anorektischen Autorin konzentriert, lassen sich ihre Analysekriterien zum Teil auch gut auf die Rollenlyrik Lotta Olssons anwenden. Um aber nicht nur literarisierte Krankenberichte, sondern beispielsweise auch antike Texte inkludieren zu können, muss das Konzept einer anorektischen Poetik in der vorliegenden Arbeit weiter gefasst sein als Heywoods „Anorexic Aesthetics“ und Sewells „Poetics of Anorexia“, die beide Texte behandeln, welche zeitlich in der Nähe des pathologisch-medizinischen Diskurs um Hysterie und Essstörungen liegen und dadurch von diesem mitkonstituiert sind. Das Konzept der vorliegenden Arbeit verfolgt eine diametral gegenläufige Bewegung, mittels derer die Verankerung jener Strukturen, die später den pathologischen Diskurs ausmachen, im universellen Raum des Mythos analysiert werden kann.

2.3. Semantik des Alimentären im Mythos von Kore und Demeter

Lag der Fokus der Argumentation bisher auf dem Hunger und seinen kulturellen Kodierungen innerhalb medizinischer und kulturwissenschaftlicher Kontexte, soll nun die Kehrseite der anorektischen Medaille betrachtet werden. Essen, Nahrung und Genährtwerden zählen ebenso zu den Charakteristika des anorektischen Denkens wie deren Verneinung und Verweigerung. Insbesondere wird qua Selbstaushungerung gegen den metaphorisch-symbolischen Gehalt des Essens rebelliert. Essenssemantik kreist in Literatur, Religion, Bildender Kunst, Medizin und

Psychoanalyse meist um fünf zentrale Motive: Widerstand, Macht, Kommunikation, Sexualität und Tod. Mittels Essen und seiner Verweigerung werden diese Signifikate zu erlangen, konstituieren, konsolidieren, abzuwehren und zu bannen versucht, so auch im Mythos von Demeter und Kore/Persephone. Die fünf Spielarten der Essenssemantik werden am gemeinsamen Kern des Mythos in den exemplifiziert. Daraufhin werden die einzelnen Bearbeitungen im Detail analysiert und auf Spuren einer anorektischen Poetik hin untersucht.

2.3.1. Widerständiger Hunger

Wie gezeigt werden konnte, gilt Hungern seit jeher als feminine Praxis, ebenso wie Essstörungen traditionell als stereotyp weibliche Krankheit aufgefasst werden (von Braun 2013; Ellmann 1993; Schneider 2013), und insbesondere als stereotyp weibliche Form der Opposition (bspw. der Hungerstreik der Suffragetten). Ein Hauptmotiv für Anorexie stellt die Verweigerung von sexuierter Rollenzuschreibung dar, womit das Hungern als Versuch der Destruktion von Geschlechterrollen bezeichnet werden kann. Hinzu kommt der Wunsch nach Auflösung der Dualismen Mann-Frau, Geist-Körper, Aktivität-Passivität, Kultur-Natur, welche Frauen jegliche Selbstbestimmung absprechen (Bordo 2003 [1993]: 5). Demeter und Kore sind beide in einem Umfeld patriarchaler Machtausübung situiert, in dem Vergewaltigungen keine singulären Ausnahmen darstellen, und fallen nicht nur hypothetisch in die Risikogruppe, sondern üben auch anorektische Praktiken aus – sei es aus Trauer und Verlustangst, sei es aus Widerstand gegen eine Fremdbestimmung über den weiblichen Körper. Bordo (2003 [1993]) bietet einen Überblick über die Ideale, die freiwilligem Hunger kulturell-diskursiv zugeschrieben werden und auch auf Demeter und Kore zutreffen:

(1) the promise of transcendence of domestic femininity and admission to the privileged public world, a world in which admiration is granted not to softness but to will, autonomy, and rigor; (2) the symbolic and practical control of female hunger (read: desire), continually constructed as a problem in patriarchal cultures [...] and internalized in women's shame over their own needs and appetites; (3) the symbolic circumscription of woman's limited „place“ in the world; and (4) the tantalizing (and mystifying) ideal of a perfectly managed and regulated self [...] (68).

Die Hoffnung auf Transzendenz (1) kann in der Mytheninterpretation sogar wörtlich aufgefasst werden – Persephone erhofft sich durch ihr Hungern einen Wiederaufstieg aus der Unterwelt, Demeter hungert rigoros Menschen und Gottheiten aus, beide kehren schließlich *transzendent* in den Olymp zurück. Dadurch definiert das Mutter-Tochter-Paar seine Stellung innerhalb des olympischen Gefüges (3). Kores Begehren (2) nach der Blume führt zur Inkorporation in die Erde – eine strikte, regelrecht strafende Kontrolle ihrer körperlichen Bedürfnisse mittels Kasteiung erscheint somit als logische Kontraststrategie zu ihrer vorhergehenden „Unbeherrschtheit“. Eine kontinente, einheitliche Persönlichkeit, welche sich vor allem durch den neuen individuellen Namen manifestiert, sowie ihre perfekt strukturierte Aufteilung zwischen zwei Lebensbereichen zeugen schließlich von der Verwirklichung des selbstbestimmten Ideals, das Bordo als vierten Punkt anführt.

Opposition durch Nahrungsverzicht ist auch für Maud Ellman zentral, die in ihrem Essay (1993) diskutiert, ob anorektische Frauen „hunger strikers in disguise [sind], who are star-

ving to defy the patriarchal values that confine their sex as rigidly as walls of stones or bars of iron“ (Ellmann 1993: 2). Aus psychologischer Sicht stelle Nahrungsenthaltung „die letzte Möglichkeit [dar], etwas zu erringen, das wir heute mit dem Begriff der ‚Autonomie‘ beschreiben würden“ (von Braun 2013 [1993]: 138). Der Ethnologe Utz Jegggle formuliert in seiner Analyse über den Ekel die These: „Was Kind sein heißt, was elterliche Gewalt alles vermag, wie Unterwerfung funktioniert, wie Widerstand gebrochen wird und wie er sich im Brechen neu formiert, das alles demonstriert das soziale Drama des Eßzwangs“ (Jegggle 2017 [1997]: 397). Dem Psychoanalytiker Schneider zufolge biete Essen „das ‚ideale‘ Schlachtfeld für den heroischen Versuch der Nicht-Abhängigkeitserklärung“, denn „[n]ach dem Atmen markiert das Essen unsere größte physische Abhängigkeit. [...] Nichtessen zu können ist zudem eine das Anderssein besonders hervorhebende Leistung, zu der ‚Normalmenschen‘ nicht in der Lage sind. Es eignet sich somit in besonderer Weise zur Selbstkonstitution über Abgrenzung“ (Schneider 2013 [1993]: 241).

Durch die Verweigerung jeglicher Nahrungsaufnahme demonstriert Kore ihr Widerstreben, sich den homosozialen Eheabsprachen zwischen Zeus und Hades zu beugen. Zugleich vollzieht sich in der Unterwelt ein Prozess der Individuation, im Rahmen dessen sie als von der nährenden Mutter nun autonomes Subjekt einen Namen erhält. Dieser löst sie von ihren familiären Banden los, lässt sie jedoch gleichzeitig in die phallogozentrische Welt sexuierter Rollenzuschreibung eintreten. Damit endet ihr Dasein als das tautologisch „unsagbare Mädchen“ Agambens – erst als Persephone nimmt sie den Granatapfel zu sich und überwindet somit die selbstzerstörerische Enthaltsamkeit, die für Kores Autonomiebewahrung konstitutiv war; erst nach dem fatalen Biss kommt sie zur Sprache. Was Ellman zur menschlichen Entwicklung allgemein formuliert, trifft auf Kore wortwörtlich zu:

It is through the act of eating that the ego establishes its own domain, distinguishing its inside from its outside. But it is also in this act that the frontiers of subjectivity are most precarious. Food, like language, is originally vested in the other, and traces of that otherness remain in every mouthful that one speaks – or chews. From the beginning one eats for the other, from the other, with the other: and for this reason eating comes to represent the prototype of all transactions with the other, and food the prototype of every object of exchange (1993: 53).

Bordo (1993) mahnt zu einem realistischen Blick auf Selbstaushungerung als politischem und persönlichem Ausdrucksmittel:

Although we may talk meaningfully of protest, then, I want to emphasize the counterproductive, tragically self-defeating (indeed, self-deconstructing) nature of that protest. Functionally, the symptoms of these disorders isolate, weaken, and undermine the sufferers; at the same time they turn the life of the body into an all-absorbing fetish, beside which all other objects of attention pale into unreality. On the symbolic level, too, the protest collapses into its opposite and proclaims the utter capitulation of the subject to the contracted female world (170).

Kore meint, durch Enthaltsamkeit gegen die Fremdbestimmung (Vergewaltigung, Zwangsehe, „Umzug“, symbolischer Tod) zu protestieren. Solange sie in der Unterwelt noch nichts gegessen hat, ist sie noch nicht Teil des Anderen. Sie ist schwach, traurig, sprachlos. Ihre Essensverweigerung führt zu keinem Ergebnis – im Gegensatz zur transitiven Essensverweigerung Demeters, die eine Hungersnot als Druckmittel einsetzt. Mit der Botschaft, wieder zurück zu ihrer Mutter kommen zu dürfen, isst Persephone und bindet sich an Hades. So entgeht sie einerseits der vollständigen Kontrolle ihrer Mutter, da sie eine bestimmte Zeit des Jahres im Hades ver-

bringen muss, und damit der Aussicht, auf ewig Kore (Jungfrau, Mädchen) zu bleiben. Andererseits entzieht sie sich auch der absoluten Macht ihres Ehemanns, da sie nicht permanent bei ihm sein muss. Die Frage, ob mit dem Einsetzen der Geschlechtsreife das emanzipative Potential der Geschichte einer jungen Frau, die mittels Hungerstreik gegen eine Zwangsehe aufbegehrt, verlorengelht oder sich die Subversion Persephones gerade in der dialektischen Überwindung väterlicher, phallozentrischer Determination und mütterlichem Sexualitätsverbot vollzieht, muss je nach Version des Mythos neu gestellt und verschiedentlich verhandelt werden. In Anlehnung an das erarbeitete theoretische Instrumentarium zur Interpretation nimmt Persephone, indem sie selbst für diese Regelung sorgt, die Fäden in die Hand: Sie willigt ein, einen Teil des Jahres im Hades zu verbringen, und eignet sich die Fremdbestimmung durch Hades, Demeter und Zeus dadurch subversiv selbst an. Indem sie Demeter und Hades gleichermaßen angehört, setzt sie sich selbst als Subjekt ihres Schicksals. Eine Fortsetzung des Hungerns hätte nicht zu einer ausgleichenden Lösung führen können; ihre Kore-Existenz bei der Mutter könnte sie als Persephone nicht einfach weiterführen. Der Genuss der roten Kerne ermächtigt sie also mehr als das Fasten zu einem widerständigen Akt gegen die Elterngeneration.

2.3.2. Ernähren und Aushungern – Essen als Machtmittel

Elias Canetti drückt das Verhältnis von Nahrung und Macht in einem sozialen Gefüge im Kapitel „Zur Psychologie des Essens“ seines Werks *Masse und Macht* (1960) besonders radikal aus: „Alles, was gegessen wird, ist Gegenstand der Macht“ (Canetti 2017 [1960]: 85). In vielen Kulturen sei der Meistesser, dessen Appetit stets gestillt ist, Häuptling; seine Autorität werde in gemeinsamen Mahlzeiten zur Schau gestellt – alternativ genüge jedoch schon das hypothetische Vermögen, der Meistesser zu sein: „Wenn er schon nicht selbst der stärkste Esser ist, so müssen doch seine Vorräte die größten sein; er besitzt das meiste Vieh und das meiste Korn. Er könnte, wenn er nur wollte, immer der Meistesser sein“ (85). Auf Demeter trifft diese Machtposition zu – als Getreidegöttin verfügt sie über Nahrung und setzt diese auch bewusst ein, um ihren Machtanspruch zu demonstrieren. Zugleich aber ist sie als Mutter Kernstück des Systems Familie, das sich als kleinste politische Einheit über gemeinsame Mahlzeiten definiert:

Mutter ist jene, die ihren eigenen Leib zu essen gibt. Sie hat das Kind in sich genährt und bietet ihm dann ihre Milch. Diese Tendenz setzt sich in abgemilderter Form während vieler Jahre fort; ihre Gedanken, soweit sie eben Mutter ist, kreisen um die Nahrung, deren das heranwachsende Kind bedarf. [...] Ihre Leidenschaft ist, zu essen zu geben; zu sehen, daß es ißt [...] (87).

Aufgrund der permanenten Bereitstellung von Nahrungsmitteln gilt Demeter als Wohltäterin und wird von Menschen und Göttern verehrt; Canetti sieht jedoch auch den Egoismus hinter der Nährtigkeit: „Ihr Gebaren wirkt selbstlos und ist es auch, wenn man sie als abgesonderte Einheit, als einen Menschen für sich betrachtet. In Wirklichkeit aber hat sich ihr Magen verdoppelt, und sie behält über beide Kontrolle“ (87). Die Mutter verspüre den Drang, die Macht über das von ihr abhängige Kind beständig auszuüben: „Die Konzentration dieser Herrschaftsgelüste auf ein so kleines Gebilde gibt ihr ein Gefühl von Übermacht, das sich schwerlich durch ein anderes normales Verhältnis unter Menschen überbieten läßt“ (87). Canettis Muttergestalt ähnelt in ihrer Dichotomie dem Mutterarchetypus Carl Gustav Jungs, dessen positive Ausformung „das

Gütige, Hegende, Tragende, Wachstum-, Fruchtbarkeit- und Nahrungsspendende“ umfasse, die untrennbar damit verbundene negative oder *nefaste* Seite aber „das Geheime, Verborgene, das Finstere, de[n] Abgrund, die Totenwelt, das Verschlingende, Verführende und Vergiftende, das Angsterregende und Unentrinnbare“ (Jung 1995 [1954]: 97). Demeter versinnbildlicht alle Vorstellungen, die Jung und Canetti einer Muttergestalt zuweisen – sie ist die Mutter, die mittels Essen Kontrolle und Macht über ihr Kind ausüben will und zugleich über die Ernährungsgrundlage der gesamten restlichen Welt verfügt. Demeter hungert andere „für ihre Tochter“ aus, bis ihr Wille erhört wird, und erscheint damit fast als das ideale Objekt für Canettis Theorien:

Für die Mutter vereinigt das Kind die Eigenschaften von Pflanze und Tier. Es gestattet ihr den Genuß von Hoheitsrechten, die der Mensch sonst getrennt ausübt: über Pflanzen, indem er sie zum Wachstum veranlaßt, so wie er sie haben will; über Tiere, die er gefangenhält und deren Bewegungen er kontrolliert. Das Kind wächst wie Korn unter den Händen der Mutter heran; es nimmt ihr etwas von den alten Befehlslasten ab, an denen jedes gesittete Geschöpf schwer trägt; es wird außerdem ein Mensch, ein neuer und voller Mensch, für dessen Zubringung die Gruppe, in der sie lebt, ihr immer zu Dank verpflichtet bleibt. [...] [W]o Kinder vorhanden sind, spürt man oft, wie sehr sie zum bloßen Aushängeschild der nacktesten Selbstsucht dienen. „Für seine Kinder“ spart man und läßt andere hungern. In Wirklichkeit hat man aber dadurch alles, solange man lebt, für sich (87-8).

Als Tochter der Getreidegöttin wird Kore oft sogar wörtlich als Korn oder Saat aufgefasst. Verführt wird sie jedoch auch von einer Muttergestalt: Die Blume, nach der sie greift, lässt ihre Großmutter Gaia (*die Erde*) wachsen; mit der Entführung wird sie unter die Erdoberfläche gezogen, also von der Erde verschlungen. Demeter, die alles daran setzt, sie wieder aus der Unterwelt hinauf in ihren eigenen Herrschaftsbereich zurückzubringen, fordert für ihre Wohltaten auch explizit nach Ehrenkulten. Ob Canetti beim Entwurf seiner ambivalenten Muttergestalt an Demeter und Kore/Persephone gedacht hat, lässt sich leider nicht nachweisen; die Assoziation drängt sich jedoch unweigerlich auf.

2.3.3. Kommunizieren und Inkorporieren – Einverleibung des Anderen

Da Persephone die Tochter einer Nahrungsgöttin ist, die ihrerseits einst verschlungen und inkorporiert, sodann ausgespien und freigelassen, wurde (Hes. *Theog.* 459-495), tritt die eklatante Bedeutung von Essen als Kommunikations-, Ausdrucks- und Herrschaftsform in ihrem Fall möglicherweise noch evidenter zutage als bei sterblichen Frauen. Doch auch nach menschlicher Logik ist der Mund das Organ, das die Verbindung zur Außenwelt herstellt: durch Einverleibung dessen, was ursprünglich die Abhängigkeit von anderen bedeutet (Nahrung), durch Äußerung dessen, was sozialen Kontakt und Interaktion ermöglicht (Sprache) (Ellmann 1993: 47-8, 112). Bachtin spricht in diesem Zusammenhang von einem „im geöffneten, zubeißenden, kauenden Mund vollzogene[n] Treffen von Welt und Mensch“: Im Akt des Essens „erfährt der Mensch die Welt, spürt ihren Geschmack, führt sie in seinen Körper ein und macht sie zum Teil seiner selbst.“ Durch Nahrungsaufnahme transgrediere der Körper seine Grenzen, „er schluckt, verschlingt, zerteilt die Welt, nimmt sie in sich auf, bereichert sich und wächst auf ihre Kosten“ (Bachtin 2011: 323). Ähnlich verknüpft die Psychoanalytikerin Downing die Entstehung von Religiosität mit der ursprünglichen Bedeutung von Essen für den Menschen: „What first inspires worship is that there is food; the first focus of worship is the source of it“ (2007 [1981]: 9).

Die soziale Komponente von Essen manifestiert sich auch in der eklatanten Bedeutung gemeinsamer Mahlzeiten, die Freud in *Totem und Tabu* (1912/13) als gesellschafts-konsolidierende Opfermahlzeiten charakterisiert und zu „Symbol und [...] Bekräftigung von sozialer Gemeinschaft und von Übernahme gegenseitiger Verpflichtungen“ erklärt: „[D]ie Opfermahlzeit brachte zum direkten Ausdruck, daß der Gott und seine Anbeter *Commensalen* sind, aber damit waren alle ihre anderen Beziehungen gegeben“ (Freud 2017 [1912/13]: 165). Indem Persephone die Granatapfelkerne isst, fügt sie sich in Hades' Herrschaftsbereich ein, wird Teil der Unterwelt und verpflichtet sich, die dort geltenden Regeln anzuerkennen, die sie zur zyklischen Rückkehr zwingen. Der Ethnologe Konrad Köstlin (1995) beschreibt ein analoges Phänomen im Kontakt mit fremden Kulturen: „Wer das fremde Essen ohne Abscheu zu sich nehme, [...] habe schon den ersten Schritt zum Verständnis der anderen Kultur getan, kann also kaum ein Fremdenfeind sein“ (Köstlin 2017 [1995]: 361). Ob Persephone, die sich ihrer Mutter gegenüber als eine, die zum Essen gezwungen wurde, präsentiert, diesen ersten Schritt zum Verständnis der Unterweltskultur freiwillig tut oder dazu genötigt wird, wird an den einzelnen Texten zu untersuchen sein.

2.3.4. Essen und Sexualität

Das Verhältnis von Essen und Sexualität ist in der Populärkultur und der Umgangssprache mit diversen Metaphern (z. B. *süß* und *scharf* als Synonyme für *erotisch anziehend*, um nur einige offensichtliche zu nennen, bei denen auch das Element der „Verspeisung des anderen“ anklingt; von Braun 2013 [1993]: 138), in der gesamten Kunst- und Kulturgeschichte mit Symbolen (z. B. Stilleben, Früchte, Hochzeitsmahl, etc.) und in der Literatur immer wieder zu beobachten (vgl. z. B. Diezemann und Steier). Essen und Sexualität (ebenso wie Atmen) stellen menschliche Grundfunktionen dar, die auf einer Transgression der Kategorien innen und außen beruhen und damit die Grenzen zwischen Körper und Welt via Körperöffnungen permeabel machen (Ellmann 1993: 39). Essen muss einverleibt, ein Objekt von außen ins Innere des Körpers inkorporiert werden, bevor es den Körper wieder verlässt – dasselbe könnte über einen Penetrationsakt ausgesagt werden (Ellmann 1993: 30-3). Der erste sexuelle Lustgewinn, den ein Kind, noch in der „oralen“ Phase begriffen, erlebt, ist das nährendes Saugen an der weiblichen Brust, die auch in der dritten und letzten Sexualitätsphase, der sogenannten „phallischen“ Sexualität, wieder zum Sexualobjekt wird. Die symbolische Verwandtschaft von Essen und Sexualität ist somit im ursprünglichen Säugungsakt, der ersten oralen Gratifikation, die der Mensch erlebt, begründet: Nahrungsaufnahme und Lustgewinn sind ursprünglich identisch (37). Nach der Entwöhnung sucht das Kleinkind das verlorene Lustobjekt der Mutterbrust zu substituieren, „sucking his thumb, for instance, in default of a nipple. This act marks his entry into the auto-erotic stage. At this point the pleasure of the act of sucking detaches itself from the need for nourishment and comes to be pursued as a sexual aim in its own right“ (38).

Dass die assoziative Verbindung von Nahrungsaufnahme und Sexualität, bzw. von Hunger und sexuellem Begehren, jedoch unbewusst das ganze Leben lang fortbesteht, zeigt sich auch

in der Kasuistik von Essstörungen. In vielen Fällen kommt es zu einer „unbewußten Identifizierung der Bereiche *Oralität* und *Genitalität*“ (Schneider 2013 [1993]: 243); übermäßiges Essen bei der Fettsucht sowie Essensverzicht bei der Magersucht (Bruch 1991 [1973]: 238) sollen sexistischen Schönheitsidealen entgegenwirken und eine „orale Schwängerung“ unterbinden (238). Obgleich diese Vorstellung oft als primitiv bezeichnet wird, beherrscht sie viele Essgestörte unbewusst:

In the beliefs of primitives as in the fantasies of children [...] pregnancy occurs through eating. The child may repress these fantasies, but they remain powerful at the subconscious level throughout life. Especially in adolescence, girls who feel the unmistakable biological and social signs of entering the genital-sexual stage of physical and psychic development may regress to the apparent comforts of the oral stage. This in turn leads to a re-awakening of oral impregnation wishes, consequent feelings of guilt, refusal to eat, and life-threatening emaciation [...] (Bell 1985: 15).

Boothe et al. (2013 [1993]) zufolge stelle die pathologische Anorexie einen Versuch dar, die in der Pubertät herandrängende und durch körperliche und emotionale Veränderungen immer evidentere Ablösung von den Eltern als primären Liebesobjekten abzuwenden. Durch „Vermeidung genitaler Sexualität und durch Rückgängigmachen der Möglichkeit, schwanger zu werden und durch Schwangerschaft sich zu verändern“, also durch Aushungerung des eigenen Körpers, bevor er nicht mehr kindlich ist, soll „die Rolle des ‚ewigen Mädchens‘ und die konkrete Bindung an die Primärbeziehung“ (88) aufrechterhalten werden. Eine Angst vieler essgestörter Mädchen ist es, sich nicht beherrschen zu können, sobald die rigide Enthaltsamkeit einen Moment nicht ausgeübt wird – die „fat person within“ müsse in Schach gehalten werden, da sie sonst jederzeit ausbrechen könnte. Die Metaphorik, mit der die innere Parasitin oft beschrieben wird, erinnere allerdings an Föten, denn „eating is confused with impregnation, too, because the ‚fat person who is trying to get out‘ has clearly been depicted as a fetus gestating in the womb“ (Ellmann 1993: 45). Die kindliche Vorstellung von oraler Schwängerung bleibt unbewusst also lange wirksam.

Bordo (2003 [1993]) grenzt die universelle Austauschbarkeit von Essen und Sexualität etwas ein und bemerkt vor allem eine kulturelle und gesellschaftliche Gleichsetzung von Hunger und Sexualität, genauer von *weiblichem* Hunger und *weiblicher* Sexualität:

[F]emale hunger as sexuality is represented by Western culture in misogynist images permeated with terror and loathing rather than affection or admiration. In the figure of the man-eater the metaphor of the devouring woman reveals its deep psychological underpinning. Eating is not really a metaphor for the sexual act; rather, the sexual act, when initiated or desired by a woman, is imagined as itself an act of eating, of incorporation and destruction of the object of desire. Thus, women's sexual appetites must be curtailed and controlled, because they threaten to deplete and consume the body and soul of the male (116-7).

Daher würden sich Frauen oft schämen, einerseits in Anwesenheit anderer zu essen, andererseits sexuelle Bedürfnisse zu äußern und zu befriedigen (58). Die unterschwellige Misogynie, die selbst in aufgeklärten Kreisen vorherrsche, vermittele Frauen, kein Recht auf die Erfüllung körperlicher Bedürfnisse zu haben, sondern diese zügeln zu müssen: sei es durch Keuschheit, Treue oder Sex nur in langfristigen emotionalen Beziehungen – während Männer auch lockere Verhältnisse pflegen können, ohne verurteilt zu werden –, sei es durch Diäten, Appetitzügler und Ernährungsvorschriften (58-61).

Die Verknüpfung der beiden Bereiche ist auch im Kore-Mythos überaus prominent vertreten: Da Kore sexuelle Initiation durch Raub, Vergewaltigung und Zwangsehe erfährt, ist Sexualität

für sie stark negativ besetzt. Für Persephone ist das Andere, mit dem sie im Akt des Essens in Berührung kommt, zugleich das andere Geschlecht. Ihr Verhalten ist von Körperverneinung geprägt, was sie in gedankliche Nähe vieler moderner Essstörungspatientinnen rückt: Magersucht erwächst oft aus einer Angst vor Sexualität, die eine Reaktion auf sexuellen Missbrauch innerhalb der Familie (Hades ist Kores Onkel mütterlicher- und väterlicherseits) darstellt (Buchholz & Dümpelmann 2013 [1993]: 75-7; Fahrig & Horn 2013 [1993]: 13; 21). Durch Gewichtsabnahme und Verhinderung der körperlichen Entwicklung soll jede Möglichkeit abgewehrt werden, als Sexualobjekt wahrgenommen und ein schuldig-sündiges geschlechtsreifes und empfängnisbereites Wesen zu werden (Bruch 1991 [1973]: 126-9; 352-6; Fahrig & Horn 2013 [1993]: 10-14). Dass Kore sich in ihrer ersten Zeit in der Unterwelt jeglicher Nahrungsaufnahme enthält, verwundert nach ihrer Vorgeschichte nicht: Sie assoziiert Sexualität mit Gewalt, Zwang und Hilflosigkeit. Die Nahrungsverweigerung stellt eine Sexualitätsverweigerung dar. Zugleich aber ist der Rahmen einer Vergewaltigung für sie die einzige Möglichkeit, überhaupt Sexualität zu erfahren, wie verschiedene Versionen des Mythos nahelegen. In der behüteten und von jeglichen sexuellen Einflüssen abgeschirmten Welt ihrer Mutter, in der die Heranwachsende nur als jungfräuliche Kore denk- und sagbar ist, hätte sie keine sexuelle Identität ausbilden können. Ihren Deflorationswunsch kann sie nur beim Blumenpflücken artikulieren, ihre sexuelle Bereitschaft nur durch die Einwilligung, das Essen des anderen zu sich zu nehmen – für aktives Verhalten würde sie von ihrer Mutter bestraft. Durch die Akzeptanz des ersten Mannes, dem sie begegnet, setzt sie sich erstmals als sexuiertes Wesen. Die Nahtextanalyse im 2. Teil der Arbeit wird der Interdependenz von Essen/Hunger und Sexualität/Abwehr im Mythos genauer nachgehen.

Auch der kultischen Verehrung der beiden Göttinnen wohnt, wie Archäologie und Religionswissenschaft zeigen, die enge Verbindung von Geschlechtlichkeit und Ernährung inne: Die Thesmophorien, der älteste Demeter-Kult (Schipcoreit 2013: 456), können kurz als ein „von Frauen im Zusammenhang mit der Aussaat begangenes Fest zur rituellen Sicherung der weiblichen und der agrarischen Fruchtbarkeit“ beschrieben werden (Schipcoreit 2013: 299). Als Hauptanliegen wurde bei den Feierlichkeiten einerseits um Getreideversorgung, andererseits um Empfängnis, problemlose Schwangerschaft und gesunden Nachwuchs gebeten. Die rituellen Handlungen umfassten erstens das Ausstreuen der Saat zusammen mit den Opferresten des Vorjahres, „auf daß dieser magische Dünger mit göttlichem Segen die agrarische Fruchtbarkeit befördere und eine gute Ernte hervorbringe“, zweitens

vollzogen in erster Linie verheiratete Frauen komplexe Reinigungs- und Fruchtbarkeitsriten, in denen Pflanzen eine wichtige Rolle spielten, deren Handhabung den Frauen Kontrolle über Empfängnisbeförderung und -verhütung – d. h. über ihren eigenen Körper – brachte (301-2).

Der in allen Versionen des Mythos präsente Granatapfel, der auch als typische Weihgabe an die Göttinnen in Heiligtümern von Demeter und Kore gefunden wird (Schipcoreit 2013: 218), bringt das Anliegen, als Frau über die eigene Sexualität und Fertilität zu gebieten, komprimiert zum Ausdruck: Mit seiner sexualsymbolischen Konnotation ist der Granatapfel eine angemessene Speise zur unentrinnbaren Besiegelung der Verbindung: „The pomegranate itself [...] sym-

bolized both blood and death, both fertility and marriage“ (Arthur 1994 [1975]: 237¹⁵). „Der mythische Granatapfel wurde Jungvermählten als Liebes- und Fruchtbarkeitspfand geschenkt, und sein Genuß war den Eingeweihten der eleusinischen Mysterien wegen seiner Wirkung auf Proserpina verboten“ (Anton 1967: 86). Arthur (1994 [1975]: 237) und Kerényi (1967: 134) assoziieren die Frucht mit den vielen Samen und dem blutroten Saft sowohl mit männlicher als auch mit weiblicher Sexualität. Nach Lincoln evoziert die rote Flüssigkeit Assoziationen „not only of mortal wounds, but also menstrual blood, the blood of defloration, and the blood of parturition: blood of life, as well as death; sexual blood; women’s blood“ (1979: 234). Antike medizinische und diätetische Schriften (z. B. Plinius)

weisen der Frucht sowohl reinigende als auch abführende Wirkung bei Geschlechtskrankheiten zu, sie wurde auch bei Abtreibungen und zur Empfängnisverhütung angewandt. [...] In Medizin und Volksglauben, Kult und Mythos wurden dem Granatapfel sehr gegensätzliche Eigenschaften zugeschrieben, die sich aber unter dem Oberthema der Kontrolle von Liebe, Sexualität und Vermehrung subsumieren lassen (Schipporeit 2013: 219-20).

Kores Verspeisen der Granatapfelkerne kann also symbolisch für ihre sexuelle Entwicklung und die Kontrolle über ihren weiblichen Körper stehen, so wie antike Frauen die Früchte im Rahmen der Feierlichkeiten für Demeter und Kore zur rituellen Entschlackung, als Aphrodisiakum, zur Fruchtbarkeitsförderung einerseits und Empfängnisverhütung andererseits zu sich nehmen. Der Akt des Essens wird damit dem Bereich der Sexualität zugeordnet; Kores Übergang zum sexuierten Wesen wird über den Essensakt markiert.

2.3.5. Verschlingen und Verschlungen-Werden – Essen und Tod

Auch Tod und Essen erscheinen als zwei Seiten einer Medaille, sowohl in kulturgeschichtlichen Traditionen als auch in der kruden Realität: Mittelalterliche Darstellungen von in der Hölle schmorenden Schlemmern und Schmausern, die als Abschreckung vor dem Laster der Völlerei dienen sollen, zeugen von der Nahebeziehung von Essen und jenseitiger Existenz nach dem Tod. Einer Abundanz von Nahrung ist der Tod intrinsisch eigen: Stilleben weisen mit aufgeplatzten Weintrauben, überreifen Pfirsichen, toten Tieren oder Insekten, die diese umschwirren, auf die Verderblichkeit und Vergänglichkeit hin – Lebensmittel werden zum Sinnbild der *Vanitas* irdischen Daseins. Im Gegensatz zu Gottheiten müssen Menschen essen, um zu leben – die Sterblichkeit des Menschen konzentriert sich in seiner Abhängigkeit von Nahrung. Jährlich sterben rund 36 Millionen Menschen in Folge von Mangelernährung und Lebensmittelunterversorgung (*Global Report on Food Crises* 2018). Sterbefasten wird zu einer immer gängigeren Methode, Leid im Alter zu beenden, da der „Freiwillige Verzicht auf Nahrung und Flüssigkeit“ (FVNF) in einem friedlichen und schmerzfreien Tod enden soll (zur Nieden 2016). Ein Leichenschmaus oder, pietätvoller, Trauermahl oder Trösterkaffee gehört in vielen Kulturen zur Beerdigungszeremonie. Religiöse Opfer von Lebensmitteln trugen zur Konstitution vieler Gesellschaften bei. Essen und Leben, Hunger und Tod scheinen eng verwoben:

Im Akt des Essens ist die Grenze zwischen Körper und Welt im für den Körper positiven Sinn überwunden; der Körper triumphiert über die Welt, über den Feind, und wächst auf seine Kosten. Es kann kein trauriges Essen geben, Traurigkeit und Essen sind unvereinbar (doch Tod und Essen vertragen sich hervorragend). Das

¹⁵ Arthur referiert hier wörtlich auf Richardson 1974: 276.

Festmahl feiert immer einen Sieg, es ist der Triumph des Lebens über den Tod und in dieser Beziehung ein Äquivalent für Empfängnis und Geburt. Der siegreiche Körper nimmt die besiegte Welt in sich auf und erneuert sich (Bachtin 2011 [1965]: 324-5).

So verbindet Bachtin in seinen Untersuchungen zum grotesken Körper die Bereiche Essen, Tod und Sexualität, deren enge Verflechtung auch den Persephone-Mythos strukturiert. Paradox erscheint jedoch, dass qua Akt des Essens der Tod über sie zu triumphieren scheint, da Persephone sich, kurz davor, von der Erde ausgespien zu werden, durch die Nahrungsaufnahme an Hades als Mann und als personifizierten Tod bindet. Die „besondere Beziehung des Essens zum Tod und zur Hölle“ reiht Bachtin in die grundlegenden Aspekte der Festmahlmotive ein: „Das Wort ‚sterben‘ hatte neben seinen übrigen Bedeutungen auch den Sinn von ‚verschlungen werden‘, ‚gegessen werden‘. [...] Zugleich hat die Hölle die Bedeutung des Unterleibs“ (343). In Anlehnung an Jung und Kerényi beschreibt Downing religionspsychologisch die auf den ersten Blick paradoxe Verknüpfung von Essen und Tod in Gottheiten verschiedener Religionen, die wie Demeter und Persephone gleichzeitig Fruchtbarkeit und Unterwelt verkörpern:

[L]ike any primordial archetype, the Great Mother provokes profound ambivalence: her cruelty is no less salient than her benevolence. The nurturing goddess is also the devouring one. In the world of the goddesses, creation-and-destruction and feast-and-famine were seen as two phases of the one ever-recurring inescapable pattern, not as irreconcilable opposites. [...] The fertility goddesses are thus always also goddesses of the underworld, the realm of the death (2007 [1981]: 12-3).

Ein weiteres vieldiskutiertes Thema in der Psychoanalyse stellt Kannibalismus, das Verspeisen von Artgenossen, dar: Freud bezeichnet das Saugen des Babys an der Mutterbrust als kannibalistischen Akt; Melanie Klein zufolge sind Säuglinge in der „oral-kannibalistischen“ Phase bestrebt, sich ihre Umwelt inklusive ihrer Eltern einzuverleiben, sie sich anzueignen und in sich zu begraben, um ein eigenes Selbst innerhalb dieser Umwelt zu etablieren (vgl. Ellmann 1993: 40-1). Zugleich stellt die Angst, gefressen zu werden, aber eine elementare Kinderangst dar, die unbewusst auch im restlichen Leben erhalten bleibt: Anorexie wird oft als „defense against the being eaten“ beschrieben (beispielsweise von der unterdrückten gierigen Person im Inneren; Ellmann 1993: 44-5). Anorektiker~innen phantasieren jedoch auch oft, selbst Menschen aus ihrem Umfeld zu verschlingen und damit zu töten, wenn sie sich nicht beherrschen können – die Anorexie erscheint daher als Sicherheitsmaßnahme gegen destruktives Verhalten, wobei die Autoaggression im Vergleich zur Aggression gegen andere weit unterschätzt wird (Ellmann 1993: 42).

Durch den Tod Kores, die von der Erde verschlungen wird und durch Essen im unterirdischen Leib festgehalten werden soll, kann Persephone zum Leben erwachen – sie triumphiert nicht nur über den Tod, sondern auch über die Fremdbestimmung durch ihre nährnde Mutter, die allein das Privileg der Nahrungsversorgung ihrer Tochter für sich beanspruchen und keinen zweiten Ernährer – sei es Vater, Gatte oder Großmutter des Mädchens – dulden will. Kores Fasten stellt nicht nur eine Trotzreaktion dar, sondern auch einen Schutzmechanismus, um nicht selbst gegessen zu werden – eine Gedankenfigur, die beispielsweise auch im Märchen von Hänsel und Gretel angewandt wird. Die völlige Begehrlosigkeit, die Persephone an den Tag legt, gleicht dem anorektischen Ideal der absoluten Wunschlosigkeit: Mangel, Bedürfnis, Wollen, Begehren werden verneint – ein Zustand, der eigentlich nur dem Totenreich vorbehalten sein

kann (Schneider 2013 [1993]: 242). Als Göttin ist Persephone jedoch von vornherein unsterblich und bedarf keiner Nahrung – der Tod, der ihr blühen würde, wenn sie von Hades' Speisen äße, wäre eine Ehe. Damit verkörpert sie die „intersection of marriage and death“ (Keith 2000: 128), die weibliche Mythenschicksale oft inszenieren. Lefkowitz sieht mythologische Hochzeiten insgesamt mit dem Tod der Braut verknüpft:

Review the myths and you will discover that they offer women only three life patterns. The first is birth and rising to maturity. After this step woman in the myths has only two options: marriage and childbirth – resulting in her death (literal or figurative) as an individual – or withholding/destruction – resulting in the preservation of her individuality (Lefkowitz 1981: 38).

Eine moderne Ausformung des Todes als Individuum bei der Hochzeit sieht die Autorin noch in dem Brauch, den Mädchennamen bei der Hochzeit abzulegen (39). Kore ist umso deutlicher davon betroffen, als ihr Mädchename, der Name „Mädchen“, mit dem Eintritt in die Ehe verloren geht. Als „Kore“ muss sie tatsächlich um das Ende eines Lebens bangen – ihre Jungfräulichkeit, bisher ihr entscheidendes und onomastisches Charakteristikum, stürbe bei einer ehelichen Verbindung –, bis zur Ausbildung einer neuen, erwachsenen Identität. „Only the goddess Persephone can survive marriage as an individual because she is, in a sense, recycled“ (Lefkowitz 1981: 39). Als Zwischenwesen zwischen Mädchen und Frau darbt sie, um schließlich mit neuem Namen und neuen Attributen den Zyklus des Lebens, der Wachstum und Verderben einschließt, anerkennen zu können. Über den Dreischritt Genährtwerden-Hungern-Essen stirbt Kore, während Persephone erstet, die temporär von der Erde freigegeben wird, um gemeinsam mit ihrer Mutter Lebensmittel für die Menschen zur Verfügung zu stellen, bis sie wieder an Hades' Tisch zurückkehrt.

3. Arbeit am Kore-Persephone-Mythos

3.1. Der „Homerische“ Hymnus an Demeter

Die ältesten literarischen Zeugnisse zu Demeter und Kore/Persephone liegen im späten 8. Jahrhundert vor Christus (Richardson 1974: 5), der sogenannten archaischen Periode. Homer erwähnt Demeter zweimal in der *Ilias* als Göttin des Getreides (*Il.* 2, 696 und 5, 500-1). Dass ihr göttlicher Zuständigkeitsbereich für das Heldenepos von geringerer Relevanz ist als der anderer Gottheiten, erklärt möglicherweise die Kürze ihrer Auftritte (Schipporeit 2013: 448). Auch Persephone wird in den Homerischen Epen nur zweimal genannt: In der *Ilias* wird sie als „schreckliche Herrscherin der Unterwelt“ (*Il.* 9, 457-69), in der *Odyssee* als „Gattin des Hades“ (*Od.* 10, 451-59) bezeichnet. Der Autor betont ihre Unterweltsfunktion und spricht bei Demeter und Persephone nicht von einem göttlichen und verwandten Paar, sondern nennt sie einzeln. Dies mag inhaltlich begründet sein, da die Unterweltsgöttin Persephone besser zu den Kriegshandlungen der Heldenepen passe als die geraubte Kore (Schipporeit 2013: 448).

Allerdings hat sich in den Altertumswissenschaften mittlerweile die Annahme durchgesetzt, dass die Figurenkonstellation, wie sie im Hymnus vorliegt, sich erst frühestens in der späten archaischen Zeit, also mehr als ein Jahrhundert vor Entstehung des Demeter-Hymnus, ausgebildet hat, während davor Demeter, Persephone, Kore, Hades und Zeus als separate Gottheiten gedacht und verehrt wurden (Suter 2002: 20). Die „Doppelgestalt Kore-Persephone“ sei „aus der Verschmelzung zweier ursprünglich voneinander unabhängiger Gottheiten hervorgegangen. Auf der einen Seite stehe die gemeinsam mit Demeter verehrte Ackerbaugöttin Kore [...], auf der anderen die einheimische Unterwelts- und Jenseitsgöttin Persephone“ (Schipporeit 2013: 447); beiden waren je eigene Kulte gewidmet. Die verwandtschaftlichen Beziehungen zwischen den Gottheiten, die Raubhandlung, Demeters Trauer und die Suche nach der Tochter, und schließlich die Wiedervereinigung der beiden Göttinnen seien Elemente, die in der frühen archaischen Zeit noch nicht fest etabliert waren. Erst in der ersten Hälfte des 7. Jahrhunderts setzt Hesiod¹⁶ die beiden Göttinnen in seiner *Theogonie* in verwandtschaftliche Beziehung und erwähnt erstmals den Raub:

αὐτὰρ ὁ Δήμητρος πολυφόρβης ἐς λέχος ἦλθεν,
ἧ τέκε Περσεφόνην λευκώλενον, ἧν Αἰδωνεὺς
ἥρπασε ἥς παρὰ μητρόσ: ἔδωκε δὲ μητιέτα Ζεὺς (Hes. *Theog.* 914-6).

Die *Theogonie* gilt daher als *terminus post quem* für die Entstehung des „Homerischen“ Hymnus an Demeter; der Hymnus wiederum als eines der frühesten Textdokumente, das Hesiods Mythenversion aufgreift. Die Sammlung der *Ὀμήρου Ὕμνοι* umfasst 33 hexametrische Hymnen unterschiedlicher Länge aus verschiedenen Perioden (Richardson 1974: 3); der Zusatz „homerisch“ bezieht sich allein auf die stilistische Nähe zu Homer. Zur Funktion der Hymnen existieren mehrere Theorien, von denen sich am hartnäckigsten die pejorative Auffassung der Hymnen als epigonale „Proömien“ zu anderen Werken gehalten hat (Clay 1989: 3; Richardson 1974: 3-4). Doch einige Texte der Sammlung sind lang und stilistisch wie narrativ zu autono-

¹⁶ In Hesiods Ackerbau-Epos *Werke und Tage* (*Ἔργα καὶ Ἡμέραι*) wird Demeter aufgrund ihrer Funktionen sehr oft genannt, Kore bzw. Persephone jedoch nicht. Vgl. hierzu Schipporeit 2013: 448.

men Einzelwerken abgerundet, weshalb vermutet wird, dass die Hymnen am ehesten bei Dichtern im Rahmen von Kultfesten für die Gottheiten vorgetragen und kompetitiv gekürt wurden (Schipcoreit 2013: 418-20; Clay 1989: 4-16).

Der „Homerische“ Hymnus an Demeter zählt mit 496 Versen zu den längsten archaischen Götterhymnen. Zugleich wird er für einen der ältesten Texte aus dem Corpus gehalten: Der Entstehungszeitpunkt wird im 6. Jahrhundert angesetzt (Richardson 1974: 4-6; Schipcoreit 2013: 419). Der Stil entspricht den archaischen Epen: Die Sprache ist großteils homerisch, und Richardson erkennt Referenzen auf Hesiods *Theogonie* (1974: 30-41). Wahrscheinlich ist er einer von mehreren, nicht erhaltenen *Hymnoi* zu Ehren Demeters, die agonal zu den Eleusinien vorgetragen wurden (Schipcoreit 2013: 419; Suter 2002: 21). Mit diesem Kultfest der Demeter Eleusinia ist die Handlung des Hymnus eng verflochten, beschreibt er doch die Ätiologie des Kultes und der rituellen Handlungen, die beim Fest vollzogen werden (Schipcoreit 2013: 318; 401-2).¹⁷ Zudem zeichnet der Hymnus die mythische Grundlage der Mysterien von Eleusis nach, auf die noch genauer eingegangen wird.

Der Hymnus erzählt vom Raub der Kore durch Hades, von Demeters Suche nach der Tochter, von ihrem Versuch, sich am Hofe des Keleos in Demophoon ein unsterbliches Ersatzkind zu erziehen, nach dessen Misslingen sie sich zornig und trauernd zurückzieht, und schließlich von der Rückkehr der Persephone, der Wiedervereinigung der beiden Göttinnen und der Kultstiftung in Eleusis. Wiederholt wurde ein Dreischritt im Handlungsverlauf festgestellt: Die Phasen der Demeter-Handlung seien dem Schema „wrath – withdrawal – return“ (Nickel 2003: 59-80; Lord 1994 [1967]: 181-97) analog, das auch in Achills Figurenentwicklung in der *Ilias* zur Anwendung komme. Noch deutlicher aber zeige sich die Dreistufigkeit an Kores/Persephones Geschichte: Sie wird von der gewohnten Umgebung getrennt, einem Reifungsprozess unterzogen, und kehrt schließlich zurück. Dies erinnere an die dreiteilige Zeremonie bei Initiationsriten. Nach dem französischen Ethnologen Arnold van Gennep setzen sich *rites de passage* (1.) aus einer durch Trennungsriten („rites de séparation“) eingeleiteten „phase préliminaire“, (2.) einer durch Übergangsriten („rites de marge“) markierten „phase liminaire“ und (3.) einer „phase post-liminaire“ zusammen, deren Eingliederungsriten („rites d’agrégation“) den rituellen Zyklus abschließen (van Gennep 1969 [1909]: 14 und 27). „Persephone’s life as a child on the earth, her period in the Underworld, and her return to her former home on earth as an adult“ (Suter 2002: 75) können als die drei Phasen gelesen werden; bestimmte Elemente des Mythos, etwa der Abschied von der Kindheit und der Namenswechsel der Initiandin, lassen sich problemlos mit dem Schema vereinbaren. Bruce Lincoln (1979) untersucht den Hymnus detailgenau aus ebendieser Perspektive und liest ihn als *coming-of-age*-Szenario Persephones, das als Modell für weibliche Initiation beim Übergang vom Mädchen zur Braut und potenziellen Mutter im Rahmen der Eleusinischen Mysterien diene (223). Suter (2002) und Schipcoreit (2013) schließen sich Lincolns Lektüre nicht an. Schipcoreit wendet ein, dass eine Initiation „einen unumkehrbaren Schritt markieren und eine dauerhafte Zugehörigkeit zu einem neuen Status

¹⁷ Clinton (1992: 96-9) ordnet die kultischen Handlungen im Hymnus den Thesmophorien zu, ignoriert dabei aber die spezifischen Hinweise auf Eleusis als Schauplatz der Handlung und Kultort. Vgl. dazu Schipcoreit 2013: 388.

oder einer neuen Gruppe sichern“ soll (Schipporeit: 2013: 425). Ann Suter betont die Unwahrscheinlichkeit von Demeters Reaktion im Hymnus, sollte es sich um ein Initiationsritual ihrer Tochter handeln (2002: 82-4). Die Handlung verhalte sich nicht den drei Phasen gemäß, denn „the *Hymn* opens when Persephone is already in stage 2, the liminal period“ (Suter 2002: 93). Alternativ zu Lincolns weiblichem *coming-of-age*-Prozess schlägt sie einen Ritus der Art *hieros gamos* (101-17), Schipporeit einen agrarischen Initiationskult (2013: 426-30) vor.

Ohne vorerst einer Interpretation den Vorrang zu geben, nimmt die folgende Lektüre eine grobe Arbeitsgliederung des Textes vor: Das Proömium (1-3) stellt den ersten und kürzesten Abschnitt dar. Der These der vorliegenden Arbeit entsprechend orientiert sich die Binnengliederung der eigentlichen Handlung (4-477) an der Signifikation von Essens-vorgängen: Das Narrativ wird in die Stadien Ernährtwerden, Nahrungsverweigerung und Essen eingeteilt. Die Ausgangslage (5-37) ist von einer Abundanz geprägt, die an den frühkindlichen Zustand permanenter Verfügbarkeit von Nahrung durch die Mutter erinnert. Hunger prägt den zweiten und längsten Handlungsabschnitt (38-346): Kore hungert aus eigenem Antrieb; Demeter hungert Menschen und Götter aus. Die Strukturen einer anorektischen Poetik treten hier besonders deutlich hervor. Essen markiert das dritte Stadium (347-477): Persephone nimmt den Granatapfel zu sich; die Erde wird wieder fruchtbar. Die Stiftung des Mysterienkults in Eleusis, das stets präsente Fundament des ätiologischen Hymnus, wird schließlich explizit aufgegriffen (478-98); seine Repräsentation im Hymnus bedarf eines Vergleichs mit den archäologischen, anthropologischen und religionswissenschaftlichen Erkenntnissen zu den Eleusinischen Mysterien. In einem abschließenden Gebet (490-495) preist der Verfasser die Göttinnen und erbittet Lohn für seine dichterische Leistung.

3.1.1. Proömium

Der Autor des „Homerischen“ Hymnus führt Demeter, das Thema seines Gesangs, als würdevolle Göttin (1: „σεμνήν θεόν“) ein und weist ihr als erstes Epitheton schönes Haar (1: „ἡύκομον“) zu. Der Name „Demeter“ steht „emphatisch“ (Suter 2002: 1) als erstes Wort, was Richardson als verkürzte Titelangabe deutet (1974: 136). In den folgenden beiden Versen „the poet recapitulates his subject, since it is in fact a double one, Demeter and Persephone“ (Richardson 1971: 136). Kurz fasst er den Konflikt zusammen, aus dem sich die Handlung ergibt: Neben Demeter will der Verfasser auch „die Tochter mit den schönen Fesseln“ (2: „αὐτήν ἣδὲ θύγατρα τανύσφυρον“) besingen, die Hades mit Zustimmung ihres Vaters Zeus raubte (2-3). Die zweite Protagonistin „comes afterward, as the unnamed, second object“ (Suter 2002: 1). Suter interpretiert das Proömium des Hymnus demnach als Hierarchisierung des Dichters zu Gunsten Demeters. Allerdings lässt sich auch das Gegenteil behaupten: Die Verse 2-3 „ἦν Αἰδωνεύς / ἥρπαξεν, δῶκεν δὲ βαρύκτυπος εὐρύοπα Ζεύς“ stellen Kores Rolle kurz vor, bevor der Dichter abrupt „without a break in the syntax, in the middle of the sentence“ (Suter 2002: 1) zur Handlung überleitet, die vorerst von Kores Geschichte bestimmt wird. Demeters Tochter erhält erst spät im Hymnus einen eigenen Namen und eine eigene Funktion; die Entwicklung zur eigenständigen Gottheit ist ein Hauptthema des Hymnus, und der Dichter nimmt dieses Handlungs-

element nicht im Proömium vorweg. Durch die Abwesenheit ihres Namens ist die *θυγάτηρ τανύσφυρος* in ihrer ursprünglichen Rolle als Tochter viel stärker präsent als ihre Mutter mit dem Namen und den dazugehörigen stehenden Epitheta. Kore ist zu Beginn des Hymnus nicht mehr als Demeters jungfräuliche Tochter – *θυγάτηρ* verweist ebenso wie *κόρη* auf ihren Status als unverheiratetes, junges Mädchen. Der Erhalt eines Namens ist Teil ihrer Handlung, die der Dichter direkt nach der knappen Fabel erzählt. Eine Hierarchisierung zu Gunsten Demeters lässt sich also nicht gleich zu Beginn feststellen.

3.1.2. Strukturen des Alimentären

3.1.2.1. Demeter als nährende Mutter

Im vierten Vers verbindet der Autor des Hymnus Demeter mit ihrem Zuständigkeitsbereich, der wachsenden, blühenden Natur. Die Epitheta im Hymnus – *ώρηφόρος*, *άγλαόδωρος*, *άγλαοκάρπος* – werden bei Homer für Bäume gebraucht (Richardson 1974: 140) und stellen Demeters Nahebeziehung zu Jahreszeiten, Früchten und Getreide in den Vordergrund. Sie selbst bezeichnet sich aufgrund ihrer agrarischen Verantwortung im Hymnus als unverzichtbar für Götter und Menschen (269: „*ἀθανάτοις θνητοῖς τ’ ὄνεαρ καὶ χάρμα*“).

Als Herrin über die Vegetation – Mutter Erde im weitesten Sinne – hat Demeter Anteil am *Mutterarchetypus*, dessen positive Ausformung nach Carl Gustav Jung „das Gütige, Hegende, Tragende, Wachstum-, Fruchtbarkeit- und Nahrungsspendende“ (Jung 1995 [1954]: 97) umfasst. „Demeter, Rhea, Kybele, Persephone werden oft als ein und dieselbe Gottheit bezeichnet. [...] Demeter ist die Große Mutter, Göttin der Fruchtbarkeit, der Kornfelder, der bäuerlichen Kultur“ (Boothe et al. 2013 [1993]: 87-133). Sie ist jedoch nicht nur Nährerin, insofern sie für Fruchtbarkeit sorgt, die Menschen zu elaborierter Nahrung hinführt und Agrikultur lehrt, sondern auch leibliche Mutter einer Tochter. Emblematisch wird diese erstmals in einem Blumenmeer gezeigt: „*παίζουσαν κούρησι σὺν Ὀκεανοῦ βαθυκόλποις / ἄνθεά τ’ αἰνυμένην, ῥόδα καὶ κρόκον ἢ δ’ ἴα καλὰ / λειμῶν’ ἄμ μαλακὸν καὶ ἀγαλλίδας ἢ δ’ ὑάκινθον / νάρκισσόν θ’*“ (5-8). Die florale Vielfalt zeigt, dass der idyllische *locus amoenus* von Demeters Wirken durchdrungen ist. Psychoanalytisch lässt sich diese „lovely world of women alone in a beautiful natural setting“ (Arthur 1994 [1975]: 241-2) als Idealisierung einer symbiotischen Phase zwischen Mutter und Tochter lesen, in der fremde, maskuline Einflüsse keinen Raum haben. Jung spricht hierbei von einer „matriarchalen Gesellschaftsordnung, in welcher der Mann ein zwar unumgänglicher, aber im übrigen störender Faktor ist“ (Jung 1941: 241). Demeter „dehnte [...] sich in nährenden Fülle aus und umschloß die Existenz der Tochter, deren Lieblichkeit gewissermaßen bestätigte, daß alles ‚gut‘ eingerichtet war“ (Boothe et al. 2013 [1993]: 112). Arthur erkennt in ihrer Studie zum Hymnus eine schematisch polare Weltsicht zu Beginn des Textes: „[T]he negative, hostile, male figures of this world are shadowy, half-drawn characters, in contrast to the more pictorially complete personalities of the female realm [...]. The world of the women [...] is richly drawn. It is a young, innocent, and childlike existence“ (Arthur 1994 [1975]: 220). Der Vater des Mädchens, Zeus, wird mit keiner Silbe erwähnt, sodass fast der Eindruck

einer unbefleckten Empfängnis entsteht.¹⁸ Mittels einer Analogie von Frühling und Jungfräulichkeit – beides trifft auf Kores Ausgangslage zu – kann die erste Phase ihrer Entwicklung als „innocent virginal state, [...] romantic paradise of carefree joy“ (Arthur 1994 [1975]: 222) verstanden werden.

Neuere Interpretationen zeigen allerdings die Kehrseite des anfänglichen matriarchalen Idylls aus klinisch-psychoanalytischer Perspektive auf – leicht anachronistische Diagnosen wie „an over-close, intrusive relationship“ (Marsden 1997: 322) oder präödiipale Identifikation mit der Mutter (Fairfield 1998: 248-9) lassen sich leichter für zeitgenössische Adaptionen akzeptieren als für den „Homerischen“ Hymnus. Doch dass Demeter als Mutter sowohl über Persephone als auch über die Natur gezielt Macht ausüben will (Suter 2002: 116), trifft auch auf die antiken Zeugnisse zu: Ausgehend von der Verehrung, die Demeter und Persephone in der Antike als Doppelgöttinnen (τὼ θεῶ) zukam, kommt Kerényi zu dem Schluss, dass Demeter Kore braucht, um ihrer Rolle als Muttergottheit gerecht zu werden: „Demeter wäre ohne sie keine *Meter*“ (1941: 157). Das Verhältnis der beiden Göttinnen sei also schon zu Beginn kein rein harmonisches, auf matriarchaler Gleichwertigkeit fußendes Idyll (vgl. Suter 2002: 1). Kores Verschwinden aus der mütterlichen Sphäre bedeutet auch eine Verschiebung von Machtbereichen – einerseits innertextlich, wie Demeters Trotz- und Racheaktionen zeigen werden, andererseits, nach Suter, auch mythen- und kultarchäologisch: Persephone sei ursprünglich eine eigenständige chthonische Gottheit gewesen, die über Wachstum, Fruchtbarkeit und Tod geboten habe (Hayes 1994: 9; Suter 2002: 127-30), doch im Zuge einer Tendenz zur Olympianisierung der Mythen „a mythographer altered traditional materials to put Persephone under Demeter’s control as her daughter“ (Suter 2002: 121). Der „Homerische“ Hymnus spiele diese alte chthonische und die neue, „olympianisierte“ Version des Mythos, die mittels Genealogie eine chronologische oder gar hierarchische Abfolge zwischen Demeter und Persephone suggeriere (Suter 2002: 121, 213), gegeneinander aus. „The only explanation that seems possible, in addition to its psychological appropriateness, is that once again the poet is emphasizing Demeter’s superior power over Persephone at a time when that power had not been fully established but was still contested and needed asserting“ (Suter 2002: 132). Der Machtkampf zwischen Persephone und Demeter findet also nicht nur auf der Handlungsebene statt, wenn Demeter später beispielsweise die Nahrungsaufnahme ihrer Tochter kontrollieren will, sondern auch metatextuell durch die beiden Traditionen.

3.1.2.2. Kores Versuchung

ἦ δ' ἄρα θαμβήσας ὠρέζατο χερσὶν ἄμ' ἄμφω
καλὸν ἄθυρμα λαβεῖν: χάνε δὲ χθὼν εὐρύαγυα
Νύσιον ἄμ πεδίον, τῇ ὄρουσεν ἄναξ Πολυδέγμων
ἵπποις ἀθανάτοισι, Κρόνου πολυώνυμος υἱός.
ἀρπάξας δ' ἀέκουσαν ἐπὶ χρυσεόισιν ὄχοισιν
ἧγ' ὀλοφυρομένην: ἰάχησε δ' ἄρ' ὄρθια φωνῇ,
κεκλομένη πατέρα Κρονίδην ὕπατον καὶ ἄριστον (Hom.H. 2, 15-21).

¹⁸ Helene Foley streicht Parallelen zwischen Kores/Persephones gleichsam menschlichem Tod und dem Jesu Christi (1994: 95) und den Ausschluss des göttlichen Vaters aus dem Mutter-Tochter-Geschehen (120) heraus.

Die Bedeutung der Anthologie im Persephone-Mythos reicht weit über Richardsons Beobachtung „Girls were traditionally carried off while picking flowers“ (1974: 140) hinaus. Der Akt des Blumenpflückens und das Entführtwerden sind nicht allein zeitlich-linear, sondern vielmehr kausal verknüpft, insofern sich diese traditionelle Beschäftigung junger Mädchen in heiratsfähigem Alter (Lincoln 1979: 224) der Deflorationsmetaphorik bedient, die auf den Fortgang der Handlung schließen lässt. Zudem deuten Kores Blumenepitheta (8: „καλυκώπιδι κούρη“ = „das blumenäugige Mädchen; 66: „γλυκερὸν θάλος“ = „die süße Blüte“; 79: „θαλερὴν ἄκοιτιν“ = „die blühende Bettgefährtin“) eine Verschiebung von der zu pflückenden Blume, die ihr „das eigene ‚Knospengesicht‘ idealisierend spiegelt“ (Boothe et al. 2013 [1993]: 112), zu ihrem zu entjungfernden Körper an.¹⁹ Ohne eine nicht nachweisbare Referenz auf den Narziss-Mythos konstatieren zu wollen, sieht Suter aufgrund der Betonung von Kores Blütencharakter in ihrem Griff nach der Narzisse einen autoerotischen Akt: „[T]he narcissus certainly is Persephone [...]. Persephone finds herself desirable and wants to possess the flower“ (Suter 2002: 55). Einigkeit besteht in der Literatur, was die Sexualsymbolik der Geste betrifft: Kores Appetit (15: „ὠρέξατο χερσὶν ἄμ’ ἄμφω“) nach der wunderschön anzusehenden Blume (10: „θαυμαστὸν ἰδέσθαι“), die Gaia, eine weitere Mutterfigur, auf Zeus’ Befehl hin (9), wachsen hat lassen, kann als beginnendes sexuelles Begehren gelesen werden (vgl. Foley 1994: 107; Spitz 1990: 412; Boothe 2013 [1993]: 112-5; Kulish & Holtzman 1998: 66-7; Rudhardt 1994: 204-5). Kores Tätigkeit beschreibt der Dichter mit dem Verb ὠρέξατο (15), das neben „nach etwas greifen“ auch die Bedeutungen „nach etwas streben“ und metaphorisch „begehren“ umfasst. Das davon abgeleitete Substantiv ὄρεξις kann nicht nur „Begehren“ heißen, sondern auch „Appetit“ – so ist das Wort auch in der Krankheitsbezeichnung der *An-Orexie* enthalten.

Die „aktiv aneignende Zuwendung zum begehrten Objekt [...] ist eben jene Bedingung, die Hades, den Räuber, aus der Unterwelt auftauchen lässt, um das Mädchen zu entführen“ (Boothe et al. 2013 [1993]: 112). Keineswegs weist der Text jedoch darauf hin, dass Persephone sich freiwillig entführen lasse – sie wird klar als ἀέκουσαν (20) und ὀλοφυρομένην (21) bezeichnet und ruft um Hilfe. In der ohnmächtigen Position plötzlich wieder näher am Kindsein, ruft sie ihren Vater Zeus an. Die klinische Psychoanalyse erkennt allerdings im Geraubtwerden die einzige Möglichkeit einer Befreiung aus Demeters Machtsphäre, die dem der Mutter hörigen Mädchen vielleicht unbewusst attraktiv erscheinen könnte, da sich die Verantwortung für eigenmächtiges sexualinitiatives Handeln in kindlicher Manier abschieben lasse, indem sie ihr sexuelles Erwachen in der Rolle eines Opfers erfahre:

Die sexuelle Versuchung kann [...] nicht vollständig durch Verleugnung oder Verdrängung bewältigt werden. [...] Eine zu offensichtliche Befreiung wäre jedoch im Blick auf die mütterliche Macht zu gefährlich. Als Kompromiß bietet sich die Vorstellung an, ohne Eigeninitiative in das väterliche Reich „geraubt“ zu werden. In diesem Fall bleibt man in den Augen der Mutter schuldlos und damit straffrei (Boothe et al. 2013 [1993]: 118).

Die Gewalt der Entführungsszene, in keiner Mythenadaption verharmlost, wurde vor allem von Feministinnen vor der Dritten Welle als Exemplum maskuliner Gewaltausübung an hilflosen Frauen verstanden, so beispielsweise von Jenny Strauss Clay (1989: 209) und Susan Gubar,

¹⁹ Milton greift das Moment des Pflückens von Blumen und Mädchen in *Paradise Lost* 4 besonders deutlich auf: „that fair field / Of Enna, where Proserpine gathering flowers, / Herself a fairer flower, by gloomy Dis / Was gathered (268-71).

die in Demeter die „central mythic figure for women, a counterpart to Oedipus who plays such a significant role for male identity and culture“ sieht, „because the fertile mother and her abducted daughter are two of the more compelling images of women that have supported the feminine mystique by associating femininity with self-renunciating and unthinking physicality“ (Gubar 1979: 302). Selbst- und Körperverneinung sind zwar zentrale Themen im Mythos, doch „Persephone is far from a helpless victim of Hades and Zeus or a passive pawn of Demeter. Her readiness to mature, indicated by her reaching to pick the narcissus, starts the core story’s chain of events“ (Suter 2002: 70). Ohne den Raub hätte Kore keinen Mythos und könnte nicht in die Rolle hineinwachsen, die Hymnus und Kult ihr zuschreiben. Wenn der Hymnus, wie Suter (2002: 7) annimmt, zwei Versionen gegeneinander ausspielt und bewusst zu verschleiern versucht, dass Persephone ursprünglich eine separate Rolle als chthonische Fruchtbarkeitsgöttin erfüllt habe, dann etabliert der Autor an dieser Stelle die Wurzeln dieser Version, präsentiert die Situation jedoch in umgekehrter Reihenfolge – von der Erde zur Unterwelt.

Von ihrer Großmutter Gaia verschlungen zu werden, evoziert nicht nur „a terrifying separation from the female community and grotesque submission to male force“ (Gubar 1979: 305), sondern auch eine Rückkehr in einen mütterlichen Leib: „Persephone has exchanged her earth-mother for motherearth and her descent into the underworld can be equated with a descent into the mother’s body, being devoured by mother“ (Marsden 1997: 321). Jungs „nefast“ Merkmale des Mutterarchetyps kommen hierbei zum Tragen: „das Geheime, Verborgene, das Finstere, der Abgrund, die Totenwelt, das Verschlingende, Verführende und Vergiftende, das Angsterregende und Unentrinnbare“ (Jung 1995 [1954]: 97). Die Verknüpfung von Totenwelt und Mutterfigur verdichtet sich in der Kooperation von Hades und Gaia (vgl. Spitz 1990: 412).

Die Blume öffnet ihr die neue Welt, in der sie Königin wird. Sie leitet damit das Ende ihrer Kindheit aktiv ein, ohne sich dessen jedoch bewusst zu sein. Sie greift nach der Blume wie nach einem „καλὸν ἄθρημα“ (16), einem „hübschen Spielzeug“, ist also „still something of a child“ (Richardson 1974: 147), markiert damit aber zugleich den Übergang von Kindlichkeit zu sexueller Reife. Ihr Verhalten erinnere an den Brauch jugendlicher Bräute, vor der Hochzeit ihr Spielzeug zu opfern (Foley 1994: 127; Suter 2002: 54-57). Doch in ihrer Intention, das „Spielzeug“ auszureißen und damit zu zerstören, sei zu erkennen, dass das Mädchen selbst die Initiative zum Verführtwerden ergreife und reif für sexuelle Initiation sei: „her reaching for it is also [...] a metaphor for her acceptance and affirmation of her burgeoning sexuality. [...] she precipitates her abduction by reaching for it“ (Suter 2002: 56). Weshalb Persephones Begehren metaphorisch verschlüsselt werden muss, erklären psychoanalytische Ansätze mit einer Furcht vor Demeter, die sich

ohne weiteres in diejenige verwandeln kann, die alles verdorren läßt und einer aushandelnden Kommunikation über divergierende Interessen unzugänglich ist. [...] So muß die sexuell interessierte Wendung der Tochter zum Vater [Zeus als Urheber des Hochzeitsplans; Hinwendung zum heterosexuellen Liebesobjekt in der Pubertät] als unverschuldet und als schicksalhaftes Ergebnis fremder Gewalt präsentiert werden, die nur „durch die Blume“ und im Modus der Oralität mitteilbar ist (Boothe et al. 2013 [1993]: 116).

Entgegen der oben (S. 38) besprochenen Theorie, dass Persephone erst im Laufe der Handlung aus einem ursprünglich kindlichen Stadium in eine Phase der Liminalität übertritt, wird daher

argumentiert, dass ihr sexuelles Erwachen schon früher einsetzt: Kore befindet sich bereits getrennt von der Mutter (4: „νόσφιν Δήμητρος“) im Kreise ihrer „βαθυκόλποις“ (5) Freundinnen, deren Epitheton auf körperliche Üppigkeit und weibliche Formen hinweist, was wohl auch auf Persephone zutrifft (Suter 2002: 93). Kombiniert mit ihrem aktiven Verlangen nach der Blume wird deutlich, dass nicht erst der geographische Transfer durch Hades, der tatsächliche Abstieg in die Unterwelt, eine Loslösung aus ihrem ursprünglichen Kontext bewirkt. Die heterosexuelle Initiation erfolgt aber „by means of trickery, violence, and betrayal“ (Spitz 1990: 412). Aus der Perspektive der männlichen Akteure im Hymnus, „Hades does act properly, for he undertakes the dangerous task of transforming Kore from a child to a woman“ (Lincoln 1979: 227), allerdings in Form einer Vergewaltigung. Diesen scheinbaren Widerspruch löst Lincoln in der Notwendigkeit der sexuellen Reife des Mädchens auf, die in einer matriarchalen, männerlosen Umwelt durch Zwang erfolgen muss:

What seems to be expressed in this fashion is the understanding that when a young woman comes of age, or when women come together in the absence of men, the force of their sexuality is so great that it can be suppressed no longer. While social norms may severely inhibit the direct expression of female sexual energy under ordinary circumstances, at these special moments it is irrepressible (Lincoln 1979: 230).

Auch Foley spricht sich für diesen Punkt aus: „If the separation between mother and daughter brutally inflicted by Hades and Zeus is unnecessarily radical, the daughter’s sexual maturity and a less radical separation from her mother are both necessary and empowering“ (Foley 1994: 132). Die Distanzierung von Demeters Welt wird durch den Schauplatzwechsel also nur bestätigt, nicht erst herbeigeführt. Der Reifeprozess eines Mädchens im heiratsfähigen Alter sei unaufhaltbar. Der Hymnus vermenschlicht Persephones Rolle hier stark: Als Göttin, besonders als die autonome Unterweltsgöttin, die sie ursprünglich war, muss sie den Standards, die für sterbliche junge Frauen gelten, nicht unterliegen. Dennoch wird sie von ihrem Vater exogam verheiratet, „without the consent or knowledge of either mother or daughter – as may often have been the case in human society“ (Foley 1994: 107). Der Autor fügt Kores Entführung zahlreiche Elemente gewöhnlicher Hochzeitsriten hinzu (vgl. Foley 1994: 104-112) und eröffnet damit eine Vergleichsmöglichkeit zwischen sterblichen Mädchen und der jungen Göttin, um die diametralen Unterschiede zur menschlichen Ehe noch stärker hervortreten zu lassen, welche etwa durch ein gemeinsames Hochzeitsmahl besiegelt wurde und das Ziel der Reproduktion verfolgte (Foley 1994: 108).

Die Exposition des Hymnus präsentiert also einen Zustand, den Demeters Wirken bestimmt: Persephone ist in ihrer Rolle als Tochter und Jungfrau begriffen, obwohl sie vom persönlichen Reifestatus bereits in einer pubertären liminalen Phase steht. Noch ist Demeter die archetypische Mutter, die Nahrung Spendende; Kore die Genährte, das Kind, das zwischen infantiler Bindung an die Mutter und Faszination für den unbekannten Bereich der Sexualität oszilliert – ihr „Appetit“ nach der Blume, einem fremden (wenn auch von einer Mutterfigur dargereichten) Objekt, führt die topographische Wendung herbei, die das Mädchen an einen neuen Wirkungs-ort versetzt, wodurch auch Demeter ihre Rolle neu definieren und behaupten muss. Hades, der das Mädchen vom ersten Schauplatz zum zweiten transferiert, wird hier mit seinem Epitheton πολυδέγμων, „Wirt der Vielen“ (17), bezeichnet – einer gastgeberischen, bewirtenden Eigen-

schaft, die eher die nährende Mutter Demeter für sich beanspruchen würde. Fairfield (1994) kommentiert dementsprechend Hades' Eigenschaften als Gastgeber im Hymnus als stereotyp feminin:

Hades has feminine attributes alongside the hypermasculinity of the rape of Kore. In contrast to Demeter's characteristic role as food-giver in Greek mythology, the ancient world regularly saw Death as the devourer, receiving all of us, eventually, into his vast maw; the Hymn's euphemistic epithets for Hades – the Receiver, or Host, of Many – allude to this stark concept in a way that will have been unmistakable to the original audience. And yet the aim of this mitigation is not just appeasement of the fearsome lord of the dead, but also the acknowledgement of Hades, in his other aspect, as a seed-receiving earth deity in contrast to destructive famine-causing Demeter (250).

Der Umschwung, der durch die Deplatzierung stattfindet, schlägt sich demnach auch in der Frage, wer Kore/Persephone bewirten und nähren soll bzw. darf, nieder. Wenn über ihre Rechte anhand von Nahrung und Essen entschieden werden soll, ist Nahrungsverweigerung eine naheliegende Strategie, Unwillen gegen Fremdbestimmung zum Ausdruck zu bringen. Die Phase, in die der Text und die junge Protagonistin übertreten, ist, gustatorisch gesprochen, weniger von Nahrungsüberschuss und Appetit, als von Nahrungsverzicht geprägt – sowohl gegenüber sich selbst (Persephone und Demeter) als auch gegenüber anderen (Demeter).

3.1.2.3. Nahrungsverweigerung

3.1.2.3.1. Hungern

Als Demeter das Rufen ihrer Tochter hört, bricht sie in Trauergesten aus (40-44) und begibt sich rasend (44: „μαιομένη“) auf die Suche: „ἐννῆμαρ μὲν ἔπειτα κατὰ χθόνα πότνια Δηὼ / στρωφᾷτ' αἰθομένας δαΐδας μετὰ χερσὶν ἔχουσα, / οὐδέ ποτ' ἀμβροσίης καὶ νέκταρος ἡδυπότοιο / πάσσαι ἀκηχεμένη, οὐδὲ χροά βάλλετο λουτροῖς“ (47-50). Demeter protestiert gegen die impermeable und irreversible Trennung von ihrer Tochter, indem sie in einen Hungerstreik tritt. Sie vernachlässigt neun Tage²⁰ lang ihre Körperpflege und nimmt weder Nektar noch Ambrosia zu sich, was Spitz zur Deutung „she enacts a sequence that uncannily prefigures the stages of mourning and melancholia Freud outlined in 1917“ (1990: 413) veranlasst. Foley sieht in Demeters Reaktion auf den Verlust Humanisierungstendenzen: „Demeter, initially trapped in a painful ignorance and powerlessness characteristic of the human condition, disguises herself as an aged and mourning woman, laments, and refuses to eat, just as Achilles [does] when mourning Patroklos in the *Iliad*“ (Foley 1994: 87).²¹ Trennung von einem geliebten Menschen durch den Tod könne unsterblichen Gottheiten eigentlich nicht widerfahren; Persephone und Demeter kämen jedoch „as close to human tragedy as divinities can“ (Foley 1994: 90, vgl. auch Suter 2002: 63-4). Neben Trauer ließen sich auch Symptome zeitgenössischer Essstörungen an Demeter diagnostizieren – als Nahrungsgottheit sei sie zeitgenössischen Magersüchtigen ähnlich, die aufwändig Speisen für andere zubereiten und selbst nicht davon kosten: „They deny their own needs, projecting them onto the recipients of their food“ (Marsden 1997: 324).

²⁰ Richardson setzt den Zeitraum von neun Tagen in Beziehung zu den Mysterien von Eleusis, die wohl eine neuntägige Fastenzeit vor einer rituellen Reinigung verlangten (1974: 165-168). Spitz hingegen interpretiert die neun Tage etwas gewagt als symbolische Umkehrung einer neunmonatigen Schwangerschaft (1990: 413).

²¹ Auch Nickel analysiert die Parallelen zwischen Achill und Demeter. Nickel 2003: 78-80.

Sobald Demeter auf Rat der Hekate von Helios erfährt, dass Hades die Tochter entführt hat (51-89), zieht sie sich aus Groll vom Olympe zurück:

Τὴν δ' ἄχος αἰνότερον καὶ κύντερον ἵκετο θυμόν:
χωσαμένη δὴ ἔπειτα κελαινεφεί Κρονίωνι
νοσφισθεῖσα θεῶν ἀγορὴν καὶ μακρὸν Ὀλυμπον
ᾧχετ' ἐπ' ἀνθρώπων πόλιας καὶ πῖονα ἔργα
εἶδος ἀμαλδύνουσα πολὺν χρόνον: οὐδέ τις ἀνδρῶν
εἰσορόων γίγνωσκε βαθυζώνων τε γυναικῶν (90-5).

Sie vernachlässigt ihr Äußeres bis zur Unkenntlichkeit und durchstreift in Gestalt einer alten Frau, die „nichts vom Gebären und von den Gaben Aphrodites weiß“ (101-2: „γῆρῃ παλαιγενεὶ ἐναλίγκιος, ἥτε τόκοιο / εἵργηται δώρων τε φιλοστεφάνου Ἀφροδίτης“) die Stätten der Menschen. Sie erreicht Eleusis, das sich als „all-female world on earth“ (Foley 1994: 124) entpuppt, wo Jungfrauen, Töchter, Mütter und Ammen in Aktion treten, während die aristokratischen Herrscher und Väter nur indirekt benannt werden (Foley 1994: 125; Arthur 1994 [1975]: 227). Sie lässt sich an der „Partheniosquelle“, also am „Jungfrauenbrunnen“ (99), nieder und trifft tatsächlich kurz darauf Wasser holende Jungfrauen,²² wenig überraschend, denn „[l]ike meadows, wells were in antiquity often a scene of abduction or molestation of women“ (Foley 1994: 124; vgl. Richardson 1974: 180 sowie Schipporeit 2013: 378).²³ Die vier Töchter des Keleos weisen auffällige Ähnlichkeiten zu Kore auf: Ihre jugendlich blühende (108: „κουρήιον ἄνθος“) Schönheit erinnere an Göttinnen und steht damit im Kontrast zur greisen menschlichen Gestalt Demeters (Richardson 1974: 201). Zudem sind sie im heiratsfähigen Alter; Demeter wünscht ihnen, im Gegensatz zu ihrer Tochter (Clay 1989: 229), sogar fruchtbare Ehen (135-7).

In der erfundenen²⁴ Geschichte, die Demeter den Mädchen über ihre Herkunft erzählt (120: „μυθήσομαι“), porträtiert sie sich selbst als Opfer einer Entführung durch explizit männliche (Foley 1994: 42) Piraten; sie habe allerdings jegliche Nahrungsaufnahme verweigert und sei geflohen (122-129). Sie nennt sich Doso und führt als Heimat Kreta an, wie es auch Odysseus wiederholt tut – für ein gebildetes griechisches Lesepublikum drängt sich der Topos auf, der Kreter zu notorischen Lügnerinnen und Geschichten aus Kreta zu Märchen degradiert (Foley 1994: 42). Demeter vollführt mit ihrer Scheinidentität einen doppelten Rollentausch; einerseits erscheint die Fruchtbarkeitsgöttin als „postmenopausal old woman, suppliant to mortals“ (Foley 1994: 41), während die sterblichen Mädchen mit Göttinnen gleichgesetzt werden. Andererseits nimmt sie am Schicksal ihrer Tochter Anteil, als gäbe es keine Differenzierung, keine „ego boundaries“ (Chodorow 1994 [1974]: 256-7), zwischen ihr und der Tochter. Die auffälligen Parallelen zu Persephones Entführung offenbaren Demeters Hoffnung, dass die Tochter bei ihrem Entführer keine Speise zu sich nehmen, ebenso wie „Doso“ in Demeters Mythos „der Sinn nicht nach aufmunternder Speise stand“ (129: „ἐμοὶ οὐ δόρποιο μελίφρονος ἦρατο θυμός“). Statt mit den Piraten zu essen, ergreift sie heimlich (130: „λάθρη“) die Flucht. Denn Demeter weiß, dass Essen am Tisch der Entführer eine Bindung nach sich ziehen würde; sie weiß auch,

22 Das Wasserholen, die *Hydriaphorie*, zu Reinigungszwecken ist auch Teil der rituellen Assemblage im Kult um Demeter und Persephone, wie Votivfiguren in Form von Hydrophoren belegen (Schipporeit 2013: 225-6).

23 Das Setting erinnert stark an das Zusammentreffen von Odysseus und Nausikaa, das ebenfalls in der Nähe von Wasser stattfindet (Richardson 1974: 179-81).

24 Ann Suter schlägt vor, dass die Geschichte, inkl. Demeters kretischer Herkunft, eine andere Version des Mythos sei, die der Autor des *Hymnus* so in seine Komposition eingebaut habe (Suter 2002: 148 und 221).

im Gegensatz zu Persephone, über die Konsequenzen einer Nahrungsaufnahme in der Unterwelt Bescheid. Dass sie die Ablösungsphase ihrer Tochter, die entwicklungspsychologisch als „separation-individuation“ bezeichnet wird, nicht anerkennen will, zeige sich, feministischer Psychoanalyse zufolge, in ihrem „over-involvement in her children’s lives“ (Chodorow 1994 [1974] 263). Immer noch sieht sie in Kore einen Teil ihrer selbst, dessen Erfahrungen sie miterlebt, als wären Mutter und Tochter eine Person (Foley 1994: 125; Marsden 1997: 319-20). Notwendig erfolgt diese Phase, die in der frühkindlichen Entwicklung zur Zeit des Abstillens angesiedelt wird, über das Mutter und Kind verbindende Medium des Essens, wenn nicht mehr allein der Körper der Mutter das Kind ernährt, sondern Nahrung auch durch äußerliche Quellen zugeführt wird (Suter 2002: 51-4). „It is as if the girl were incompletely differentiated, so that mother and daughter must have parallel experiences with parallel outcomes: non-sexual, and without the quasi-filial bond with a man that is established by accepting his food“ (Fairfield 1994: 250). Demeter ist sich des Risikos bewusst, dass nun auch Hades ihre stereotype Rolle als Ernährer erfüllen kann; „[she] implicitly acknowledges his nurturing role when, in her lying tale, she depicts her own raptors as food-givers“ (Fairfield 1994: 250). Zugleich treten die beiden Göttinnen, Suters Theorie einer Rivalität zwischen den Göttinnen und separaten Mythen zufolge, durch die Geschichten, die sie über ihre Entführung erzählen, in unmittelbare Konkurrenz:

[I]t is as if Demeter is purposely showing off her rivalry with Persephone by putting herself, too, in an abduction story. Furthermore, Demeter’s abduction is one from which she escapes by own efforts. She can take care of herself, and she eventually takes care of Persephone’s release as well. She is the more powerful; the poet asserts this fact by twice naming her performance a *muthos* (Suter 2002: 120).

Die Möglichkeit, dem Entführer nicht mehr entkommen zu können, schwingt als Befürchtung in Demeters Geschichte mit; vielleicht traut sie aber der Tochter auch keinen erfolgreichen eigenen Fluchtversuch zu. Suter bemerkt zurecht, dass Demeter „never considers the possibility that Persephone may not want to return; such is her confidence in the rightness of her own wishes and in the love she shares with her daughter“ (2002: 68).

Demeters Wunschvorstellung von Kores Verhalten in der Unterwelt entspricht vorerst der Realität: Auch die Tochter leistet mittels Hungerstreik Widerstand gegen die „extreme form of virilocal exogamy“ (Foley 1994: 107), welche Hades, Zeus und Gaia ihr gegen ihren und der Mutter Willen auferlegen und die, da die Unterwelt für Menschen wie Gottheiten impermeabel ist, eine totale Trennung von der Mutter nach sich ziehen würde (Rudhardt 1994 [1978]: 203-6). Essen würde Einwilligung zu ihrem patriarchal erzwungenen Schicksal bedeuten. Dass sie das gemeinsame Essen, die letzte Stufe eines antiken Hochzeitsrituals, verweigert, um nicht am neuen *συνουκεῖν* teilzunehmen (Foley 1994: 108), muss allerdings *ex negativo* erschlossen werden: Erst retrospektiv, nach dem Genuss des Granatapfelnkerns, wird klar, dass sie zuvor abstinent gewesen sein muss. Ihre Sexualverweigerung offenbart der Autor demgegenüber sehr deutlich: „ἤμενον ἐν λεχέεσσι σὺν αἰδοίῃ παρακοίτι, / πόλλ’ ἀεκαζομένη μητρὸς πόθῳ“ (343-4). Kore ist zwar schon Hades’ *παρακοίτις*, Bettgefährtin, als Hermes sie abholen kommt, allerdings „höchst unwillig, da sie sich nach der Mutter sehnte“ (344). Das Wort *πόθος* für die Sehnsucht nach der Mutter ist aufgrund seiner sexuellen Konnotation auffällig – Foley inter-

pretiert die Stelle daher als „bisexual oscillation“ (1994: 130) zwischen Mutterliebe und dem Wunsch nach heterosexueller Objektliebe. In ihrer Sehnsucht nach Demeter spiegelt sie diese jedenfalls eindeutig, denn auch Demeter empfindet bald πόθος nach der Tochter (201).

Demeter gelangt an den Hof des Keleos, um bei dessen Gattin Metaneira „Ammendienste zu verrichten“ (142: „καλὰ τιθηνοίμην“) und den spätgeborenen Sohn Demophoon (164-8) aufzuziehen. Die erste Szene im Palast weist eine besonders hohe Dichte an ätiologischen Referenzen auf den Demeter-Kult auf; der Autor motiviert Demeters Handlungen hier mit Verweis auf „den heiligen Brauch“ (211: „ὁσίης ἔνεκεν“). Ihre Ankunft im Palast gleicht einer Epiphanie: Metaneira wird bei Demeters erhabenem Anblick von „αἰδῶς τε σέβας τε ἰδὲ χλωρὸν δέος“ (190) ergriffen. Die Magd Iambe richtet der Göttin einen Sitz, auf dem diese sich niederlässt, um regungslos in Trauer zu verharren, „ohne zu lächeln, ohne zu essen und zu trinken“ (200: „ἀγέλαστος, ἄπαστος ἐδητύος ἡδὲ ποτῆτος“), „voller Sehnsucht nach der tiefgegürteten Tochter“ (201: „πόθῳ μινύθουσα βαθυζώνοιο θυγατρὸς“). Auffällig ist die Kennzeichnung von Demeters Zustand als „μινύθουσα“: Demeter „vergeht“ vor Sehnsucht, „schwindet dahin“, „wird kleiner“ – ein Prozess, den heutige Anorektikerinnen mittels Nahrungsverweigerung bewirken möchten. Iambe vermag schließlich Demeter aufzuheitern und durch Scherze zum Lachen zu bringen (202-3). Ihr Name verrät eine Verbindung zum Iambos, dem Versmaß der Spottgedichte, die in apotropäischen Ritualen aufgesagt wurden (Richardson 1974: 213-6). Wein möchte die Göttin keinen zu sich nehmen (206-7), stattdessen bittet sie um die Zubereitung eines κυκεῶν (208-11), eines Trankes aus Gerste, Wasser und Minze, der auch von den Initianden in Eleusis getrunken wurde (Schipcoreit 2013: 428; Richardson 1974: 22-4). Epiphanie, Fasten, Reinigung, Aischrologie, oft in Form von Iamben, und Trinken des Kykeons sind Elemente der kultischen Verehrung Demeters (Schipcoreit 2013: 404; Foley 1994: 67-9; Richardson 1974: 211-30). Auch die gastfreundliche Aufnahme Demeters im Königshaus spielt im Kult eine Rolle, da die Adelshäuser mit der Ausrichtung des Kultes die Göttin im übertragenen Sinn „in ihrem Haus aufnehmen“ (Schipcoreit 2013: 461).

3.1.2.3.2. Aushungern

In der Folge hungert Demeter, im Gegensatz zu Kore/Persephone, nicht nur selbst, sondern lässt auch andere hungern. In beiden Funktionen, in denen sie sich im Hymnus zeigt, also als Getreidegöttin und als Mutterfigur, verfügt sie über die Möglichkeit, Menschen, die von ihr abhängig sind, zu ernähren oder ihnen Nahrung zu entziehen. „Demeter attempts to cope with the threat to her identity as a mother and power as a goddess which the rape of Persephone has posed, by translating the battle onto the human plane, where her natural superiority as a goddess protects her“ (Arthur 1994 [1977]: 224). Abgesehen vom topographischen Abstieg beider Göttinnen (Demeter: Olymp – Erde; Kore: Erde – Hades) bestehen Parallelen zur Kore-Handlung hier höchstens zwischen Kore und dem Kind Demophoon; Demeters Tätigkeit als *Kourotrophos* hat keine Entsprechung in den Erlebnissen der Tochter.

3.1.2.3.2.1. Demeter als Amme

Demeter versucht, als τροφός Demophoon unsterblich, δαίμονι ἴσος (235), zu machen; die Prozedur, der sie das Menschenkind unterzieht (236-40), schließt Handlungen ein, die in Initiationsriten zum Einsatz gekommen sein mögen: Salben mit Ambrosia, göttlicher Atem, enges Halten (Richardson 1974: 232-6). Jede Nacht hält Demeter das Kind in den Ofen, was einerseits an Thetis und Achill (Foley 1994: 113), andererseits an Adoptivrituale (Richardson 1974: 235-6) und kultische Feuertaufen erinnert. Kerényi relativiert allerdings diese transzendente Lesart und bemerkt, dass der in den Ofen gehaltene Demophoon ein „Getreideschicksal“ erleidet – wie Korn wird er gebacken und fällt damit auch in Demeters Herrschaftsbereich, denn „jede demetrische Frucht [erlangt] ihre Vollendung als menschliche Nahrung im Feuer. Ob es gedörrt wird oder als Brot gebacken: der Feuertod gehört zum Schicksal des Getreides“ (1941: 165). Die Assoziation von Demeters Adoptivkind und Getreideverarbeitung mag sich durch den Ofen als *tertium comparationis* erklären lassen, allerdings kann die Intention, das ins Feuer gehaltene Produkt unsterblich zu machen, keineswegs auf Brot zutreffen, weshalb Kérenyis Interpretation zu kühn erscheint.

Demophoon gedeiht „wie ein göttliches Wesen, aß aber keine Nahrung und wollte sich nicht stillen lassen“ (235-6: „ὁ δ’ ἀέξετο δαίμονι ἴσος, / οὐτ’ οὖν σῖτον ἔδων, οὐ θησάμενος“). Indem sie den Knaben mit Ambrosia bezaubert, macht sie ihn auch von sich abhängig; seine leibliche Mutter und die Schwestern (290-1) können seine Bedürfnisse nicht mehr stillen, da er an die göttlichen Ammendienste Demeters gewöhnt ist. Die Immortalisierung scheitert letztlich, weil die leibliche Mutter Metaneira den Prozess eines Nachts stört (243-54). Demeter wird wütend und wirft das Kind auf den Boden, offenbart ihre wahre Identität – eine zweite, diesmal deutliche Epiphanie (Richardson 1974: 252). Sie verflucht die törichten Menschen und verlangt den Bau eines Tempels. Durch den neuen Kult soll auch Demophoon Ehre erlangen, da er, wenn auch nur kurz, ihr Adoptivkind war (263-274). Laut Richardson erkläre die Stelle, weshalb die Initianden in Eleusis keine Unsterblichkeit erlangen: „it is our fault for spoiling the gods’ work. But they do receive the Mysteries, which promise a better fate. Man does not become θεός or θεῖος, but rather ὀλβιος, and freed from fear of death“ (1974: 234).

Obgleich die Demophoon-Episode das „centre-piece of her visit to Eleusis“ (Richardson 1974: 231) ist, werden die Gründe für Demeters Wunsch, Kindsamme zu werden, nicht spezifiziert. Foley verweist auf „gaps in motivation“, die in traditioneller Oral Poetry gelegentlich auftauchen: „Oral narratives are often more interested in results than motives: that is, Demeter goes to earth simply because her cult is there and the poem aims to explain its origin“ (1994: 101). Befriedigend ist diese Erklärung jedoch nicht, weshalb es diverse alternative Versuche gibt, die Szene mit dem Geschehen im Hymnus zu vereinbaren. Dies geschieht vor allem mittels Parallelen zwischen Kore und Demophoon: „The intervening Demophoon narrative both parallels the primary Persephone narrative (a paradigmatic relation) and forms part of it (a syntagmatic relation)“ (Felson-Rubin & Deal 1994 [1980]: 190). Auch Lincoln, der den ganzen Hymnus als Dokument von Initiationsriten liest, sieht die Episode als bewussten Kontrapunkt zu Persephones Raub und Initiation:

While hers is the initiation of an adolescent, Demophon's is that of an infant; hers of a woman, his of a boy; hers aims at attaining maturity, his at immortality; hers is planned and executed by close relatives, his by a stranger; and finally, hers is successful, and his is not. The two initiations stand in the starkest contrast to one another, and between them they define what initiation should and should not be (Lincoln 1979: 231-2).

Textimmanent und figurenpsychologisch wird eine Trotzreaktion vermutet: Nachdem ihr die leibliche Tochter geraubt wurde, erzieht sie sich in Demophon ein „Ersatzkind“ (Felson-Rubin & Deal 1994 [1980]: 191), mittels dessen sie ihre Identität als Mutter eines göttlichen Kindes reetablieren könnte (Arthur 1994 [1975]: 224). Clay schlägt vor, dass Demeter in Demophon einen männlichen Konkurrenten zum Göttervater Zeus schaffen möchte (1989: 226); Foley verwirft diese These jedoch, da nicht einmal der deifizierte Herakles Zeus herausfordern und ein Kind mit gänzlich sterblichen Eltern ihn noch weniger entthronen könnte (Foley 1994: 113). Wie Demeter selbst als leibliche Mutter den göttlichen Plan von Zeus und Hades durch ihren Rückzug aus dem Olymp zu boykottieren versucht, tut dies auch die leibliche Mutter Metaneira: „This interference eventually causes the outsider to return, or promise to return, the child (Demeter voluntarily, Hades under constraint)“ (Felson-Rubin & Deal 1994 [1980]: 191). Die Psychoanalytikerin Spitz interpretiert das Vorhaben zu Beginn der 1990er-Jahre ähnlich:

Partly to deny her loss and symbolically to recover Persephone, she „becomes“ a mother again. [...] That a male child is chosen for the replacement suggests that Demeter, having once been forsaken by a daughter, must now ward off repetition of that loss by acquiring a new child of the opposite sex. She „steals“ him, as it were, from his own mother [...], she seeks utterly to possess him – and thus to separate him irrevocably from his own mother. In this way, under the guise of beneficence, she gives rein to aggression. Turning passive into active, she relives her own trauma in reverse by inflicting it on another woman (1990: 413).

Suter schließt sich Spitz weitgehend an und weist darauf hin, dass Demeter durch ein neues Kind auch ihren eigenen verhassten Alterungsprozess rückgängig machen könnte, an den sie das Heranwachsen der Tochter erinnere (Suter 2002: 66-7). Da Demeter aber als Göttin über Alterserscheinungen erhaben ist, wie nicht zuletzt ihre Verwandlung in eine Greisin zeigt, erscheint diese Bemerkung anachronistisch und passt eher auf heutige Mütter, die den Ablösungsprozess ihrer adoleszenten Töchter nicht wahrhaben wollen.

Theologischer verstehen Rudhardt und Foley die Episode. Rudhardt listet ebenfalls die Spiegelemente zwischen Kore und Demophon, Demeter und Metaneira detailliert auf (1994 [1978]: 203-6) und erkennt die Humanisierungstendenz im Hymnus: Der Verlust der Tochter und „the suffering that strikes the goddess draws her closer to humanity. [...] A humanized goddess, she attempts to divinize Demophon“ (1994 [1978]: 205). Dadurch lasse sie die Grenzen zwischen Göttlichem und Menschlichem spröde werden, mit den transgressiven Momenten von Humanisierung und Divinisierung rebelliere sie gegen Zeus' Beschluss. Foley deutet Demeters Handeln genauso als Versuch, Zeus' göttliche Ordnung zu unterlaufen und damit die Grenzen zwischen den Sphären Olymp, Erde und Unterwelt aufzuweichen:

Unlike Zeus, she is not concerned with the separation of spheres and the transcendence of mother/child bonds, but with a preservation of such bonds and a breaking down of divisions among spheres. Hades becomes linked through Persephone to the world above, and mortals become the symbolic nurslings of the goddesses. [...] Demeter thus [...] makes the universe more of a family by uniting its realms, whereas Zeus, by exiling his daughter to the world, has made it less of one (Foley 1994: 115).

Über narrativ-strukturelle Parallelen sehen Felson-Rubin und Deal die Funktion der Demophon-Episode darin, dass sich der Göttin erst hier die eigentliche Interventionsmöglichkeit ge-

gen den patriarchal-göttlichen Plan eröffnet: An Metaneiras Beispiel „Demeter has come to see that shortsighted and ineffectual interference in divine plans belongs to the realm of humankind and characterizes human folly“ (Felson-Rubin & Deal 1994 [1980]: 196). Sie wendet sich in ihrem zornigen Widerstand gegen Zeus nun vom Individuell-Familiären zum Kosmischen: „With the inauguration of the Mysteries, the focus of the poem shifts from Demeter’s relationship with Demophoön to her relationship with humankind as a whole [...] to a concern for the mortality of all people“ (195). Vom Aushungern des eigenen Körpers über die Kontrolle von Demophoons Ernährung und Wachstum gelangt sie nun zu einer „new awareness of her own power“ (196): Die nicht mehr gebärfähige Amme wird wieder zur unsterblichen Getreidegöttin: Ihrer Fähigkeiten und deren Grenzen rückversichert, kehrt sie ihre Potenz ins Negative und lässt die Erde verdorren; ihr persönlicher Hungerstreik wird zum „kosmischen Ereignis“ (Lincoln 1979: 232) einer externalisierten Hungerkatastrophe, die die Menschheit und den Olymp trifft. Damit demonstriert sie, dass nicht nur das Kind Demophoon auf ihre Nahrungsspende angewiesen ist, sondern auch Zeus, gegen den sich ihr Groll richtet, und in ihrer Hoffnung auch Persephone, die sich nicht von anderen als ihr nähren lassen soll.

3.1.2.3.2.2. Hungersnot

Auch nach Fertigstellung des von Demeter angeordneten Tempels bleibt sie dem Olymp fern (303: „μακάρων ἀπὸ νόσφιν ἀπάντων“) und verharret (304: „μῖμνε“) aus Sehnsucht nach der Tochter. Hier wiederholt der Autor den Wortlaut aus Vers 201: „πόθῳ μινύθουσα βαθυζώνοιο θυγατρός.“ Die sich emblematisch in Trauer verzehrende („μινύθουσα“), stillsitzende Demeter ist nicht nur ein beliebtes Motiv in der bildenden Kunst, so z. B. an der Ostwand des sogenannten Persephone-Grabes in Vergina, sondern auch wiederholt Gegenstand der archäologischen Forschung geworden. Bei Apollodor, Ovid in den *Fasti* und anderen späteren Quellen setzt sich Demeter auf den ἀγέλαστος πέτρα, den „Freudlosen Felsen“, der „ein bedeutsames Kultmal im Heiligtum von Eleusis gewesen sein“ muss (Schipporeit 2013: 380).

In ihrem Zorn kümmert sie sich nicht um ihren Zuständigkeitsbereich als Getreidegöttin. Die Unfruchtbarkeit, die Demeter in Gestalt der Greisin von sich behauptet hat, wird nun der Erde aufoktroziert:

αἰνότατον δ’ ἐνιαυτὸν ἐπὶ χθόνα πολυβότειραν
 ποίησ’ ἀνθρώποις καὶ κύντατον: οὐδέ τι γαῖα
 σπέρμ’ ἀνίει, κρύπτει γὰρ ἐνστέφανος Δημήτηρ:
 πολλὰ δὲ καμπύλ’ ἄροτρα μάτην βόες εἴλκον ἀρούραις:
 πολλὸν δὲ κρῖ λευκὸν ἐτώσιον ἔμπεσε γαίῃ
 καὶ νῦ κε πάμπαν ὄλεσσε γένος μερόπων ἀνθρώπων
 λιμοῦ ὑπ’ ἀργαλέης γεράων τ’ ἐρικυδέα τιμὴν
 καὶ θυσίων ἤμερσεν Ὀλύμπια δώματ’ ἔχοντας [...] (305-13).

Demeter bereitet den Menschen nun ein grauenhaftes, „hündisches“ Jahr (306), lässt keinen Samen in der Erde keimen (307), Pflügen und Säen bleiben wirkungslos (308). Demeter ist zur Härte entschlossen: „Sie hätte jetzt auch noch das ganze sterbliche Menschengeschlecht durch Hunger ausgerottet“ (310-1). Doch nicht nur die Menschen leiden unter der Hungersnot, sondern auch die olympischen Götter, die auf die Opferungen und Nahrungsspenden der

Menschen angewiesen sind (311-2: „γεράων τ' ἐρικυδέα τιμὴν / καὶ θυσίων ἡμερσεν Ὀλύμπια δώματ' ἔχοντας“). Clay bemerkt die bittere Ironie „in Demeter's shutting herself off in her own temple, for a temple is the place where mortals come to sacrifice to the gods and the gods come to receive the offerings due them“ (1989: 246). Demeter kehrt den Ort des Austauschs zwischen Gottheiten und Menschen hier radikal um, indem sie sich isoliert und Opfer verhindert.

Im Gegensatz zu anderen Versionen des Mythos (Foley 1994: 98-9; Richardson 1974: 259-60) präsentiert der Hymnus die Dürrekatastrophe als bewusstes Werk Demeters, um Zeus unter Druck zu setzen. Zwei für epische Narrative typische Strukturen fallen in ihrem Verhalten zusammen, nämlich der Rückzug einer bedeutsamen Figur nach einer Beleidigung und die Dürre in Folge der Abwesenheit einer Gottheit. Foley, Lord und Nickel erkennen ein analoges Erzählmuster in der *Ilias*, wenn Achills Zorn und Trauer über den als ungerecht empfundenen Verlust einer geliebten Person (Briseis) ebenso einen Rückzug aus der Gemeinschaft und unerbittliche Härte trotz Ausgleichsangeboten (τιμαί) nach sich zieht (Foley 1994: 91-2; Nickel 2003: 59-82; Lord 1994 [1967]: 181-189). Richardson bemerkt: „The motif of the Famine caused by the anger or disappearance of a deity is common in Greece and elsewhere“ (1974: 258) und untersucht die Parallelen in babylonischen und hethitischen Mythen (258-60). Der „Homerische“ Hymnus kombiniere zudem zwei separate Varianten des Mythos, „the account of Demeter's visit to Eleusis and gift of the Mysteries (and/or agriculture) to the inhabitants, and the Famine-motif“ (Richardson 1974: 260).

Richardson gibt einen Überblick über die Interpretationen, welche die Hungersnot im Mythos von Demeter und Kore seit der Antike hervorgerufen hat. Besonders gerne wurde dieser mit dem Jahreszeitenwechsel in Zusammenhang gebracht, der das agrarische Jahr bestimmte und Demeters Wirken zugeschrieben wurde:

A leading feature in many cases was the „death“ of the spirit of the corn, which could be identified with various points in the cycle of crops, reaping, threshing, grinding, or sometimes the sowing of the seed, or a stage in the cycle of seasons, the disappearance of vegetation in winter, or the dry period of summer in hotter climates. The descent of Persephone to Hades was seen as analogous to those beliefs and customs. In ancient times the two goddesses were clearly recognized as deities of corn, and of vegetation in general, and the Rape and Return of Persephone were identified normally with the time of sowing in autumn and the growth of the crops in spring and early summer (1974: 13; vgl. auch Clay 1989: 255).

Nach manchen Versionen stellt Kores Abwesenheit gar den ersten Winter überhaupt dar, während ursprünglich keine unterschiedlichen Jahreszeiten existiert hätten (Rudhardt 1994 [1978]: 207; Suter 2002: 67). Der Hymnus hingegen spricht die naheliegende Korrelation von Kores Abwesenheit und der Abwesenheit des Korns auf der Erde nicht explizit an. Foley begründet dies poetologisch: „[B]ecause poetry played such a central religious and cultural role in early Greek society, ancient poets could assume their audience's knowledge of mythical variants and played on this awareness [...]“ (1994: 98). Rudhardt gibt hingegen zu bedenken, dass der Hymnus vor allem die Geschichte der Kultgründung betont und deshalb die Jahreszeitentheorie ausblendet: Dem Autor des Hymnus gehe es nicht um den generellen Jahreskreislauf, sondern um die Bedeutung desselben im Kult: „Although the crisis did not create the first winter and the first spring, it did at least bestow a new meaning and seriousness on the annual cycle of plant growth“ (Rudhardt 1994 [1978]: 208). Die zyklische Wiederkehr der in der Erde „begrabenen“

Samen wurde mit der menschlichen *condicio* gleichgesetzt und stärkte die Hoffnung auf ein angenehmes Jenseits nach dem Tod (Richardson 1974: 15). Dieser metaphorischen Auffassung der Mythenhandlung als transzendtem Sinnbild des Lebenskreislaufs bediente sich vor allem auch der Mysterienkult um die beiden Göttinnen: In der Hoffnung auf ein besseres Leben nach dem Tod durchliefen die Initianden in Eleusis Rituale, die Demeters Verhalten entsprachen – die Einhaltung einer Fastenzeit zur inneren Reinigung konnte mit Demeters eigenen Hungerperioden sowie der Dürrekatastrophe analog gesetzt werden (Foley 1994: 102-3 sowie 139-41; Richardson 1974: 20-4).

Eine Hungersnot als Druckmittel liegt angesichts Demeters ureigenem Kompetenzbereich nahe; in ihrer Trauer verhandelt sie ihre Autorität als Mutter Natur (Rudhardt 1994 [1978]: 206-7). Als Mutter gekränkt, setzt sie ihren Machtbereich des Nährens erneut in Szene, bevor sie – analog zu Jungs paradoxer Auffassung von spendender und vernichtender Mutterfigur²⁵ – ihr Kindssubstitut aufgibt und schließlich alle von ihr Abhängigen (Menschen und Gottheiten) aushungert. Durch beide Aktionen versucht Demeter, die Götter, vor allem Zeus, ihrer τιμή (vgl. Vers 311) zu berauben, indem sie die Abhängigkeit des Olymps von den Sterblichen aufzeigt. Ihr Plan zeigt Wirkung, „because the goddess uses her τιμή of agricultural fertility over which she alone has control. Thus, the two plans [Demophoon und die Hungersnot] amount to the same thing; immortalize humans or destroy them in order to deny the gods their collective τιμή“ (Nickel 2003: 78).

Suter stellt Demeters Trauer um ihre Tochter psychoanalytisch als internalisierte Wut auf die verlorene Person dar, die auf die Umwelt projiziert und damit entäußert wird:

Demeter handles her sorrow – the internalized anger at Persephone – by displacing this aggression outward again, against Zeus. Since she resents Persephone’s betrayal of the mother-daughter bond but loves her, she must find another object for her anger and aggression. [...] Demeter’s anger against Zeus may then be read also as anger [...] against the (necessary) male who facilitates Persephone’s (necessary) coming-of-age (2002: 64).

Für Demeters Zorn können mehrere Motive gefunden werden: gekränkter Stolz als Göttin und als Mutter, der göttliche Beschluss ohne ihr Zutun, die Abwesenheit der Tochter, die Torheit der Menschen, die ihren Plan verhindert und nicht wertgeschätzt haben, die Endgültigkeit der Trennung von Kore, oder, wie Suter bemerkt (s. o.), der Unwille, die Geschlechtsreife der Tochter anzuerkennen. Objekte ihres Zorns mögen Kore/Persephone, Zeus, Hades, Metaneira, der ganze Olymp oder die gesamte Menschheit sein, und ihr destruktiver Akt der Aushungern schadet einem Großteil der Personen, von denen sie gekränkt wurde. Dennoch wäre es zu kurz gefasst, in Demeters Hungersnot einen rein heteroaggressiven Akt zu sehen. Denn sei es, dass sie sich als Mensch gebärdet, sei es, dass sie ihren göttlichen Status wieder annimmt – in beiden Fällen muss auch sie von der Hungersnot betroffen sein. Wenn dem gesamten Olymp keine Opfer mehr dargebracht werden können, weil die Sterblichen nicht einmal genug Nahrungsmittel für sich selbst haben, muss auch die Göttin Demeter der Opferungen entbehren und darben. Der Hymnus lässt unkommentiert, wie Demeter die Zeit der Dürre und Entbehrung übersteht, während alle anderen Gottheiten schon in Not sind. Bedenkt man ihr Fasten auf der Suche nach

²⁵ Auch Melanie Kleins Konzept von guter und böser, generöser und sich entziehender Mutterbrust würde gut zu Demeters ambivalentem Verhalten als Mutter(-göttin) passen.

Kore und die Enthaltsamkeit in Eleusis, liegt nahe, dass Demeter auch jetzt, wenn sie andere aushungert, auch sich selbst aushungert. Wie schon zuvor nimmt sie auch hier ab und reduziert sich, wie die Wortwiederholung ihres Zustands (201 und 304: „μινόθουσα“) zu erkennen gibt. Ihre körperlichen Bedürfnisse hat Demeter, gleichsam als anorektische Antwort auf das von Kore erwünschte anorektische Verhalten, nämlich das Verweigern jeglicher Nahrungsaufnahme in der Unterwelt, durch die Abhärtung eines nun schon über mehrere hundert Verse praktizierten Fastens soweit minimiert, dass die Nahrungsmittelknappheit ihr nichts ausmachen kann. Während moderne Anorektikerinnen mit dem Ernähren anderer während der eigenen Aushungierung *d'accord* wären, stellt das aktive Aushungern anderer einen großen Unterschied zum heutigen Krankheitsbild dar – Anorexiepatientinnen würden andere nicht an ihrer Askese teilhaben lassen wollen. Demeter hat also die Phase, ihre Umwelt füttern zu wollen, mit dem Ende ihrer Ammentätigkeit abgeschlossen, um die Hunger-Waffe effektiver einzusetzen. Ihre eigene Unempfindlichkeit schützt sie, im Gegensatz zu allen anderen sterblichen und unsterblichen Personen, vor dem Leid, das aus Mangel und Entbehren entsteht. So gelingt es ihr, ihren Willen durchzusetzen. Die Dürrephase bereitet das Finale vor: Zeus schickt erst Iris, schließlich noch andere Gottheiten, um Demeter mit Bitten und Gaben umzustimmen, muss aber schließlich konzedieren, als sie sich unnachgiebig zeigt. Die Tochter darf zur Mutter zurückkehren, Demeter soll im Gegenzug jedoch die Fertilität der Erde wieder gewährleisten.

3.1.2.4. Essen

3.1.2.4.1. Granatapfel

Von Demeter unter Druck gesetzt befiehlt Zeus Hermes, der als einziger der Götter Zugang zur ansonsten impermeablen Unterwelt hat, Persephone zu holen. Hades lässt sie sofort gehen, lächelt aber „mit den Augenbrauen“ (357-8: „μείδησεν δὲ ἄναξ ἐνέρων Ἄιδωνεὺς / ὀφρύσιν“), als hätte er einen Hintergedanken, „knowing what is to come, and that he will not lose Persephone altogether“ (Richardson 1974: 268). Er bittet sie, nicht schlecht von ihm zu denken, denn er würde sie zur Herrscherin über sein Reich machen, Menschen und Götter würden sie verehren (366: „τιμᾶς“) und ihr opfern (360-369). Richardson bemerkt an dieser Stelle die positive, verständnisvolle Zeichnung des Unterweltsgottes, die im Hymnus vorherrscht (1974: 175). Persephone springt vor Freude jubelnd auf (370-1). Doch Hades gibt ihr „heimlich“ einen Granatapfelkern zu essen, damit sie der Unterwelt nicht für immer fernbleibe (371-4: „αὐτὰρ ὃ γ' αὐτὸς / ῥοιῆς κόκκον ἔδωκε φαγεῖν μελιηδέα λάθρη, / ἀμφὶ ἔνωμήσας, ἵνα μὴ μένοι ἥματα πάντα / αὔθι παρ' αἰδοίῃ Δημήτερι κυανοπέπλω“). Erst nachdem Hades ihr die Rückkehr zur Mutter gestattet, nimmt sie in der Unterwelt erstmals etwas zu sich und übertritt damit eine Schwelle wie zu Beginn der Handlung durch ihr Begehren nach der Narzisse (Foley 1994: 109): Sie ist nun an Hades gebunden²⁶ und muss jährlich zu ihm zurückkehren. Mit seiner Sexualsymbolik ist der Granatapfel eine angemessene Speise zur unentrinnbaren Besiegelung der Verbindung. Der aktive (Suter 2002: 58-71) Genuss des Granatapfels bestätigt Persephones

²⁶ Gubar spricht von einer „Internalisierung des Feindes“, des Männlichen. Diese wenig subversive Deutung von Persephone als passivem Opfer trifft jedoch nicht auf den „Homerischen“ Hymnus zu (Gubar 1979: 312).

sexuellen Reifungsprozess (Kulish & Holtzman 1998: 67); während die Narzisse ihre Defloration einleitete, steht der Kern für die Einwilligung (Foley 1994: 88) zur Initiation in ihre neue Rolle als Hades' Frau. Suter liest diese Verbindung als mystischen *hieros gamos* und sieht darin das Geheimnis der Eleusinischen Mysterien (Suter 2002: 97-8 sowie 101-117), doch erscheint diese Deutung angesichts der vielen göttlichen, kosmischen und symbolisch aufgeladenen Vereinigungen, die die antike Mythologie bietet, zu oberflächlich, um den Kern des Kultes auszumachen, und ignoriert die Transformationen, die aus der Verbindung sowohl für Persephone als auch für Demeter entstehen. Persephone ist keine jungfräuliche Kore und Anhängsel ihrer Mutter mehr, sondern hat ab jetzt mit neuem Namen auch ihren eigenen Herrschaftsbereich: „She will never be Kore, 'the maiden', again. She has matured, become sexualized, died, and been reborn“ (Lincoln 1979: 233).

Ob Persephone sich der Konsequenz ihres Essaktes bewusst ist, lässt der Hymnus offen. Hades steckt ihr den blutroten Kern heimlich, „λάθρη“ (372), in den Mund. Dass Persephone ihre eigene Nahrungsaufnahme verborgen bleiben soll, ist auszuschließen, da unrealistisch, selbst wenn sie auch schon beim Pflücken der Narzisse eine „youthful naiveté“ gezeigt hat, die ihre „susceptibility to the dangers and pleasures of sexuality with the male“ (Arthur 1994 [1975]: 237) indiziert. Mit Myres und Arthur kann daher angenommen werden, dass der danebenstehende Hermes nichts davon mitbekommen soll, der den symbolischen Gehalt dieser gemeinsamen Mahlzeit, die gleichsam „sexual union and consummation of Persephone's marriage with Hades“ (Arthur 1994 [1975]: 237) ist, verstehen würde und den Göttern im Olymp inklusive Demeter sofort davon berichten könnte. Myres weist philologisch und etymologisch nach, dass „λάθρη“ auch „hinterlistig“ bedeuten kann und Hermes derjenige ist, dem Persephones Essen verborgen bleiben soll (Myres 1938: 51). Demeters erste Frage beim Wiedersehen mit ihrer Tochter gilt dem Essen in der Unterwelt; sie verdächtigt und verhört Persephone (389-404), woraufhin diese eine andere Version des Vorgangs erzählt als die Erzählinstanz zuvor: Hades habe sie gewaltsam zum Essen gezwungen, wie sehr sie sich auch gewehrt habe (411-2: „αὐτὰρ ὁ λάθρη / ἔμβαλέ μοι ῥοιῆς κόκκον, μελιθεῖ ἐδωδήν, / ἄκουσαν δὲ βίη με προσηνάγκασσε πάσασθαι“). Dann berichtet sie im Detail vom Blumenpflücken mit ihren Freundinnen, wobei sie auch hier alles unterschlägt, was auf Eigeninitiative ihrerseits hinweisen könnte. „Does she perhaps ‚protest too much‘ in self-defence?“ fragt Richardson (1974: 287), und auch Suter erkennt, dass Strategien der Verneinung²⁷ zu Persephones heftigen Beteuerungen der Unfreiwilligkeit von Entführung und Essen beitragen: „In sum, Persephone tries to downplay to her mother the fact that she was ready to grow up, that she wanted to leave childhood – and her previous relationship to her mother – behind“ (Suter 2002: 41). Es gelingt ihr, jede Verantwortung für die sexuelle Initiation von sich zu weisen und so im Ansehen ihrer Mutter, ihrem primären Liebesobjekt, das nicht nur aufnehmen und nähren, sondern auch strafen und vernichten kann, nicht zu sinken, gleichzeitig aber ihre neue Identität nicht gänzlich zu verleugnen, sondern als notwendig darzustellen.

Aktives sexuelles Interesse weist sie von sich, während ihre Handlungen, wie die Erzählinstanz des Mythos sie darstellt, für eine Eigeninitiative sprechen – diese muss sie vor ihrer

²⁷ Nach Freud ist vehementes Verneinen unbewusstes, verdrängtes Bejahen (Freud 1989 [1925]: 373-7).

Mutter jedoch geheimhalten, um weiterhin von ihr akzeptiert zu werden (Boothe 2013 [1993]: 114-7). „Persephone is taking over control of access to her body, control over her body (or ego) boundaries, a control which she must wrest from Demeter if she is to establish her own mature, separate self“ (Suter 2002: 57-8). Wie Demeter, vom Olymp auf die Erde herabgekommen, durch das Trinken des Kykeons ihre neue kultische Rolle in Eleusis etabliert, begründet ihre Tochter ebenfalls durch Annahme einer Speise in einer Welt, die unter ihrer früheren Umgebung liegt, ihren zukünftigen Kult als Totengöttin (Foley 1994: 88 und 127-8). „[W]ith that seed, she becomes a new person: whole, mature, fertile, and infinitely more complex than before. Having tasted the seed, she has crossed a barrier from which she cannot return, and nothing Demeter can do will ever make her the same again“ (Lincoln 1979: 234).

3.1.2.4.2. Fruchtbarkeit

Persephone wird ein Drittel des Jahres bei Hades verbringen, den Rest bei Demeter, womit ätiologisch das „Schwinden und Wiederkommen des Mondes“ (Foerster 1874: 25)²⁸, die Entstehung der Jahreszeiten sowie die zyklische Rückkehr des Erderzeugnisses Korn erklärt wird.²⁹ Durch die Kompromisslösung, „the girl can keep and remain loyal to her mother and be sexual at the same time. For Persephone, to each relationship there was a season, a division by time spent with each [...]. This paradoxical core of the story [...] represents a pleasing solution to a little girl's oedipal dilemma“ (Kulish & Holtzman 1998: 67). Das Essen des Granatapfelfernes verändert den Status beider Göttinnen:

The mother will restore the longed-for feeding situation – Demeter will make crops grow and avert famine – but at the same time the child has learned that it can be fed (filled, fulfilled) elsewhere: Kore, now Persephone, has partaken of Hades' seed and will share his power (Marsden 1997: 322).

Alderinck fasst das nahezu idyllische Ende des Hymnus in seiner strukturalistischen Analyse folgendermaßen zusammen:

Plouton has a wife and hence Hades is no longer a realm of „man alone“ but of „man and wife“, no longer a realm of „death alone“ but of „blessedness-in-death“. Demeter and Persephone remain mother and daughter, yet Demeter's power has increased and Persephone has become a wife. This means that a benevolent queen rules those living in Hades, a queen who, with her mother, is worthy of honor, gifts, and rites in the underworld (Alderinck 1982: 7).

Marsden erkennt bulimische Strukturen im Plot, da die Dynamik der Kore-Handlung jener von Essen im Magen der Bulimikerin entspricht: „Bulimia is an acting out of phantasies of fusion and separation. In Persephone's case, her descent into the underworld and her subsequent departure (being vomited up by mother-earth) seem to perform a similar function“ (1997: 322).

Was Demeter nach Festlegung dieser Zeitenregelung nun noch zu tun bleibt, ist die Wiederherstellung der Fertilität auf der Erde, zu der Demeters Mutter Rheia (vgl. Foley 1994: 111; Suter 2002: 68) animiert (469-73). In dieser archetypischen Union von Großmutter, Mutter und Tochter sieht Jung die matrilineare Konzentration der Unsterblichkeit, welche die Gottheiten im Hymnus ausloten (Persephones Verschwinden in der Unterwelt als Tod), verhandeln

²⁸ Anhänger dieser Deutung, bspw. bestimmte Stoiker, bezeichnet Foerster als Lunarier.

²⁹ Vertreter~innen dieser letzten, heute meistverbreiteten, Interpretation bezeichnet Foerster als Telluristen oder Agrarier (1874: 1). Rudhardt diskutiert jedoch die Probleme einer simplen Gleichsetzung von Mädchen und Korn, die so im Hymnus nicht zu finden sei (1994: 206-8). Eine schon in der Antike gängige etymologische Erklärung begründet die Gleichsetzung: κόρη sei das Femininum zu κόρος, dem Pflanzenspross (Kerényi 1941: 166).

(Möglichkeit einer Rückkehr aus der Unterwelt), verleugnen (Demeter als altes Weib), den Menschen in Aussicht stellen (Demophoon; Mysterienkult) und durch den ewigen Kreislauf der natürlichen Fertilität versinnbildlichen:

Demeter und Kore [...] ergänzen ein weibliches Bewußtsein nach oben und nach unten. Sie fügen das Ältere und Jüngere [...] hinzu und erweitern damit das engbegrenzte und in Zeit und Raum verhaftete Einzelbewußtsein zu einer Ahnung größerer, umfänglicherer Persönlichkeit, die überdies an ewigem Geschehen Anteil hat. [...] Man könnte deshalb sagen, daß jede Mutter ihre Tochter, und jede Tochter ihre Mutter in sich enthalte, jede Frau aber nach rückwärts in die Mutter und nach vorwärts in die Tochter sich erweitern. [...] Als Mutter lebt man früher, als Tochter später. Durch das bewußte Erleben dieser Verbindungen entsteht ein Gefühl der Ausdehnung des Lebens über Generationen: ein erster Schritt zu der unmittelbaren Erfahrung und Gewißheit der Enthebung aus der Zeit, was ein Gefühl der Unsterblichkeit bedeutet. Das Einzelleben wird erhöht zum Typus, ja zum Archetypus weiblichen Schicksals überhaupt (Jung 1941: 224-5; vgl. auch Suter 2002: 121).

Besonders im Finale legt der Autor den Fokus auf dem theologischen Gehalt des Mythos, der zur Verehrung Persephones als Unterweltsgöttin und zur Kultstiftung in Eleusis führt, die als Gabe Demeters verstanden wird und den Eingeweihten Glückseligkeit nach dem Tod verspricht; sie selbst lehrt die Fürsten von Eleusis die Riten (480-95). Beide Gaben – die agrarische Fruchtbarkeit und der Kult – erfüllen somit die in den Mythosbearbeitungen angelegten Humanisierungstendenzen, die die Grenzen zwischen Göttlichem und Irdischem durchlässig werden lassen: „Demeter gives her Mysteries to humanity of earth and Persephone opens a new path to the world below through her annual descent and ascent. Mortals now have an ear in the underworld, and the universe has a link between heaven, earth, and the world below“ (Foley 1994: 89). Was der Hymnus über die Eleusinischen Mysterien verrät, ist wiederholt Gegenstand von Forschung und Spekulation geworden (Clay 1989: 203-6; Richardson 1974: 12-30 und 304-8), da aufgrund der Schweigepflicht nur Schilderungen zu den vorbereitenden Riten, die auch im Hymnus angesprochen werden (Fasten, Aischrologie, Reinigung), tradiert wurden, aber keine Auskünfte über den eigentlichen Inhalt, Ablauf und das Mysterium, das die Initiand~innen³⁰ im Rahmen der *Myesis* „erschauen“ durften (vgl. Foley 1994: 65-71). Die wohl kühnste und kontroverseste Theorie zum Wesen des Mysteriums legen der Pilzforscher Wasson, der Archäologe Ruck und der Chemiker und LSD-Entdecker Hofmann 1984 mit *Der Weg nach Eleusis* vor. Die interdisziplinäre Studie, die sich stellenweise wie esoterische Erweckungsliteratur liest, sieht in der mysteriösen „Schau“ die visuellen Effekte gemeinsamen Drogenkonsums; der Kykeon habe psychedelische Pilze enthalten. Auch wenn drogenähnliche Substanzen der griechischen Antike bekannt waren und rauschhafte Zustände in kultischen Zusammenhängen und auch im Eleusinischen Demeterkult zum Einsatz gekommen sein mögen, lässt sich die Theorie jedoch nicht hinreichend belegen, um als Lösung des Rätsels um die Mysterien zu gelten. Zudem könnten auch mehrtägiges Fasten, rituelle Tänze, Wein und Gruppendynamik ein berauschendes Erlebnis hervorrufen, um den Kreislauf des Lebens im Mythos zu erschauen.³¹ Überzeugender ist Schipporeits Ansatz eines agrarischen Initiationskults: Aus archäologischen und spätantiken literarischen Zeugnissen lasse sich ableiten, dass die in die Kulthandlungen integrierten „heiligen Dinge“ Mörser und Stößel seien, mittels deren die Initiand~innen in die Geheimnisse der

30 Foley zufolge standen die Mysterien Frauen und Männern, Freien und Sklaven sowie nicht-griechischen Fremden offen, die sich die Teilnahmegebühr leisten konnten und keinen Mord begangen hatten (1994: 66).

31 Für wertvollen Austausch über die Wahrscheinlichkeit dieses Ansatzes danke ich Herrn Dr. Sven Thorsten Schipporeit von der Klassischen Archäologie der Universität Wien.

Getreideverarbeitung eingeweiht worden seien. Im Hymnus lehrt Demeter, im Gegensatz zu anderen Versionen, keine landwirtschaftlichen Praktiken; das Agrarwesen ist den Menschen bereits bekannt. Allerdings gibt sie wichtige Lehren, die in ihrem Zuständigkeitsbereich liegen, an die Bevölkerung von Eleusis weiter. Daher liege nahe, dass die kleinbäuerlich strukturierte archaische Gesellschaft (Schipporeit 2013: 427) im Rahmen des Kultfests für Demeter junge Menschen befähigt habe, aus Kornähren und anderen Früchten Demeters Nahrungsmittel herzustellen:

Symbolisch zermahlte er [der Myste] die Ähre und bereitete den nächsten Kykeon vor. [...] Mit diesem Akt vollzieht der Myste [...] genau den für einen agrarischen Initiationsritus geforderten Schritt aus dem Zustand der passiven Nahrungsaufnahme hin zur aktiven Nahrungsherstellung. Empfängt er noch am Ende der Fastenzeit den Kykeon passiv, offenbart sich ihm in der Weih das göttliche Geheimnis der Getreideverarbeitung, das ihn zur eigenständigen Herstellung des Kykeon befähigt. Mit diesem Wissen verliert er seinen abhängigen Status als Kind und kann in die Gemeinschaft der Erwachsenen aufgenommen werden (Schipporeit 2013: 428-9).

So verstanden, vollziehen die Mysteren exakt die im Hymnus vorgezeichnete Entwicklung: Persephone erfährt eine Selbstermächtigung als erwachsene, reife Frau, und bestätigt diese mit der Konsumation des Kerns, die symbolisch den Ehevollzug darstellt. Demeter wiederum ermächtigt die Menschen, sich selbst zu ernähren und dieses Wissen an künftige Generationen weiterzugeben.

Die Frage, wer (Demeter, Hades, Metaneira) wen (Kore, Demophoon, Menschen) ernähren darf, wird sowohl im Hymnus als auch in essgestörten Familienkonstellationen beständig ausgehandelt: In der Befähigung des erwachsenen Individuums zur eigenen Ernährung findet der Hymnus eine Lösung für den anorektischen Konflikt. Da der Text Fragen des Genährtwerdens und Nährens, Ergreifens und Ergriffenwerdens, Aushungerns und Essens verhandelt und diese Aspekte mit Sexualität, Pubertät, Weiblichkeit, Gewalt, Recht und Macht verknüpft, kann die Textstruktur als Beispiel einer anorektischen Poetik gelten, wie sie in Kapitel 2 entwickelt wurde. Anhand einer funktionalen Einteilung des Narrativs in drei alimentäre Phasen können die Spuren einer anorektischen Logik im Textkörper ausgemacht werden, die auch späteren Versionen des Mythos inhärent ist.

3.2. Ovid

Ovids Arbeit am Persephone-Mythos kann als poetologische Programmatik verstanden werden: Als Abschluss der ersten Pentade der 15 *Metamorphosen*-Bücher steht die Episode von Ceres und Proserpina an prominenter Position (Hinds 1987: 3-4); sie stellt die erste komplexe Binnen-erzählung in Ovids verschachteltem und polyphonem Epos dar. Zudem erfüllt sie auch textintern die Funktion einer poetischen Selbstbehauptung: In einem musischen Agon zwischen zwei konkurrierenden Frauengruppen, dem Wettstreit zwischen den Musen – Halbgöttinnen – und den sterblichen Pieriden um die Inspirationsquelle Hippokrene auf dem Helikon, erzählt Calliope, die später als Muse der epischen Literatur bekannt ist, die Geschichte von Ceres, Pluto und Proserpina. Ihre Schwester Urania gibt Calliopes metadiegetische Darbietung, mit

der die Musen ihre Vorherrschaft als Inspirationsgöttinnen konsolidieren können, als intradiegetische Erzählerin wieder.³² Dies gelingt nicht zuletzt, weil Calliope das bekannte Repertoire um die starke Präsenz zweier Nymphen, Cyane und Arethusa, erweitert – Zissos zufolge eine geschickte Strategie, um die Schiedsrichterinnen, ebenfalls Nymphen, zu beeindrucken (1999: 97-8). Die Hybris der Pieriden, sich mit Mussen zu messen, wird mit Verwandlung bestraft.

Allerdings regt Ovid selbst auch zu einem Vergleich zweier Narrative an, indem er die Episode zudem im 4. Buch seiner im elegischen Distichon gehaltenen *Fasti* behandelt. Er straft die Erzählung, addiert Verweise auf kultische Traditionen und setzt insgesamt unterschiedliche Schwerpunkte. Durch zahlreiche Selbstverweise lädt er zu einer parallelen Lektüre beider Versionen ein (Hinds 1987: 42, 71, 82-3). Als *lector doctus* und *poeta doctus* (Hinds 1987: 56) stellt er seine Vertrautheit mit literarischen Vorbildern und anderen Demeter-Mythenversionen (Anderson 1997: 535; Herter 1941) unter Beweis und positioniert sich selbstbewusst zwischen dem „Homerischen“ Hymnus, Kallimachos, Nikander von Kolophon und Ciceros zweiter *Rede gegen Verres*.³³ Statt eines philologischen Vergleichs der beiden Ovid'schen Versionen und ihren Quellen nach dem Vorbild von Stephen Hinds werden die Texte hier separat behandelt; der Fokus liegt allerdings auf *Met.* 5, da die Strukturen einer anorektischen Poetik in den *Fasten* „magerer“ ausfallen bzw. jene aus Hymnus und *Metamorphosen* eher wiederholen.

3.2.1. *Metamorphosen* 5

Lässt sich der Hymnus noch als Bildungsroman der pubertären Persephone und als Aretalogie der zürnenden Demeter lesen, als Erweckungs- und Selbstermächtigungsmythos, der mittels Nähren, Hungern und Essen zur Identitätsfestigung und Aufteilung von Macht und Zuständigkeitsbereichen führt, so ist eine derart optimistische Lektüre bei Ovids Proserpina-Episoden kaum mehr möglich. Schonungslos schildert Ovid die Brutalität männlicher Gewalt gegen Frauen. Proserpina, Cyane und Arethusa erleben Entführung, Vergewaltigung und Verletzung; Verwandlungen bilden die Folge. Weibliche Solidarität, wie sie etwa im 6. Buch zwischen Philomela und Procne besteht, bleibt in Calliopes Binnenerzählung entweder ganz aus oder erfolglos. Segal (1998) bemerkt zur Verdreifachung des Gewaltakts:

Ovid brilliantly interweaves three parallel and complementary tales of male sexual violence against a more or less helpless and passive female body. All three tales gloss over the raw violence by metaphorical or symbolic representation: Pluto's forced passage through Cyane's watery home, the floating belt of Proserpina, and Alpheus' pursuit of Arethusa after her watery transformation (22).

Wie manche Anorektikerinnen zur Gewichtsabnahme komorbid zu Praktiken des Erbrechens greifen können, die nicht dem eigentlichen Krankheitsbild entsprechen, so erfordert Ovids Textkörper eine Erweiterung des Theoriekonzepts einer anorektischen Poetik um bulimische

32 Lothar Spahlinger behandelt die Erzählsituation im Wettkampf zwischen Musen und Pieriden sehr ausführlich (1996: 103-30) und gibt die „vierfache Schachtelung“ auch in einer Graphik wieder (1996: 104). Vgl. auch die von ihm zitierte Sekundärliteratur zu Ovids literarischen Vorlagen zum Musenwettkampf (105-18). Ebenso bieten Patricia Johnson in ihrer Monographie zu Kunst und Bestrafung in den *Metamorphosen* (2008: 41-52) und Andrew Zissos präzise narratologische Analysen der Episode (1999: 97-8 und 109-12).

33 Ovids Quellen und Vorbilder wurden wiederholt in der Forschung behandelt. Zu Ovid und dem „Homerischen“ Hymnus vgl. Richardson 1974: 72; Hinds 1987: 52-6; Barchiesi 1999: 123-4; zu Kallimachos vgl. Foerster 1874: 75-80; Murray 2004: 223-40; van Tress 2004: 185-8; Sampson 2012: 83-103; zu Nikander von Kolophon vgl. Anderson 1997: 544-5; Bömer 1976: 341-2; Foerster 1874: 80-8; zu Ciceros zweiter *Rede gegen Verres* (Hinds 1982: 477-8; Hill 1992: 155; Johnson 1996: 135-8).

Strukturen: Widerstand gegen die bedrohliche maskuline Gewalt gestaltet sich im Unterschied zum Hymnus nicht so sehr anorektisch wie bulimisch: Ist der Hymnus von den anorektischen Abwehrstrategien Hungern und Nähren strukturiert, so werden erlittene Verletzungen bei Ovid mittels der bulimischen Denkfiguren Öffnen und Schließen verhandelt. Vorgänge wie Abdichten, Aufnehmen, Verschlucken, Ausspeien und Auflösen strukturieren das dichte Gewebe der Musenerzählung (Fairfield 251-3; Marsden 1997: 320-4). Bachtin beschreibt Nahrungsaufnahme und Ausscheidung als Grenzüberschreitungen im grotesken Körper, der seine Umwelt inkorporiert und sich selbst entäußert. Ovids eponyme Verwandlungsvorgänge zeugen wortwörtlich von derartigen Transgressionen zwischen Formen, Gattungen und Aggregatzuständen, in denen die Figuren mit ihrer Umwelt verschmelzen, sie in sich aufnehmen oder von ihr verdaut werden. Ob die Protagonist~innen die Handlungsvorgänge auch aktiv beeinflussen oder sich nur entsprechend der kausalen Dynamik verhalten, die ihnen das inter- und intratextuelle Geflecht an Konstellationen auferlegt, wird im Folgenden an den einzelnen Episoden zu untersuchen sein.

3.2.1.1. Auftakt

Im Wettstreit zwischen Musen und Pieriden präsentieren beide Parteien jeweils ein Lied, um die aus Nymphen bestehende Jury von ihrer gesanglichen Überlegenheit zu überzeugen. Eine der Pieriden beginnt, indem sie eine Episode aus der Gigantomachie erzählt, in der die olympischen Gottheiten feig fliehen und sich ängstlich vor dem Ungeheuer Typhoeus verstecken (5,318-31). Spahlinger bemerkt, dass das „aitiologische Element, das der Typhon-Mythos enthält, nämlich die Herkunft des Theriomorphismus der ägyptischen Gottheiten zu erklären“ (1996: 117), hier zu Gunsten einer beinahe metareferentiellen Emphase der Provokation völlig unterschlagen wird: „Unwürdigen Gestalten den ihnen nicht zukommenden Ruhm zu verleihen, dafür den angestammten Göttern den Rang streitig zu machen, dies ist die Absicht des Liedes, damit entspricht es genau der Situation des Wettstreites selbst“ (Spahlinger 1996: 116). Das blasphemische Erzählvorhaben, „unduly flattering to the opponents of Olympus“ (Fratantuono 2011: 133; vgl. auch Johnson 1996: 125), bereitet auf die Hybris Arachnes vor, die ihre Kunstfertigkeit im 6. Buch vor Minerva behaupten will (Fratantuono 2011: 134), trägt jedoch textintern den Pieriden die Niederlage ein.³⁴ Spahlinger erkennt, dass „der Mittelpunkt des Streites nicht im Ästhetischen [liegt], sondern im Theologischen“ (1996: 110). Über die Qualität des Pieridengesangs kann das Lesepublikum nicht urteilen, da Urania nur eine gefilterte Zusammenfassung, zum Teil in indirekter Rede (Spahlinger 1996: 116), präsentiert, die durch kurze, harte Aussagen über die Gottheiten hervorsteicht, bevor Calliope zu ihrer viel längeren und schließlich siegreichen Rede ansetzt.

Calliope antwortet, indem sie ihrer Rede einen Hymnus auf eine Göttin voranstellt (Spahlinger 1996: 118-9), die die Konkurrentin nicht erwähnt hat: Ceres. Das „hymnic opening establishes a strong contrast between her own piety and the[ir] irreverence“ (Johnson 2008: 63).

³⁴ Johnson untersucht im Unterschied zu vielen Beiträgen zu *Met. 5* das Lied der Pierus-Töchter sehr ausführlich; sie versteht die Konkurrentinnen der Musen als kundige Sängerinnen und nicht als hochmütige Dilettantinnen (Johnson 2008: 52-63).

Der Göttin wird die Einführung der Landwirtschaft zugeschrieben, die freilich in der Welt der *Metamorphosen* schon vor dem Raub vorhanden war:

Prima Ceres unco glaebam dimovit aratro,
prima dedit fruges alimentaque mitia terris,
prima dedit leges; Cereris sunt omnia munus;
illa canenda mihi est. utinam modo dicere possim
carmina digna dea! certe dea carmine digna est (5,341-5).

Dass die Muse sich gerade Ceres zuwendet, entspricht einer stringenten inhaltlichen Logik: Das Lied der Pieriden „depicted Earth as enemy of the gods, spawning a monster to challenge their power. Their Earth was a geological force, responsible for cataclysms, earthquakes, sudden appearances of mountains, and other violent and unpredictable disturbances“ (Anderson 1996: 532-3). Als maternale Gottheit des agrarisch nutzbaren Erdbodens stehe Ceres in klarem Kontrast zu der gigantischen Wildheit: „Thus, a hymn in honor of Ceres implicitly denies the truth of the Pierid vision, that Earth fostered Disorder“ (Anderson 1996: 533). Mittels der Dichotomie „Giganten – ungebändigte Natur; Ceres – kultivierte Erde“ scheint dem Kommentator allerdings zu entgehen, dass die Erdspalten, Krater und Gesteinsformationen nicht so strikt von Ceres' kultischer Erscheinungsform geschieden werden können. Demeter-Heiligtümer wurden gerade in der Nähe derartiger Naturmerkmale errichtet, da bei „markanten Felsformationen, Felsspalten, Klüften und Höhlen“ (Schipporeit 2013: 248) chthonisch-göttliche Kräfte verortet wurden. Die Aretalogie der Ceres widerspricht also weniger der Naturgewalt als dem furchtsamen, hilflosen Götterbild, das die Pierus-Tochter zeichnet. Calliope stellt also „durch ihren ‚Nachtrag‘ die Weltordnung wieder her“ (Bömer 1976: 314). Damit steht sie in der literarischen Tradition des *Amoibaions* oder Wechselgesangs:

Dessen Wesen besteht darin, in ständigem Wechsel nach einzelnen Versen, Verspaaren oder Strophen ein vom Gegner vorgetragenes Thema oder Motiv im eigenen Lied weiterzuführen, in anderer Weise zu nuancieren und durch die Fähigkeit zu geschicktem Aufgreifen und Umdeuten den Gegner zu bezwingen. Genau dies ist das Prinzip von Calliopes Lied: Sie greift das Typhoeus-Thema ihrer Gegnerin auf, führt es zu seinem Ende und interpretiert es als das Gegenteil dessen, was die Rivalin vorgegeben hatte. Obendrein gewinnt sie geschickt den Ansatz für ihr eigenes Thema (Spahlinger 1996: 120).

Calliopes Proömium kann als generische Programmatik gelesen werden: Der Wunsch nach Würde (5,345: „dignitas“) zitiert nicht nur den Beginn des „Homerischen“ Hymnus (1: „σεμνήν“), sondern markiere den Anspruch, im hohen Stil des Epos einen erhabenen Stoff zu erzählen (Hinds 1987: 124-5; Johnson 1996: 125). Das häufig getroffene Urteil, die *Metamorphosen* seien Elegie in Hexameterform,³⁵ zitiert Calliope damit ebenso wie sie sich spielerisch davon abgrenzt. Die Passage ist also eine der vielen selbstreferentiellen Gattungsreflexionen, die Ovid in seinem Gesamtwerk immer wieder augenzwinkernd einflicht. Zissos aber fasst den Bescheidenheitstopos (5,344: „utinam modo dicere possim“) als *Recusatio* für narrativen Opportunismus auf, da Calliope eigentlich die „dignitas“ mehrerer Nymphen, nicht jene der Ceres, in den Vordergrund stellt:

[T]he epic Muse is lamenting the impossibility of living up to her aspirations. She knows full well the compromised course her narrative must take to assure victory in the contest; it is part of her strategy to substantially reduce Ceres' prominence, to make nymphs the focal point of her tale. Calliope would like nothing more

35 Ausführliche Ausführungen zur generischen Einordnung von Calliopes gesamter Darbietung finden sich auch bei Spahlinger (1996: 126-30).

(utinam modo) than to sing a song worthy of Ceres, but she cannot afford to, since she must win the contest at any price. In short, the Muse laments that Ceres' epic dignity must be sacrificed to present material necessity (Zissos 1999: 111).

3.2.1.2. Das Öffnen und Schließen des Schlundes (Typhoeus)³⁶

Calliope setzt mit dem Sieg der olympischen Gottheiten über Typhoeus fort; er wird unter die Erde gebannt. Der Körper des feuerspeienden Ungeheuers wird gleichsam kartographisch von sizilischen Landmassen beschwert (5,350-3): „We are to imagine him, then, lying on his back, with his body extending almost directly from east to west“ (Anderson 1996: 533-4). Sein Kopf liegt unter dem Aetna, „sub qua resupinus harenas / *eiectat flammamque ferox vomit ore Typhoeus*“ (5,352-3; Hervorhebungen von mir, SES). Der vulkanische Krater fällt mit dem Schlund des Ungeheuers zusammen und verbindet als Tunnel den unterirdischen Tartaros, der der mythische Vater des Typhoeus sein soll, mit seiner Mutter, der bewohnbaren Erde Gaia (Hes. *Theog.* 821-2). Die Öffnung stellt also einen Übergang zwischen Unterwelt und Welt dar, wie ihn wenig später auch Proserpina erleben wird. Der Vulkanausbruch des Aetna entspricht Typhoeus' wütendem Ausspeien. Bulimisch gedacht, handelt es sich hierbei nicht um selbstdestruktives Erbrechen aus Frustration, sondern um einen aggressiven Akt, vor dem Menschen wie Gottheiten zittern – Ceres aber wird sich sein Feuer zunutze machen und ihre Fackeln am Aetna entzünden (5,441-3). Allerdings sind Typhoeus' stetige Versuche, das ihm aufgelastete Gewicht abzuschütteln (5,354-5: „saepe remoliri luctatur *pondera terrae / oppidaque et magnos devolve-re corpore montes*“), auch Ausdruck seines Strebens nach Freiheit – und erinnern damit scharf an die Hoffnungen moderner Essstörungspatientinnen, die ihr eigenes Körpergewicht, metaphorisch die Last ihres Lebens, durch exzessive Bewegung und Erbrechen loszuwerden hoffen. Erdbeben und vulkanische Eruptionen scheinen in Calliopes Rede die anorektisch-bulimische Dynamik kosmisch auszuagieren.

Die Schilderung dieser anthropomorph konstruierten Landschaft erinnert stark an Bachtin, der durch seinen altphilologischen Hintergrund mit der antiken Gedankenwelt gut vertraut war und sich in seinem Werk wiederholt auf antike Texte bezieht, wenn auch nicht explizit auf Ovid (Segal 1998: 11-2; Edwards 2002: 27; Bracht Branham 2002: xiii-xv). In Bachtins grotesker Körperkonzeption sind die Körperteile zentral, in denen der Körper „über sich selbst, über die eigenen Grenzen hinauswächst“: der Bauch, der Phallus, der „Mund, der die Welt verschluckt“ und der Hintern:

Hier gehen Tausch und gegenseitige Orientierung vonstatten. Daher geschehen auch die Hauptereignisse im Leben des grotesken Körpers, alle Akte des Körperdramas – Essen, Trinken, die Verdauung (und neben Kot und Urin auch andere Ausscheidungen: Schweiß, Schleim, Speichel), Beischlaf, Schwangerschaft, Entbindung, Wachstum, Alter Krankheiten, Tod, Verwesung, Zerstückelung und Verschlungenwerden durch einen anderen Körper –, an der Grenze zwischen Körper und Welt und dem alten und dem jungen Körper. In allen Ereignissen des Körperdramas sind Anfang und Ende des Lebens miteinander verflochten. So ignoriert die künstlerische Logik des grotesken Motivs die geschlossene, gleichmäßige und glatte (Ober-)Fläche des Körpers und fixiert nur seine Auswölbungen und Öffnungen, das, was über die Grenzen des Körpers hinaus –, und das, was in sein Inneres führt. Berge und Abgründe bilden das Relief des grotesken Körpers oder, architektonisch gesprochen, Türme und unterirdische Verließe (2011 [1965]: 359).

³⁶ Den Titel dieses Unterkapitels verdanke ich Ernst Jandls Frankfurter Poetikvorlesungen 1984/5 *Das Öffnen und Schließen des Mundes*.

Für Segal repräsentiert der gesamte Textkörper der *Metamorphosen* einen grotesken Körper im Sinne Bachtins: „Ovid’s poem, one could say, creates a kind of Bakhtinian carnival world in which the metamorphic body occupies a precarious place between creative exuberance and terrifying disorientation“ (1998: 11). Das Karnevaleske stelle zwar Bachtin zufolge eine bloß temporäre Auflösung normativer Zwänge durch Exzess, Rollentausch und Grenzüberschreitung dar, doch Ovid „creates an analogous freedom, releasing the creative energy in which new forms are continually coming into being and normal limits are suspended. Human and bestial, animate and inanimate, male and female can flow into one another“ (11-2). Die Körperkonzeption entspreche diesem Grotesken, da Porösität, Durchlässigkeit und Fluidität den Körper anstelle von klar umrissenen Körpergrenzen charakterisieren würden (12). Ovid präsentiere Landschaften und Körper in den *Metamorphosen* gleichermaßen durch ihre

detached parts rather than the whole, through distorted or exaggerated organs, and physical processes. By choosing metamorphosis as his theme, Ovid focuses on the moments when stable forms and familiar norms dissolve in order to tap creative, if necessary disorderly, energies that are usually kept beneath the surface, under the control of political, social, and symbolic systems that insist on coherence and order (12).

Calliope beschreibt in ihrer Erzählung das erfolglose Bemühen, gegen den grotesken Exzess anzukämpfen. Ihre Erzählung ist kein karnevalesker Text, der die „Ausstülpungen und Öffnungen“, an denen sich in der Groteske die Überwindung der Grenzen zwischen Körper und Welt vollzieht, als Ventile begreift und auf die befreiende Wirkung von Spott und Lachen abzielt. Die Abdichtung aller Öffnungen des Erdkörpers, durch die Typhoeus wieder an die Oberfläche gelangen könnte, ist angesichts seiner stetigen Bemühungen, aus dem unterirdischen Gefängnis wieder hervorzubrechen, konstant erforderlich. Klaffende Abgründe, die Feuer und Geröll aus dem Erdinneren hinaus oder Licht von oben hinein dringen lassen könnten, stellen in Calliopes Erzählung eine globale Bedrohung dar; die Statik der fest abgeriegelten Bereiche darf nicht gestört werden, und jegliche Transgression gilt es mit allen Mitteln zu verhindern. Pluto, der „König der Schweigenden“, muss mögliche tektonische Bruchstellen, welche Typhoeus’ Ausbruchsversuche auslösen, kontrollieren (5,359-63), damit kein Licht durch Risse in der Erdoberfläche in die Unterwelt dringen und die Toten erschrecken kann (5,356-8: „rex pavet ipse silentum, / ne pateat *latoque* solum retegatur *hiatu* / inmissusque dies trepidantes terreat umbras“). Plutos „dread of yawning openings through which light would come down to its comfortable dark“ (Anderson 1996: 535) sei auch schon bei Vergil beschrieben und kontrastiere mit der Vorstellung, dass der Tod Angst vor dem Licht empfindet, den gängigen Topos, dass sich Lebende bei Nacht vor den Totengeistern fürchten. Zugleich handle es sich, Otis zufolge, in der Überbetonung von Hades’ Angstgefühlen auch um eine „empathetic penetration of Pluto’s mind by the author“ (1966: 55). Die mannigfaltigen Gefahren, die mit der Permeabilität der Erdoberfläche einhergehen, werden direkt nach Calliopes Antwort auf das Lied der Pieridin in aller Ausführlichkeit und Brutalität dargestellt: In seinem Bestreben, Erdspalten und Klüfte abzudichten, wird Pluto seine eigene Grenzüberschreitung zum Verhängnis, da er Venus’ Angriff zum Opfer fällt. Proserpina wird zum Übergang ins Erdreich gezwungen. Pluto schlägt mit seinem Szepter eine Bruchstelle in die Erde, in der Folge stirbt die Nymphe Cyane.

Auf der textimmanenten Ebene trägt Typhoeus keine Schuld an diesen drei fatalen Transgressionen; Calliope erwähnt keinen konkreten Anlass für Plutos Sorge, Typhoeus könnte ausbrechen, doch sie „is at pains to stress the fearful personality of this Underworld kind, who thinks a little light is a major ‚disaster‘“ (Anderson 1996: 535). Damit evoziert sie, scheinbar unabsichtlich, die Spottrede der Pieriden auf die Ängstlichkeit der Gottheiten, die sich vor dem Monster Typhoeus verstecken. Metapoetisch bietet Typhoeus der Muse – und ihrem Erzähler – einen Anlass, um weiterzuerzählen und ihre Konkurrentin an Länge und Komplexität der Geschichte zu übertreffen: Ovid lässt sie die potenziellen Gefahren einer Erdöffnung referieren, um diese anschließend anhand einzelner Figuren nachzuverfolgen.

3.2.1.3. Gewalt

Pluto erscheint an der Erdoberfläche „less as king than careful house-owner or engineer“ (Anderson 1996: 536). Er hegt, im Unterschied zum Hades des Hymnus, keine amourösen Absichten. Diese werden ihm von Venus aufoktroiert: Sie sieht ihn und überredet ihren Sohn Cupido im Stile Vergils (Anderson 1996: 536; Bömer 1976: 319) zum Angriff:

„arma manusque meae, mea, nate, potentia“ dixit,
 „illa, quibus superas omnes, cape tela, Cupido,
 Inque dei pectus celeres molire sagittas,
 Cui triplicis cessit fortuna novissima regni.
 Tu superos ipsumque Iovem, tu numina ponti
 Victa domas ipsumque, regit qui numina ponti:
 Tartara quid cessant? cur non matrisque tuumque
 imperium profers? agitur pars tertia mundi [...]“ (365-72).

Venus strebt eine Vergrößerung ihres eigenen Einflussgebiets in zwei Schritten (Hinds 1987: 25) an: Die Liebe, die sie und ihr Sohn verkörpern, solle einerseits auch in der Unterwelt, der dritten Weltsphäre nach Himmel und Meer, herrschen, andererseits müsse verhindert werden, dass sich ihre Macht im Götterhimmel verringert. So dissolut die *Metamorphosen* als Epos beispielsweise im Vergleich zu der auf ein göttliches Ziel ausgerichteten *Aeneis* Vergils auch sein mögen, „Venus at least has a masterplot in Ovid: she wants Eros to rule the universe“ (Barchiesi 1999: 115). Ihre Rede zeichnet sich durch imperialen Sprachgebrauch aus, der an die politische Expansionspropaganda des Römischen Kaiserreiches erinnert (Anderson 1996: 537; Bömer 1976: 320-1), das sich seit Caesar auf Venus als Ahnherrin berufen hat (Johnson 1996: 128-31). Calliope präsentiert Venus als rücksichtslose, machtgierige, aggressive Strategin (Anderson 1996: 537): Sie sieht ihr Reich bedroht, weil mit Athene und Diana bereits zwei Göttinnen jungfräulich bleiben wollen (5,373-6: „et tamen in caelo, quae iam patientia nostra est, / spernimur, ac mecum vires minuuntur Amoris. / Pallada nonne vides iaculatricemque Dianam / abscessisse mihi?“). Auch bei Proserpina sei eine enthaltsame Zukunft zu befürchten (5,376-7: „Cereris quoque filia virgo, / si patiemur, erit; nam spes adfectat easdem“) – eine Annahme, die nur Ovids Version bezeugt (Bömer 1976: 322; Fratantuono 2011: 135). Diese „intolerable situation, which has lasted too long“ (Anderson 1996: 537) soll Amor nun im Namen der „gemeinsamen Herrschaft“ (5,378) mit einem Pfeilschuss beenden, wie er bereits im ersten Buch der *Metamorphosen* bei Apoll und Daphne zum Einsatz gekommen ist. Den

inzestuösen Charakter einer Verbindung von Onkel und Nichte verhehlt Calliope nicht – die kurze Aufforderung „iunge deam patruo“ (5,379) bringt die verwandtschaftliche Beziehung zwischen den auserwählten Opfern deutlich zum Ausdruck (Anderson 1996: 538) und wirkt als abrupter Schluss „nach der langen Rede [...] besonders nachdrücklich“ (von Albrecht 2014: 86). Johnson nennt Venus’ schonungslose Agenda „compulsory sexuality“, die an die Familien- und Ehepropaganda des Augustus erinnere: „Venus disregards any right of sexual self-determination Proserpina might have in a single-minded pursuit of two goals: the extension of her empire and the suppression of dissidents against it, those who renounce Love“ (Johnson 1996: 139). Der Vergleich von Liebe und Kriegsdienst, der im Genre der Liebeselegie und besonders bei Ovid (vgl. *Am.* 1,9 oder *Her.* 13) wiederholt gezogen wird, resultiert hier in der brutalen Parallelisierung von „victims of rape and of expansionist imperial power“ (Johnson 1996: 139). Calliope kann davon ausgehen, dass ihr internes Publikum ihr in Bezug auf die Grausamkeit der Liebesgöttin zustimmen wird: Die Jury, die über den Sieg im musischen Wettkampf entscheiden soll, besteht aus Nymphen, also dem Prototyp keuscher Jungfrauen, die häufig Opfer von Nachstellungen, Entführungen, Vergewaltigungen und Verwandlungen werden.³⁷ Das erste Opfer von Venus’ Angriff ist jedoch keine Nymphe, sondern ein männlicher Gott: Dis, wie Pluto hier häufig genannt wird, wird mit dem widerhakigen Pfeil mitten ins Herz getroffen (5,383-4). Er sieht Proserpina, die mit ihren Gefährtinnen in der idyllischen Umgebung von Henna³⁸ Blumen pflückt, und „paene simul visa est dilectaque raptaque Diti: usque adeo est properatus amor“ (5,395-6). Die sprachliche Konstruktion mit drei absoluten Ablativen unterstreicht die Geschwindigkeit, ja Gleichzeitigkeit der drei Vorgänge gesehen-ge-lobt-entführtwerden und legt durch die passiven Partizipien „emphasis on Proserpina as passive victim rather than on Dis as active agent“ (Anderson 1996: 539). Der *raptus* unterscheidet sich von den detailliert-pikanten Verführungs- und Vergewaltigungsszenen, die die ersten vier Bücher der *Metamorphosen* schildern. Dis erscheint nicht „like other over-sexed gods“ (Anderson 1996: 534), sondern ist selbst Opfer eines Liebesangriffs. Calliope hat in ihrer Vorrede im Konjunktiv von den verheerenden Folgen offener Durchgänge zwischen Unterwelt und Erde für Menschen und Gottheiten gesprochen; Pluto, Proserpina und die Teichnympe Cyane müssen diese nun individuell aushandeln: Im Bemühen, Typhoeus zu bannen, wird der Schrecken, dessen Symbol er ist, erst entäußert und aus dem Inneren des Erdkörpers ausgeworfen. Damit fügt Ovid der generischen Diskussion, zu der das Musenproömium angeregt hat, eine weitere literarische Gattung hinzu: Der König der Unterwelt wird zur tragischen Gestalt, die Unheil abwenden will und dabei unwissend eine Lawine an Grausamkeiten auslöst. Pluto entspricht dem „mittleren Helden“, den Aristoteles im 13. Kapitel seiner *Poetik* als idealen Protagonisten der Tragödie vorstellt: Er steht zwischen den Extremen – hier wörtlich zwischen Unterwelt und Erde –, ist weder außerordentlich sittsam, gerecht

37 Johnson weist darauf hin, dass die Musen bereits in der ersten Hälfte des 5. Buches als „self-professed virgin goddesses“ (1996: 140) und solidarische Opfer von männlicher Gewalt dargestellt werden.

38 Hinds widmet der Landschaft um Henna ein ganzes Kapitel und geht den vielen Anspielungen auf literarische Vorbilder und den intertextuellen Wortspielen in der Beschreibung des *locus amoenus* nach (1987: 25-49). Sampson (2012: 83-103) setzt Hinds’ Projekt fort und untersucht ähnliche Schilderungen vor allem bei Kallimachos und anderen alexandrinischen Dichtern, die Ovid als Vorlage genutzt habe.

und rein noch intrinsisch gemein oder verdorben. Als Opfer einer notwendigen Entwicklung erregt er ἔλεος, durch sein Handeln φόβος. Plutos ἀμαρτία beruht auf mangelnder Einsicht (διάνοια) und besteht in der falschen Einschätzung der aktuellen Lage: Er wittert Gefahr durch Typhoeus, befürchtet, dass Licht in die Unterwelt dringen könnte, und will alle möglichen Ritzen dicht verschließen; genau dabei erleidet er selbst einen gefährlichen Anschlag. In der Folge wird er unwillentlich zur Schaffung einer permanenten Verbindung zwischen Ober- und Unterwelt beitragen – die entführte Braut wird schließlich die Grenzen regelmäßig passieren und überschreiten. Zissos und Gildenhard widmen dem „tragischen Körper“ in den *Metamorphosen* 1999 einen Aufsatz. Die Autoren konzentrieren sich zwar auf die Theatralik ausgewählter brutaler Todesszenen außerhalb des 5. Buches, doch Calliopes anschaulicher Bericht vor Publikum, wiedergegeben in einem Botenbericht an Athene, entbehrt auch keines ihrer „most defining features of tragedy“: „its performative dimension, its audio-visual nature, and its dramatization in space“ (171). Für Keith (2002) sind die ersten fünf Bücher der *Metamorphosen* ein Musterbeispiel für die Inklusion der literarischen Genres Elegie und Tragödie ins Epos. Letztere sieht sie nicht nur durch die Adaption tragischer Stoffe etabliert, sondern vor allem durch den dionysisch-performativen Charakter vieler Episoden, etwa den Binnenerzählungen der Minyas-Töchter in Buch 4, sowie dem aristotelischen Handlungsablauf anderer Sinneinheiten (Pyramus und Thisbe, Pentheus). Der Schauplatz der Entführung wird sogar textintern mit einer Bühne verglichen: Was wie eine idyllische Landschaftsbeschreibung klingt (5,388-9: „silva coronat aquas cingens latus omne suisque / frondibus ut velo Phoebeos submovet ictus“³⁹) – die kreisförmige Baumformation, deren Laub die Frühlingswiese „ut velo“ vor Sonnenstrahlen schützt –, stellt dem römischen Lesepublikum ein Amphitheater vor Augen, dessen neue Sonnensegel (*vela*) im ersten Jahrhundert im Rahmen der augusteischen Baupolitik in Rom prominent angepriesen wurden (Bömer 1976: 327). Mit diesem kleinen Anachronismus (Anderson 1996: 539) unterstreicht Ovid den performativen Charakter des *locus amoenus* (Hinds 1987: 35) und flicht zugleich einen spielerischen Kommentar auf den polygenerischen Charakter des Werks ein. Er verweist augenzwinkernd auf seine Elegien: Wenn Blumenwiesen und Wasserstellen in Epen typischerweise zum Raub keuscher Jungfrauen verführen, so sind in Ovids elegischem Werk Theater die Schauplätze, an denen Liebhaber ihren *puellae* hofieren (*Ars* 1, 89), wobei es durchaus auch zu körperlicher Annäherung und Übergriffigkeit kommen kann (*Am.* 3, 2). Den Auftritt Proserpinas (5,390-1: „quo dum Proserpina luco / ludit“) kennzeichnet Calliope mit dem Verb „ludit“. Das Spektrum von „ludere“ verweist mit der Bedeutung „spielen“ erstens auf die schon aus dem Hymnus (16: „ἄθυρμα“) bekannte kindliche Arglosigkeit des Mädchens, das an einer schönen Stelle nach Blumen sucht, zweitens auf das poetische „Spiel“ mit dem Repertoire, das Ovid für die Ausgestaltung der Szene zur Verfügung steht (Hinds 1987: 40-2; Anderson 1996: 539), drittens aber schwingt mit der Konnotation des sportlichen Wettkampfs das performative Spielfeld mit, das Proserpina nun betritt: „She ‚sports‘ in her Sicilian grove; but she has also been placed in a metaphorical arena in

39 „Ictus“ steht hier in der Bedeutung der Sonnenstrahlen, Hinds (1987: 30-33) und Segal (1969: 54) sehen jedoch auch die sexuelle Konnotation des Wortes, die Apolls (Phoebus’) Begehren aus Buch 1 in Erinnerung ruft und die Vergewaltigung Proserpinas vorwegnimmt.

which she will be forced to ‚play‘ out ‚the spectacle‘ of her own violent abduction“ (Hinds 1987: 35). Sie selbst sieht sich als Teilnehmerin eines harmlosen Wettkampfs: Sie versucht mit kindlich-jugendlichem Eifer (5,393: „puellari studio“), ihre Freundinnen im Blumenpflücken zu übertreffen (5,394: „aequales certat superare legendo“), und füllt den Bausch ihres Kleides „entweder mit Veilchen oder mit weißen Lilien“ (5,392: „aut violas aut candida lilia“). Mit diesem sehr reduzierten Blumenkatalog gelingt Ovid ein Verweis auf den Hymnus, der die gepflückten Blumen zweimal mit Namen aufzählt: Persephone wiederholt den Blumenkatalog der primären Erzählinstanz vor Demeter, weicht aber minimal von der vorigen Version ab und nennt statt Veilchen weiße Lilien. Ovid erkennt den Widerspruch und „spielt“ sein eigenes Spiel damit:

Therefore, if asked what flowers are gathered by Persephone in the *Homeric Hymn*, the pedantic commentator is likely to go straight to the nub of the matter and to reply that, depending on which of the two versions is true, she plucks either violets or white lilies; and this is precisely what Ovid has answered, playing the pedantic commentator [...] (Hinds 1987: 79).

Ovid schlachtet das doppeldeutige Potential des Blumenpflückens sogar noch weiter aus: Nicht nur der symbolische Akt des Blumensammelns selbst wird bei ihm zur Metapher der deflorierenden Vergewaltigung. Detailliert schildert er auch noch, wie das Gewand des Mädchens, das nach den Freundinnen und der Mutter ruft, bei der Entführung zerreißt und die gesammelten Blumen herausfallen. Das Mädchen beklagt diesen Verlust, der angesichts der Vergewaltigung und Entführung minimal erscheinen muss (5,400-1: „tantaque simplicitas puerilibus adfuit an- nis, / haec quoque virgineum movit iactura dolorem“). Curran (1984) zufolge ist sie „too young even to realize what rape is: she grieves more for the damage done to her clothing than to her person“ (275; ähnlich auch Segal 1969: 34). Eine Pointe versteckt Ovid allerdings laut Hinds auch hier: Proserpinas „simplicitas“ könne nicht nur ihre kindliche Einfalt bezeichnen, sondern auch das Kleid, dessen doppelt gefalteter Saum (*sinus duplex*) sich gelöst hat – die zweifache Stofflage sei nun also auch „simplex“ (1987: 81-2).

Mag die Zurschaustellung von Ovids spielerischer Raffinesse im Rahmen der brutalen Vergewaltigungsszene geschmacklos erscheinen,⁴⁰ so zeugt die Schilderung des nächsten weiblichen Opfers männlicher Gewalteinwirkung von größerer Empathie, wenn auch noch lange nicht von einem *female gaze* auf Sexualität, Vergewaltigungen und Missbrauch.⁴¹ Am Registerwechsel zwischen Proserpinas Entführung und Cyanes Ende lässt sich aber die „plurality and indeterminacy of the female perspective“ (Liveley 1999: 200) ablesen, welche das Urteil der genderorientierten Ovid-Kritik⁴² in zwei Lager spaltet, die den Dichter entweder als sex-

⁴⁰ Richlin (1992) bemerkt, dass „even in his [Ovids] lifetime critics found his poetry disturbing because of the way he applied his wit to unfunny circumstances“ (158).

⁴¹ Richlin (1992) konstatiert korrekt, dass ein männlicher Blick die über fünfzig Vergewaltigungen in den *Metamorphosen* bestimmt – die Angst der Opfer trage zu ihrem *sex appeal* bei; Widerstand zeige bloß gehemmtes Verlangen an, etc. Dieser kann auch bei Cyane keineswegs beschönigt oder ausgeblendet werden, denn „a text about rape may also be about something else, but it is still a text of rape“ (159). Als solcher transportiere er Phantasien, die den Sexualdiskurs Ovids und seiner Zeit reflektieren, Liebe mit Kampf gleichsetzen und „violence as part of love“ begreifen (168). Ohne eine ethische Position zu Ovids Gewaltdarstellungen zu beziehen, wird in der vorliegenden Arbeit das Ziel verfolgt, eher die Folgen für die Opfer und die Handlungsentwicklung in den Blick zu nehmen als die gewalttätigen Akte und Täter oder, wie Stirrup (1977), die stilistischen Feinheiten bei der Ausgestaltung von Vergewaltigungsszenen.

⁴² Feichtinger gibt einen differenzierten Überblick über wissenschaftliche Positionen zu Vergewaltigungen in den *Metamorphosen*, vgl. auch die zitierte Literatur (2013: 43-5).

istischen Voyeur verurteilen, dessen gewalttätige Inhalte nicht durch subversive Lektüre verharmlost werden können (so z. B. Richlin 1992), oder als protofeministischen Frauenverstehrer rehabilitieren (Curran 1978; Harzer 2001; Fantham 2004). Die Reduktion auf nur eine von zwei Glaubensrichtungen wird, wie Geneviève Liveley in ihrem Konzept der widerständigen Ovid-Lektüre (1999) und Barbara Feichtinger in Beobachtungen zum patriarchalen Eros (2013) feststellen, dem vielschichtig nuancierten, polyperspektivischen Werk nicht gerecht. Zudem kann auch die jeweilige Erzählsituation über den Modus der Parteinahme bestimmen. So ist hier etwa zu beachten, dass Calliope mit ihrer Erzählung die Nymphen beeindrucken will – das Ziel ihres performativen Sprechakts erklärt also das rasante Erzähltempo bei der Darstellung von Proserpinas Entführung im Gegensatz zu wortreichen Schilderung von Auftritt und Ende der Wassernymphe Cyane: Die Nymphenjury wird eine Aretalogie einer Art- und Leidensgenossin und damit eine „evident slippage in pathos from Proserpina to Cyane, from goddess to nymph“ (Zissos 1999: 101) wohl besonders enthusiastisch aufnehmen.

Cyane ist die einzige Zeugin des Raubes und „the only figure whose speeches are actually presented, and also the only one resisting the abduction“ (Zissos 1999: 99). Ihr Auftritt, der nahezu dreißig Verse umfasst,⁴³ kann als Plädoyer für weibliche Solidarität gelesen werden. Cyane stellt sich dem Entführer heroisch mit ausgebreiteten Armen (5,419-20) und den Worten „nec longius ibitis!“ (5,414) in den Weg und rügt Plutos Verhalten in einer Moralpredigt, die in ihrer aufrichtigen Empörung rührend-naiv und grotesk zugleich anmutet: „non potes invitae Cereris gener esse: / roganda, non rapienda fuit!“ (5,415-6), klärt sie den Entführer über das korrekte Verhalten bei Ehewunsch auf. Als positives *exemplum* führt sie die Werbung ihres Mannes um sie selbst an (5,416-8). Pluto ignoriert ihre Worte und wirft sein „königliches Szepter“ (5,430: „sceptrum regale“), um ein Loch, einen Eingang, in die Erde zu schlagen – die phallisch-penetrative Symbolik dieser Geste ist deutlich. „Cyane is both struck and forcefully penetrated by the raptor Dis, she must also be considered a victim of rape“ (Zissos 1999: 100). Die „inconsolabile vulnus“ (5,426), die Pluto Cyane zufügt, entschlüsselt Segal in seiner Studie zur Landschaftssemantik als „a sexual wound which symbolically parallels the rape itself [and] reenacts his violence toward Proserpina“ (Segal 1969: 54-5). In seinem späteren Aufsatz zu Ovids metamorphen Körpern arbeitet Segal (1998) auch die Analogie zwischen Bachtins grotesker Körperkonzeption und den Landschaften und Vergewaltigungen bei Ovid heraus: „The fate of the body in the poem resembles the fate of the landscape. In both cases, beautiful, innocent forms are evoked, only to be unexpectedly violated or transformed into suffering, loss, and sorrow“ (37). Dass die Erde, die sich durch den Schlag mit dem Szepter öffnet, als „icta“ bezeichnet wird, ruft die treffsicheren, gewaltvoll und erotisch aufgeladenen, Sonnenstrahlen aus V. 389 in Erinnerung, die den Raub antizipiert haben (Hinds 1987: 31-3). Pluto eliminiert dadurch die einzige Zeugin des Raubes (vgl. Otis 1966: 57); wie andere Vergewaltigungsopfer der *Metamorphosen* (z. B. Daphne, Io, Philomela) wird Cyane nach einer langen verbalen Äußerung die Möglichkeit genommen, sich überhaupt noch sprachlich zu artikulieren (Richlin 1992: 165

43 Weshalb Andersson Cyanes Zustand als „silent grief in Ovidian women“ einordnet, die sich nur in Tränen ausdrücken kann (Andersson 1996: 542), ist angesichts der Länge und Prominenz ihrer Replik nicht nachvollziehbar.

und 173; Johnson 1996: 142). Sie versinkt wörtlich in Trauer über den ungehinderten Raub und die Kränkung ihrer Rechte (5,425-6: „raptamque deam contemptaque fontis / iura sui maerens inconsolabile vulnus“) und zerfließt im Wasser:

[...] molliri membra videres,
ossa pati flexus, unguis posuisse rigorem;
primaque de tota tenuissima quaeque liquescunt,
caerulei crines digitique et crura pedesque
(nam brevis in gelidas membris exilibus undas
transitus est); post haec umeri tergusque latusque
pectoraque in tenues abeunt evanida rivos;
denique pro vivo vitiatas sanguine venas
lymphasubit, restatque nihil, quod prendere possis (5,429-37).

Calliope lässt den Transformationsprozess nahezu filmisch vor dem inneren Auge ihrer Zuhörerinnen erstehen. Die Glieder weichen auf, die Knochen werden biegsam, die Nägel verlieren an Härte, wobei die besonders zarten, schwächtigen (5,431: „tenuissima“) Körperteile – Haare, Finger, Beine und Füße – als erstes der Zersetzung zum Opfer fallen. Danach folgt der Rumpf, bis schließlich das Blut in den kranken Adern (5,436: „vitiatas venas“) zu Wasser wird. Als medizinische Symptome verstanden, könnten die aufgezählten Veränderungen der in Tränen zerfließenden Nympe als Lanugo (dünnes, brüchiges Haar), Osteopenie oder Osteoporose (Knochenschwund), Onchyatrophie (Nagelschwund), Spondylose (Knorpelschwund an der Wirbelsäule) und Anämie (Blutleere) bei depressiver Verstimmung bezeichnet werden. Der Vorgang ähnelt dem Tod einer verhungerten Anorektikerin (Bell 1985: 2-3; Bruch 1997 [1971]: 14-20, 117-9; Lintott 2003: 65-6). Cyanes Körper muss, wie die Parenthese in Vers 433 nahelegt, bereits vor Einsetzen der Verwandlung zierlich, schwächlich, abgemagert gewesen sein. Ist es im Hymnus Demeter, die aus Trauer um Persephone und Beleidigung ihrer göttlichen Würde dahinschwindet und zusammensinkt („μυνύθουσα“), so ist es hier Cyane, die sich vor Gram um Proserpina und aus verletztem Stolz „verzehrt“ (5,427: „absumitur“) und auflöst: „she feels nullified“ (Anderson 1996: 542). Anderson sieht in der detaillierten Schilderung des Vorgangs einen künstlerischen Fehlgriff der Erzählerin, der befremdlichen Ekel, aber kein Pathos erzeuge (1996: 542-3). Allerdings füllt Calliope eine Leerstelle aus, die der Hymnus offen lässt: Die Folgen von Demeters Selbstaushungerung spart der „homerische“ Autor aus, wohingegen Ovid der langsamen Körperveränderung nachgeht, diese allerdings seiner originär hinzugefügten Figur Cyanes zuschreibt, die nun vorerst den Part der hymnischen Demeter (Hinds 1987: 83) inklusive ihrer psychosomatischen Trauersymptome übernimmt und damit als Nympe eine Hauptrolle in Calliopes Erzählung spielt. Ihre „metaphorische Vergewaltigung“ (Curran 1984: 270) intensiviert den Raub und die Vergewaltigung der Proserpina. Die Episode ist daher nicht, wie Anderson behauptet, ein Beispiel für die „fussy, unnecessary ‚accuracy‘“ (1996: 543) der Muse, sondern ein retardierendes Moment, das dem Fokus des Gesamtwerks (Verwandlungen) und den Wünschen des internen Publikums (Fokus auf Heroismus und Martyrium einer Nympe) entspricht, bevor er zu den beiden Göttinnen zurückkehrt.

3.2.1.4. Bulimische Scham?

3.2.1.4.1. Ceres

Anstatt der Demophoon-Episode im Hymnus fügt Ovid Ceres' Suche nach Proserpina in den *Metamorphosen* eine Szene hinzu, die ansonsten nur aus Nikander bekannt ist (Bömer 1976: 341): Ceres kehrt, von der Suche erschöpft (5,446: „fessa labore“) und durstig (5,446-7: „sitim conceperat, oraque nulli / conluerant fontes“) bei einer alten Frau ein und bittet um Wasser. Die Gastgeberin gibt ihr einen Kykeon zu trinken (5,449: „dulce dedit, tosta quod texerat ante polenta“). Ein frecher Knabe, der bei Nikander Askalabos heißt, bei Ovid jedoch keinen Namen hat (Anderson 1996: 544; Bömer 1976: 341-2), stellt sich dreist neben die trinkende Göttin und verspottet sie als gierig: „dum bibit illa datum, duri puer oris et audax / constitit ante deam risitque avidamque vocavit“ (5,451-2). Nikander, Ovids Vorbild, lässt das Kind zur Mutter bemerken, dass sie der durstigen Demeter lieber ein großes Fass hätte reichen sollen (Anderson 1996: 545). Anderson weiß den Spott als kindische Naivität zu entschuldigen, doch „the goddess takes offense and behaves more childishly than this impudent boy“ (Anderson 1996: 545). Sie trinkt nicht aus, denn die „mockery of the child spoils her pleasure in the drink“ (Anderson 1996: 545). Sodann schleudert sie den Rest ihres Getränks auf den Knaben: „neque adhuc epota parte loquentem / cum liquido mixta perfudit diva polenta“ (5,453-4). Nun nimmt der Knabe, der zuvor durch sein scharfes Mundwerk (5,451: „duri puer oris“) charakterisiert wurde, mit ebenseinem „os“ (5,455), nun in der metonymischen Bedeutung Antlitz oder Gesicht, die Reste gierig auf (5,455: „combibit“) und verwandelt sich in eine *stellio*, die als Mauergecko oder Sterneidechse bekannt ist (Bömer 1976: 341-5). Sowohl im Namen des Tieres, den Ovid in alexandrinischer Manier nur etymologisch herleitet, nicht explizit nennt (Anderson 1996: 545-6), als auch in der gefleckten Maserung bleiben die „sternenähnlichen“ (5,461: „stellatus“) Gerstensprenkel (455: „maculas“) des Trankes präsent und sichtbar. Ihm wächst ein Schwanz, er schrumpft, damit er keinen großen Schaden mehr anrichten kann (5,457). Die Größenverhältnisse scheinen Ceres in der Passage besonders zu interessieren (Anderson 1996: 545). Die Verse 5,457-8 lassen sich gut als erlebte Rede erfassen: Der kleine Junge fügt ihr, einer großen Göttin, eine große Beleidigung zu, woraufhin sie ihn klein macht, sodass er sogar von kleinerem Wuchs ist als die kleine Eidechse (5,458: „parvaeque minor mensura lacerta est“). Als lichtscheuer Gecko flieht der Knabe in den Schatten, während die alte Gastgeberin um ihn weint (5,459-60). Wie im Hymnus beraubt die Göttin, die ihr eigenes Kind sucht, auch hier eine Mutterfigur erbarmungslos ihres Kindes (vgl. Anderson 1996: 545). Während Metaneiras Mangel an Verständnis für den Immortalisierungsplan ihres Sohnes als Ursache für die Strafe angesehen werden kann, besteht das Vergehen der alten Frau hier lediglich darin, Ceres' Bitte nach einem Getränk nachgekommen zu sein. Ihre Trauer könnte, wenn überhaupt, nur eine ungerechte Strafe dafür sein, dass sie Ceres durch ihre Gastfreundschaft überhaupt erst in die Lage gebracht hat, mit ihrem Durst Zielscheibe des Spotts werden zu können.

Doch woher die maßlose Wut, die die Göttin befällt, wenn ihr gieriges Trinken kommentiert wird? Der Jähzorn der Göttin, den Anderson kindisch nennt, erscheint tatsächlich unverhältnismäßig (Tissol 1997: 208), wenn man bedenkt, dass ihn der unbedachte Kommentar eines

Kindes hervorruft, das der Göttin durch Sterblichkeit, Alter und Rang unterlegen ist (Bömer 1976: 343). Fratantuono (2011) ergreift im Gegensatz zu Anderson Partei für Ceres: „The boy is utterly unsympathetic; we shed no tears for his transformation [...]. Ceres has reacted to inappropriate behavior that threatens the laws of hospitality“ (136). Stichhaltigere Erklärungen als eine solche moralische Lektion über gute Manieren gegenüber Gästen bietet die feministische Psychoanalyse: Als Nahrungsgottheit transportiert Ceres die Weiblichkeitsvorstellung einer nährenden Mutter, wie Canetti sie polemisch charakterisiert (2017 [1960]: 85). Von der nach stereotyper Vorstellung idealen Frau wird erwartet, dass sie Nahrung zur Verfügung stellt, Essen zubereitet, aufträgt und damit andere ernährt (Bordo 2003 [1993]: 117-9). Eigene Bedürfnisse der Frau/Mutter, eigener Hunger sind in dieser Vorstellung nicht erwünscht, die die hungrige, offen ein Bedürfnis zur Schau stellende Frauen sogleich mit Jungs nefastem Muttertypus assoziiert und sie zum gierigen, auch sexuell unersättlichen, verschlingenden und dadurch gefährlichen Schreckbild verzerrt. Der Kommentar des Jungen zu Ceres' Durst oder Trinkgeschwindigkeit bringt genau diese Kehrseite der Weiblichkeitsmedaille zum Ausdruck: Ceres tritt als Bittstellerin auf (5,449: „rogans“), deren Lippen schon lange kein Wasser genetzt hat (5,446-7: „oraque nulli / conluerant fontes“). Ihre Rolle als nährende Muttergottheit ist in diesem Moment besonders fragil, weil sie ihre eigene Tochter gerade nicht mütterlich umsorgen und nähren kann: Kore ist ihrem Einflussbereich entzogen, Demeters Selbstverständnis als Mutter, ihr maternaler Machtbereich sind damit bedroht. Indem der freche Knabe ihr Bedürfnis verurteilt und mit Spott straft, konfrontiert er die Göttin mit dem misogynen Horror, dem Ekel vor Frauen mit körperlichen Bedürfnissen, den Jahrhunderte des Patriarchats hervorgebracht haben (vgl. Bordo 2003 [1993]: 144-6) und der als kultureller Nährboden für Schlankheitskult und Essstörungen angesehen werden kann. Ceres reagiert, wie moderne Frauen auf einen hässlichen Kommentar über ihr Ess- oder Trinkverhalten reagieren würden: Sie schämt sich, wird wütend und wünscht, den Zeugen ihrer „Gier“, ihres Dursts zu beseitigen, um die Autonomie, die sie selbst und andere von ihr erwarten, unter Beweis zu stellen. Vor diesem Hintergrund ist ihre harsche Reaktion auf den kindischen Kommentar, der sie an einem Wunden Punkt treffen muss, nachvollziehbar – sie, die ihre Rolle als Nährende nicht mehr adäquat auszufüllen vermag, nimmt Nahrung zu sich, anstatt sich um ihre Tochter zu sorgen. Auch die Psychoanalytikerin Marsden erkennt diese Struktur in ihrem Verhalten: „Perhaps her fury stemmed from her shame that her own needs had been seen and recognized“ (1997: 324). Ceres' Abstraktionsfähigkeit gleicht dem „bulimic thinking“, das Bordo (2003 [1993]: 54-60) Schritt für Schritt aufschlüsselt. Ein Gedanke wie „If I have one cookie, I'll eat them all“ verrät die Befürchtung „[i]f I'm not in complete control, I lose all control“, die schließlich zu Scham führt: „I am embarrassed when other people see me eat“ (Bordo 2003 [1993]: 58). Ceres' Verhalten in der Episode spiegelt die Angst wider, die das „bulimische Denken“ produziert. Der Konflikt wird auf zwei handelnde Personen aufgespalten: Das Kind bemerkt, dass sie ihre Gier nicht unter Kontrolle hat, und projiziert seine Angst, verschlungen zu werden, auf sie – Demeter ist peinlich berührt und wird aggressiv. In der Betonung von Größenverhältnissen in ihrer Zornrede offenbart sich, welche Bedeutung Maßhalten und Maß für sie haben. Demonstrativ schüttet sie auch den nicht

ausgetrunkenen Trank auf den Knaben, um seinen Eindruck, sie sei zu durstig, *ad absurdum* zu führen. Die Interaktionsdynamik zwischen dem Kind und der Göttin steht zudem ganz im Zeichen der Oralität: Ceres kommt mit ausgetrocknetem „os“ (5,446) an, der „duri puer oris“ (5,451) wirft ihr orale Gier beim Trinken vor, sie lässt nun sein „os“ den Rest ihres Trankes trinken, um ihm das Potential zukünftiger Beleidigungen zu nehmen. Die Verkleinerung nimmt sie, Anderson zufolge, ebenfalls zur Risikominimierung vor: „The boy, once changed into a reptile, cannot verbally injure any longer, but he might use his mouth to bite if he remained of human size. [...] He ends up harmless, a few inches long, living off flies“ (Anderson 1996: 545).

Vom weiteren Schicksal des Geckos mit dem nunmehr harmlosen Mundwerk spricht Calliope nicht weiter. Stattdessen fokalisiert sie auf ein anderes Verwandlungsoffer, das nicht mehr über „os et lingua“ (5,466) verfügt. Obwohl die Muse ihre Erzählung über Ceres' Suche kurzhalten (5,463) will, kann sie nicht umhin (Anderson 1996: 546), noch einmal auf Cyane zu sprechen zu kommen, die auf nonverbale Kommunikation zurückgreifen muss, um der Göttin zu verraten, dass Proserpina bei ihrer Entführung an dieser Stelle vorübergekommen ist. Sie lässt den Gürtel an die Wasseroberfläche treiben, den das Mädchen auf dem Weg verloren hat (5,470: „Persephones zonam summis ostendit in undis“). Bei diesem Anblick – der gefallene Gürtel kann auch für die erotische Entblößung des Mädchenleibs stehen – wird der Mutter der Verlust erst bewusst: Als ob sie erst jetzt verstanden hätte, dass die Tochter geraubt oder vergewaltigt wurde (5,471-2: „tamquam tunc denique raptam / scisset“), verfällt Ceres nun in typische Trauergesten (vgl. Hinds 1987: 85-6; Anderson 1996: 546-7) und verhält sich wie Demeter im „Homerischen“ Hymnus.

3.2.1.4.2. Arethusa und Jupiter

In ihrer Verzweiflung zieht sich Ceres im Unterschied zu ihrer hymnischen Vorgängerin nicht nur zurück und vernachlässigt ihre Aufgaben als Agrargottheit, sondern trägt aktiv zur Hungersnot bei; Hinds spricht daher von einer „intensification [...] of Demeter's role as awful goddess in the *Hymn*“ (1987: 111). Ihr Zorn soll nicht Jupiter treffen, sondern die Länder, die ihr den Aufenthaltsort ihrer Tochter nicht verraten: „terras tamen increpat omnes / ingratasque vocat nec frugum munere dignas“ (5,474-5). Vor allem in Sizilien, wo Cyane ihr den Hinweis gegeben hat, löst sie einen alimentären Notstand aus, was Anderson mit den Worten „instead of being thankful for information, the goddess typically blames its source“ (1996: 547) quittiert. Sie zerstört mit eigener Hand (5,478: „manu“) Pflüge, verflucht die Erde und verhindert durch Wetter, Vogelschwärme und Unkraut jegliches Wachstum (5,476-86), bis eine zweite Wassernymphe ihrem Wüten Einhalt gebietet: die fliehende, verfolgte und verwandelte Nymphe Arethusa, die Ovid, Sampson (2012) zufolge, von Kallimachos übernommen hat. Wie Cyanes Erzählung trägt die Szene zur Ausgestaltung des Proserpina-Narrativs bei, das die gewaltsame Entführung und Defloration nur knapp erwähnt (Hinds 1987: 91-3). „[T]he association of the two water nymphs, both victims of violence which is either implicitly or explicitly sexual, helps connect the tale of Proserpina more deeply with its setting“ (Segal 1969: 55). Steht Cyane für den „protest against sexual aggression“, so ist Arethusa „a victim of sexual aggression“ (John-

son 1996: 146), das seine Geschichte an der Stelle erzählt, an der Demeter im Hymnus die Raubgeschichte Persephones zu hören verlangt. Ovid vermeidet dadurch die narrative Repetition einer bereits erzählten Episode und setzt in alexandrinischer Manier Arethusas Schicksal mit dem der Hauptperson und seine lateinische Version mit der altgriechischen in Beziehung, sodass die „inset story can be viewed as a ‚retelling‘ of its associated main story“ (Hinds 1987: 92). Arethusa gelang, wie Daphne, durch Verwandlung die Flucht vor einem liebestollen Flussgott (Alpheus); dieser vereinigte sich jedoch mit ihr, indem er die Gewässer ineinander münden ließ (5,577-640). Die Forschung ist uneins, ob Calliope Arethusa in Beziehung zu Proserpina setzt, weil sie ebenfalls vergewaltigt wird und daher Leidensgenossin ist (Johnson 1996: 143-4) oder weil Alpheus die erotische Eroberung eben nicht ganz, sondern nur partiell, als Flussmündung, gelingt, wie später auch Pluto nur partiellen Anspruch auf seine Gattin haben wird (Zissos 1999: 104-5). In beiden Fällen ist sie, wie Proserpina, Liebesobjekt eines Gottes und damit Opfer der herrschsüchtigen Venus (vgl. Johnson 1996: 144-5). Arethusa fungiert als Korrektiv ungerechten Götterhandelns (Spahlinger 1996: 127). Ihre Rede ist ein Versuch, die Welt vor Demeters Zorn zu retten (Zissos 1999: 102; Fratantuono 2011: 137):

[...] o toto quaesitae virginis orbe
et frugum genetrix, immensos siste labores
neve tibi fidae violenta irascere terrae!
terra nihil meruit patuitque invita rapinae (5,489-92).

In ihrer Epiklese „virginis [...] et frugum genetrix“ (5,489-90) thematisiert die Nympe die doppelte Mutterfunktion der Göttin – sie ist Erzeugerin des entführten Mädchens und der Feldfrüchte, auch wenn sie sich, wie Anderson bemerkt (1996: 548), nicht mütterlich verhält. Insofern Arethusa der Erde jegliche Schuld abspricht (5,491-2), unterscheidet sich die Erzählung vom Hymnus, in dem Gaia, die personifizierte Erde, aktiv an Kores Entführung mitwirkt. Arethusa geht in ihrer Zurechtweisung einer Gottheit geschickter und diplomatischer vor als Cyane (Zissos 1999: 102), deren Überredungsversuche Pluto nicht umstimmen konnten. Sie betont ihre Neutralität als Außenstehende (Anderson 1996: 548-9), die als Fremde nach Sizilien gekommen sei und demnach nicht für ihre eigene Heimat bittet, sondern für das gastfreundliche Land, das sie aufgenommen habe (493-501). Ausführliche biographische Details verschiebt sie auf später, denn ihre dramaturgische Hauptaufgabe (Zissos 1999: 102) besteht darin, Proserpinas Schicksal zu enthüllen. Damit nimmt die Erzählerin Calliope eine weitere „substitution of a nymph for a god“ (Zissos 1999: 103) vor, denn im Hymnus klärt der Sonnengott Helios Demeter auf. Indem die Muse den Hintergrund von Arethusas Kenntnissen offenbart, knüpft sie an die in der Exposition präsentierten „grotesken“ Naturformationen wie Erdspalten und Löchern an, die zur Permeabilität der Unterwelt beitragen könnten. Arethusas Flusslauf stellt eine solche Verbindung zwischen den Weltsphären dar: „mihi pervia tellus / praebet iter subterque imas ablata cavernas / hic caput attollo desuetaque sidera cerno“ (5,501-3). Sie fließt sowohl oberirdisch als auch durch unterirdische Höhlen (5,502: „imas cavernas“); indem sie jedoch von den Sternen (5,503: „sidera“) spricht, evoziert sie zusätzlich den Himmel als dritte Schicht. Während die Pieriden, Calliope und Pluto die Schrecken einer Erdöffnung fürchten und verhindern wollen, fließt Arethusa partiell „wie Styx“ (5,504) unterirdisch. Daher passiert sie auch den Teil

der Unterwelt, den Pluto mit Proserpina bewohnt, und kann berichten, dass Proserpina zwar noch traurig und erschrocken, aber dennoch an Plutos Seite mächtige Unterweltherrscherin sei (506-8: „illa quidem tristis neque adhuc interrita vultu, / sed regina tamen, sed opaci maxima mundi, / sed tamen inferni pollens matrona tyranni“). Sie sieht zwar Proserpinas Unwillen, stuft diesen aber angesichts ihrer neuen Machtposition als irrelevant ein – das dreimal wiederholte „sed“ zeuge von Verständnislosigkeit gegenüber Proserpinas Unzufriedenheit (Anderson 1996: 549). Trotz zahlreicher Gemeinsamkeiten zwischen Proserpina und Arethusa – etwa der idyllischen Szenerie, die Wasser beinhaltet,⁴⁴ und der arglosen Eigeninitiative der Mädchen: Proserpina pflückt Blumen; Arethusa badet in dem Fluss, dessen Liebesobjekt sie wird – ist Arethusa nicht solidarisch, sondern betont die Vorzüge, die Proserpina aus der Entführung ziehen könne (Hinds 1987: 87). Die Stelle kann als Beleg für Currans These gelten, dass Ovid mit der römischen Einstellung zum Problem der Vergewaltigung reflektiert umgeht: „He shows that there are few from whom the victim can expect sympathy or comfort. She and not the rapist is the one who must bear the injury, the guilt, society’s blame, and the punishment“ (Curran 1984: 271). Ovid zeige die Ungerechtigkeit des misogynen römischen Moralkodex auf, der auch die Solidarität unter vergewaltigten Frauen beeinträchtigt. Frauen seien in den *Met.* nicht nur zumeist Opfer von physischer und/oder sexueller Gewalt, sondern auch „[v]ictimizers [...] and often the stories in which they figure have to do with divine jealousy and other subjects unrelated to rape“ (Curran 1984: 270).

Auch Jupiter sieht keine Schuld bei Pluto, als Ceres die Rückgabe der Tochter (5,514-22) einfordert (Anderson 1996: 551). Für ihn sind Raub und Vergewaltigung kein Unrecht (5,525: „iniuria“), sondern „amor“ (5,526), und Pluto als sein eigener Bruder ein ehrenhafter Ehemann (5,527-8). Er verkehrt alle Vorwürfe der Göttin ins Positive (5,524-5: „nomina rebus / addere vera“; vgl. dazu Curran 1984: 271; Anderson 1996: 552). Dennoch ist Jupiter bereit, Proserpina zurückkehren zu lassen, „lege tamen certa, si nullos contigit illic / ore cibos“ (5,531-2). Damit stellt er die Bedingung, Proserpina müsse abstinent geblieben sein, um zurückkehren zu können. Arethusa hat Ceres als „Mutter des vermissten Mädchens“ und „Mutter der Feldfrüchte“ (5,488-9) angesprochen. Um die Restoration des einen „Kindes“ der Göttin bittet Arethusa, wobei ihr wichtig ist, dies nicht in eigener Sache, sondern aus altruistischen Gründen zu tun – das Land habe die Naturkatastrophen nicht verdient, sie solle sich wieder milde zeigen. Um die Restoration des zweiten, richtigen, Kindes bittet Ceres nun Jupiter, wobei auch sie im Namen der Tochter bittet und jegliches Eigeninteresse abstreitet. Die Reaktionen auf die Bittgesuche unterscheiden sich, da Ceres vor Schreck erstarrt, Jupiter aber in „jovial“-didaktischem Tonfall ansetzt, Ceres’ Wahrnehmung der Lage zu korrigieren. Beide Gottheiten stellen Bedingungen; Ceres wird die Fruchtbarkeit der Erde, ihr „Getreidekind“, und damit die Nahrungsgrundlage für Sizilien und den ganzen Erdkreis zurückgeben, wenn sie im Gegenzug die Tochter Proserpina zurückerhält. Arethusa bittet um die Nahrung, Jupiter inkludiert Nahrungsmittel in seine Bedingung.

⁴⁴ Charles Paul Segal untersucht die Konnotationen idyllischer Wasserstellen in den *Metamorphosen* in seiner Studie zu Landschaften in Ovids Hauptwerk (1969): Der „sheltered lake“, den sowohl beide Nymphen als auch Proserpina vor den gewaltsamen Eingriffen vorfinden bzw. selbst darstellen, könne stets als Sexuelsymbol aufgefasst werden (Segal 1969: 54-7).

3.2.1.4.3. Proserpina

Indem sie Proserpinas Verhalten in der Unterwelt wiedergibt, beweist Calliope, dass sie die Kunst der Spiegelung beherrscht: Sie schwenkt ihre Erzählung nun erstmals auf Proserpina, den Dreh- und Angelpunkt der göttlichen Handelsabkommen, und lässt sie zuerst ihr eigenes Verhalten zu Beginn der Handlung kopieren, bevor sie Mutter und Tochter parallel setzt:

[...] non ita fata sinunt, quoniam ieiunia virgo
solverat et, cultis dum simplex errat in hortis,
puniceum curva decerpserat arbore pomum
sumptaque pallenti septem de cortice grana
presserat ore suo [...] (5,534-8).

Wieder an einem *locus amoenus*, einem kultivierten unterirdischen Garten, streift Proserpina wie vor dem Raub „simplex“ (535) umher und pflückt arglos einen Granatapfel von einem Baum, „just as simple-mindedly as she had plucked flowers at Enna“ (Anderson 1996: 553). Hinds (1987) weist auf ihre mangelnde Lernfähigkeit hin:

In fine, Persephone's loss of her rights to the upper world is represented as a kind of re-enactment of her original abduction. And perhaps this parallelism has a more than decorative function. Does it not carry the implication that Persephone has now made the same mistake twice, that she has failed to learn from her earlier experience the dangers attendant [...] on culling the earth's fruits in a locus amoenus? (88-9).

Anders als im Hymnus kaut und isst sie selbst sieben Kerne (5,537-8), ohne dass Pluto der Szene beiwohnt. Allerdings wird sie von einem Zeugen beobachtet, den Ovid originär einführt (Hinds 1987: 90): „solusque ex omnibus illud / Ascalaphus vidit [...], vidit et indicio reditum crudelis ademit“ (5,538-42). Ascalaphus erzählt von Proserpinas Granatapfelverzehr und spiegelt damit das Schicksal des Knaben, den Ceres zum Gecko macht. Er spottet zwar nicht, doch sein Verrat hat im Gegensatz zum Hohn des Kindes Folgen für Proserpina: Ihr wird die vollständige Rückkehr zur Mutter verwehrt; Jupiter teilt die Zeit, die sie bei Ceres und Pluto verbringt, gerecht in zweimal sechs Monate ein (5,565-6). Die bulimische Scham, die dem Beobachtetwerden beim Essen inhärent ist, fällt in Proserpinas Fall mit der Bindung an das Totenreich zusammen: Ihr Fastenbrechen (5,534-5: „ieiunia [...] solverat“) verhindert die vollständige Freigabe aus dem Schlund der Erde, von dem sie verschlungen wurde. Proserpina reagiert nach Art ihrer Mutter, wenn auch weniger zornig als seufzend (5,443: „ingemuit“). Sie bespritzt das Objekt ihres Zornes mit Flüssigkeit (5,544: „lympha“, ebenso hundert Verse zuvor bei Ceres, vgl. 5,444) und verwandelt Ascalaphus mit dem Wasser des Phlegethon in einen Uhu, der seither als Unglücksbote gelte (5,544-55). „Thus both mother and daughter are afforded the chance to punish wretched characters that sadistically cause them pain“ (Fratantuono 2011: 138). In diesem Racheakt sieht Fratantuono Proserpinas Transformation zur Unterweltsgöttin abgeschlossen und bestätigt: Sie sei „already truly the queen of the dead“ (2011: 138), sonst wüsste sie die Techniken, die ihr zur Verfügung stehen, nicht so souverän einzusetzen. „Persephone undergoes her own metamorphosis from simple (and hungry) to vengeful queen of the dead in the time between eating the pomegranate seeds and smiting Ascalaphus for his loquacity“ (Fratantuono 2011: 138). Das Zungenverbrechen des Ascalaphus besteht darin, Proserpinas Zungenverbrechen zu verraten – eine orale Handlung (Essen) produziert eine zweite orale Handlung (Sprechen); die Austauschbarkeit dieser beiden Funktionen des Oralen, die beide auf den Kontakt mit dem an-

deren, der Umwelt, abzielen, lässt an Ellman (1993: 105-6) denken. Indem Proserpina Sprechen unter Strafe setzt und etwaige Wiederholungen unterbindet, offenbart sich der gleichsam anorektische Wunsch, ihre eigene orale Handlung ungesehen und rückgängig zu machen. Zudem agiert sie wie ihre Mutter und damit als reife, autonome und rachsüchtige Göttin. Die erzählende Muse ergreift Partei für sie: „Calliope declared Ascalaphos ‚cruel‘ (542), on the dubious grounds that he robbed Proserpina of her return – regardless of her eating the seeds – but the satisfaction she takes in this metamorphosis makes her even crueler“ (1996: 554-5).

Auch Marsden erkennt an dieser Stelle einen Umbruch im Narrativ: Nach der Wiederholung des mütterlichen Verhaltens durch die Tochter könne sich nun die bulimische Dynamik des Mutter-Tochter-Verhältnisses herausbilden, die aus Verinnerlichen und Abstoßen der Mutter bestehe:

Bulimia is an acting out of fusion and separation. In Persephone's case, her descent into the underworld and her subsequent departure (being vomited up by mother-earth) seem to perform a similar function, and like the bulimic ritual, the cycle has to be repeated time after time. Seen in this way, Persephone's entering in the underworld would correspond with the binge phase of the cycle whilst her ejection from it would parallel the vomiting. [...] Persephone does not eat and vomit, she is herself swallowed and then expelled (Marsden 1997: 322).

Die Beziehung von Ceres zu Proserpina sei von „fear of cannibalistic engulfment“ geprägt (Marsden 1997: 318), insofern die Tochter den Platz des Essens im bulimischen Denken einnimmt – wie es Arethusa in ihrer doppelten Apostrophe an Ceres vorweggenommen hat. Der Mythos entschlüssele den metaphorischen Prozess der gegenseitigen Einverleibung und Ausstoßung von Mutter und Tochter, die im Mythos in der zyklischen Bewegung aus dem Erdrinnen zur Mutter und wieder zurück, im Krankheitsbild durch Fressattacken und anschließendes Erbrechen ausagiert wird. Marsden spricht von einer „interchangeability of container and contained“ (1997: 322), die im pathologischen Verständnis der Bulimie gestört ist, da Mütter und Kinder ihre „ego-boundaries“ nicht fest voneinander abgrenzen können und einander als Behältnis und Inhalt der jeweils anderen empfinden, begehren und abstoßen. Die Grenzen zwischen Ceres und Proserpina sind, verglichen mit dem Hymnus, nicht klar definiert. Damit bestätigt die klinische Psychoanalyse, was Jung & Kerényi in ihrer Studie zum Archetyp des „göttlichen Kindes“ im Mythos von Demeter und Kore herausgefunden haben:

Demeter und Kore, Mutter und Tochter ergänzen ein weibliches Bewußtsein nach oben und nach unten. Sie fügen das Ältere und Jüngere, das Stärkere und das Schwächere hinzu und erweitern damit das engbegrenzte und in Zeit und Raum verhaftete Einzelbewußtsein zu einer Ahnung größerer, umfänglicherer Persönlichkeit, die überdies an ewigem Geschehen Anteil hat. [...] Man könnte deshalb sagen, daß jede Mutter ihre Tochter, und jede Tochter ihre Mutter in sich enthalte, jede Frau aber nach rückwärts in die Mutter und nach vorwärts in die Tochter sich erweitere (Jung & Kerényi 1941: 224).

Erscheint diese psychoanalytische Interpretation von Ovids Version in den *Metamorphosen* zu gewagt, so kommt Hinds auf textimmanent-philologischem Weg zu einer ähnlichen Erkenntnis: Arethusas Schicksal, das dem der Proserpina in mehrerlei Hinsicht analog ist, endet mit der Verbindung zweier Flüsse und deren Flussgottheiten Alpheus und Arethusa, von denen Arethusa partiell durch die Unterwelt fließt und die Rolle übernimmt, die im Hymnus Hermes zukommt – sie kann zwischen den Sphären hin und her wechseln und Bericht erstatten. Proserpina erlangt schließlich ein ähnliches Privileg: Auch sie wird zeitweise unten und zeitweise oben verweilen: „Iuppiter ex aequo volventem dividit annum / nunc dea, regnorum numen commune

duorum, / cum matre est totidem, totidem cum coniuge menses“ (5,565-7). Im Unterschied zum Hymnus teilt Jupiter hier die Zeiträume ganz gerecht in gleich viele Monate ein. Mit einem Wettergleichnis beschreibt Calliope die freudige Reaktion, welche die Lösung bei Proserpina hervorruft:

vertitur extemplo facies et mentis et oris;
nam modo quae poterat Diti quoque maesta videri,
laeta deae frons est, ut sol, qui tectus aquosis
nubibus ante fuit, victis e nubibus exit (568-71).

Damit zitiert sie allerdings die Beschreibung von Demeters „umwölktem Gesicht“ (5,512-3: „ibi toto nubila vultu / ante Iovem passis stetit invidiosa capillis“). Nach der Lösung durch Jupiter sei eher eine Aufklärung von Ceres' Schlechtwettermiene zu erwarten; stattdessen schreibt Calliope diese nun Proserpina zu:

[A]gain one goddess has merged into the other. Whereas the clouds had gathered on the countenance of Ceres, it is not from Ceres' countenance they figuratively disperse here, but from that of Persephone. These „intrusions“ by the mother into the daughter's reactions in Met. 5.568-71 do not create any real confusion as to who is doing what at this point in the *Metamorphoses* narrative. Rather their effect is to suggest that Persephone and Ceres are so much in sympathy with each other that to describe the feelings of one at this moment of deliverance is also to describe the feelings of the other (Hinds 1987: 96).

Das Wiedersehen der beiden Göttinnen wird also zu einer Vereinigung, wie sie in der griechischen Kulteplikese durch den Dual τὼ θεῶ ausgedrückt wird. Arethusas Geschichte hat diese Annäherung bis hin zur Identifizierung bereits vorweggenommen – auch die Flüsse werden partiell und temporär zu einem, wobei beide Individuen jedoch noch weiterbestehen. So lässt Ovid seine Erzählerin verschiedene Ebenen und Binnenerzählungen zu einem harmonischen Ganzen arrangieren; die Figuren, Erlebnisse und Verwandlungen korrelieren miteinander und konstatieren eine Kontinuität der verhandelten Konstellationen, die den Kreislauf der Natur, für den die Göttinnen stehen, dramaturgisch zum Ausdruck bringen.

3.2.1.5. Gefährliche Oralität

In den letzten hundertfünfzig Versen des 5. Buches lässt Ovid Calliope noch eine *tour de force* unternehmen, die vier Verwandlungen (Sirenen, Arethusa, Lyncus, Pieriden), die Einteilung des Jahres und die Verbreitung landwirtschaftlicher Techniken durch Ceres und Triptolemus umfasst.⁴⁵ Gemäß dem Schwerpunkt dieser Arbeit werden die restlichen Verwandlungen hier nur kurz referiert, damit bestimmte Aspekte, die im Zeichen von Ovids Logik der Oralität stehen, umso klarer herausgearbeitet werden können.

Proserpinas Begleiterinnen, die Töchter des Achelous und ebenfalls Wassernymphen, werden, als sie den ganzen Erdkreis nach der entführten Freundin absuchen, in Vögel mit Menschenantlitz verwandelt – sie werden zu Sirenen, denen Allwissenheit zugeschrieben wird. Ihre Verwandlung wird als Kontrast (Anderson 1996: 556) zur unmittelbar vorangehenden, jener des Ascalaphus in einen Uhu, markiert: Er wird für „indicio [...] linguaque“ (5,551) bestraft – Proserpinas Freundinnen aber wachsen Flügel und Federn, damit sie auf der Suche größere Strecken zurücklegen können. Ihre Stimmen bleiben jedoch erhalten: „ne tamen ille canor mul-

⁴⁵ Arethusas Metamorphose und die Jahreseinteilung sind in der Argumentation vorgezogen worden (s. o. S. 72-3, 75), obwohl Calliope sie erst in einem Nachspann erzählt.

cendas natus ad aures / tantaque dos oris linguae deperderet usum / virginei vultus et vox humana remansit“ (5,561-3). Die Zunge, die synekdochisch für die menschliche Kommunikationsfähigkeit steht, gilt in beiden Metamorphosen als Gut, dessen Verlust schmerzhaft ist und deshalb als Strafe für den falschen Gebrauch der Zunge eingesetzt werden kann. Den Sirenen wird die „dos oris“ (5,563) gelassen, die Götter sind ihnen gnädig (5,559: „facilesque deos“) und wollen ihr Gesangstalent (5,555: „doctae“) nicht verderben. Im diametralen Gegensatz zu dieser positiven Schilderung der Sirenen als loyalen Freundinnen und allwissenden, begabten Sängerinnen (vgl. Anderson 1996: 555) werden die Sirenen jedoch traditionell, beispielsweise von Homer und Apollonius Rhodius, als „thoroughly bad lot“ dargestellt, „luring sailors to their death by their singing“ (Zissos 1999: 105), deren Verwandlung eine Bestrafung dafür gewesen sein soll, dass sie Proserpina eben nicht beistanden, als sie in Not war (Anderson 1996: 555; Zissos 1999: 106). Fratantuono sieht im notorischen Männerhass der Sirenen eine Brücke zwischen der traditionellen Überlieferung und jener Ovids (2011: 139). Zissos deutet Calliopes ungewöhnliche Darstellung als kühnen Versuch, selbst diese gefährlichen und trügerischen Nymphen zu rehabilitieren, um bei ihrer Jury zu punkten (1999: 106-7). Die Pieriden, gegen die sie im Wettstreit um die Vorherrschaft am Helikon antritt, verfolgen eine gegenteilige Strategie: Sie wollen keine weich gewaschenen Lügen erzählen (5,308-11) und schmähen in ihrer Rede den Olymp. Laut Spahlinger greifen die Pieriden damit den traditionellen „Topos der lügenden Musen, der Dichtung als Lug und Trug“ (1996: 110) auf. Und tatsächlich liest Calliope vorhandenes Material aus der Mythentradition konsequent gegen den Strich, um jede Nymphe im besten Licht darzustellen. „[T]his passage is a masterful blend of studied vagueness, tactful omission, and, where necessary, blatant falsehood. It is perhaps here more than anywhere that the reader can see just what lengths Calliope was willing to go in order to win the poetic contest“ (Zissos 1999: 107).

Nur sehr knapp geht Calliope auf Ceres' Aufenthalt in Eleusis, die Kultstiftung und Einweihung in die Geheimnisse der Landwirtschaft ein, die im Hymnus zentral sind (vgl. Hinds 1987: 91). Ovid lässt sie an dieser Stelle eine weitere Metamorphose einbauen, deren Bedeutung für Calliopes Narrativ noch als obskur gilt.⁴⁶ In Arethusas Bericht bezwingt die Fruchtbarkeitsgöttin (643: „dea fertilis“) mit Zügeln die Mäuler (643: „ora“) ihrer angeschrirten Drachen und fährt zum athenischen König Triptolemus, um ihm Saatgut zu geben und ihn die Kunst des Ackerbaus zu lehren (5,645-7). Triptolemus soll die „dona [...] Cereris“ (5,655) in Gebieten in Europa und Asien verteilen (5,655-6: „latos quae sparsa per agros / frugiferas messes alimentaue mitia reddant“), um die agrarische Fruchtbarkeit in kargen Gebieten wie Skythien (Anderson 1996: 565) zu erhöhen. Der skythische Herrscher Lyncus missgönnt Triptolemus jedoch die auserwählte Stellung als Überbringer der göttlichen Gaben und setzt zum Mordversuch an, um selbst der Wohltäter des Volkes zu werden. Ceres hindert ihn, indem sie ihn in einen Luchs verwandelt. Die Verwandlung unterliegt, um mit Scharold (2001: 395) zu sprechen, der Logik einer „revelatorischen Deixis“, wie Ovid sie gerne bemüht: Lyncus war schon vor dem

⁴⁶ Sonia Macri (2013) widmet der Luchs-Symbolik und Ovids Quellen zu dieser Metamorphose einen Aufsatz, geht jedoch nicht auf den erzählerischen Kontext ein, sondern behandelt die Episode als eigenständigen Abschnitt.

versuchten Attentat auf Triptolemus grausam wie ein assonanter *lynx*; die Verwandlung bringt sein Wesen zum Ausdruck. Als schlechter Gastgeber ähnelt Lyncus dem König Lycaon aus dem ersten Buch, der in einen Wolf verwandelt wird (vgl. Fratantuono 2011: 142). Anderson beurteilt die nach bisherigen Erzählungen antiklimaktisch (Zissos 1999: 112) anmutende Episode aufgrund der mangelnden Kohärenz zu den anderen Erzählsträngen negativ: „Rarely does Ovid end a story so lamely, with nothing but stylistic flourishes“ (1996: 566). Gleichwohl sucht der Kommentator eine Erklärung, weshalb Calliope die Episode als Abschluss ihrer Darbietung wählt: „It seems to be Calliope’s point that men (gender intentionally chosen) keep affronting Ceres and other women, obliging the kindly goddess to change into a severe but just avenger“ (565). Milder zeigt sich Spahlinger, der in seiner poetologischen Monographie (1996) eine Verbindung zwischen Lyncus und den Pieriden, den nächsten und letzten Verwandlungsopferten des 5. Buches, herstellt:

Das segenspendende Wirken der Göttin steht auf diese Weise am Abschluß des Hymnus. Die Erzählung um Triptolemus bietet darüber hinaus noch den Anlaß, die Metamorphose des Lyncus einzuflechten [...]. Die Geschichte enthält wie alle übrigen Frevler-Erzählungen wiederum eine entschiedene Warnung an die frevelhaften Pieriden (125-6).

Urania beendet ihr Calliope-Zitat, indem sie den Bogen schließt, der sich zu Beginn ihres Gesprächs mit Minerva eröffnet hat: Sie erzählt vom Sieg der Musen und kommt damit auf die Ätiologie der Elstern auf dem Baum zurück. Die Musen schreiten zur Bestrafung für den Hochmut der Pieriden (5,665-8). Fantham zufolge sei diese Entwicklung notwendig, weil alle Menschen, die sich mit Gottheiten messen wollen, in der Welt der *Metamorphosen* schon für das frevlerische Vorhaben allein bestraft werden müssen, unabhängig von der Qualität der Darbietung (Fantham 2004: 51). Auch Spahlinger erkennt, dass menschliche Künstler~innen nur erfolgreich sein können, wenn sie sich „den bestimmenden Mächten des Kosmos unterordne[n] und ihnen dien[en]“ (1996: 130). Johnson (2008) bietet hingegen eine radikalere Interpretation des Musenwettkampfs: „Ovid’s Calliope, despite her critique of Venus’s aggressive empire-building, does not reject the divine/mortal hierarchy that produces the Muses’ similar behavior regarding the Emathides and their own sphere of influence“ (Johnson 2008: 73). Die Verliererinnen behalten die Hybris, die sich auch in ihrer lästerlichen Darbietung offenbart hat („in belittling the gods and challenging the universe’s top singers“, Anderson 1996: 567), auch nach dem Urteilspruch der Nymphen (5,663-4) bei und verlachen die Drohung (5,669: „ridet Emathides spernuntque minacia verba“), wozu Anderson bemerkt: „Abusive language is the common reaction of losers, and deities in Ovid, very thin-skinned, respond violently to any abuse“ (1996: 566). Die Beschreibung ihres Transformationsvorgangs legt wieder besonderes Gewicht auf die Verkümmern der Sprechorgane – der Mund wird, wie zuvor bei Ascalaphus, zum harten Schnabel:

conantesque loqui et magno clamore protervas
intentare manus pennas exire per unguis
adspexere suos, operiri brachia plumis,
alteraque alterius *rigido* concreescere *rostro*
ora videt volucresque novas accedere silvis [...]
Nunc quoque in alitibus facundia prisca remansit
raucaeque garrulitas studiumque inmane *loquendi* (5,670-9: Hervorhebungen von mir, SES).

Alle neun Frauen werden zu Elstern (5,676: „picae“), während Nikander noch neun verschiedene Vogelarten nennt (Spahlinger 1996: 109). Obgleich Elstern in der Antike für ihre Musikalität und Nachahmungskünste geschätzt wurden, ist für Ovid ihr ständiges Lärmen zentral. Die Kontinuität zwischen den Pieriden als Menschen und als Vögeln (Anderson 1996: 567) konstituiert sich also über die „facundia prisca“ (5,678), ihre Geschwätzigkeit (679: „garrulitas“). Die Lust zum Sprechen (5,679: „studium loquendi“), die sie zuvor zum Kräfteressen mit den Musen angestachelt hat, bleibt ihnen erhalten, allerdings „rau, heiser“ (5,679: „rauca“). Ovid beruft sich hierbei auf einen Topos der antiken Tiersymbolik:

Ihr ewiges Schwätzen und Schreien und die Zudringlichkeit, mit der sie [die Elster] sogar in Nachtigallenhaine einzudringen sich erfrechte, machte sie oft genug den Menschen unangenehm. [...] Aber andererseits bewunderte man ihre unglaubliche Geschicklichkeit menschliche Worte und überhaupt alles [...] nachzuahmen. [...] Seltsam mutet der griechische Ausdruck κικτᾶν „elstern“ an von dem krankhaften Gelüste der Frauen um den zweiten oder dritten Monat [...] (Keller 1913: 113-4).

Die zuletzt genannte Assoziation hat in die Medizin Eingang gefunden und darf bei der Betrachtung anorektischer Strukturen in Ovids Mythenadaptation bei allem Anachronismus nicht unterschlagen werden. Die Ärzte Soranus und Galen (1.-2. Jahrhundert n. Chr.) bezeichneten das ungewöhnliche Essverhalten Schwangerer mit dem kontrahierten Infinitiv κικτᾶν; noch bis ins 20. Jahrhundert wurden diese als „Pikazismus“ bezeichnet.⁴⁷ Da Elstern oft „with all sorts of items in their beaks, from chewing gum wrappers to wire hangers“ (Young 2011: 3) gesehen werden, wurde auf seltsame Essensgewohnheiten geschlossen, obwohl die Vögel die Objekte eher zum Nestbau verwenden. Heute ist „Pica“ neben Allotriophagie der gängige Name einer gefährlichen Essstörung, die im zwanghaften Verzehr nicht-essbarer Substanzen und Gegenstände besteht (Apel et al. 2017: 38). Eine besonders verbreitete Form von Pica sei die Geophagie, das Verspeisen von Erde oder erdhaltigen Stoffen (Kreide, Steine, Lehm, Wandverputz), das Young (2011) zur Krankheitsbeschreibung „craving earth“ veranlasst.

Es ist nicht zu konstatieren, dass Ovid in der Verwandlung der Pieriden eine Verbindung zu einer Ausformung des Phänomens Allotriophagie etabliert. Allerdings fügt er in sein Narrativ Elemente ein, die gut zum Krankheitsbild passen: Bekömmliches und unbekömmliches Essen ziehen für die Göttinnen Konsequenzen nach sich. Erde wird mit Bedeutung aufgeladen (Abdichtung, Typhoeus, Feldfrüchte, Hungersnot, Proserpinas Verschwinden), und die Gier der Pieriden nach Fremdem (gr. ἀλλοτρία) wird mit dem Verhalten von Elstern, *picae*, gleichgesetzt.

3.2.2. *Fasti* 4

Ovids elegischem Festkalender wurde, verglichen mit seinen anderen Werken, lange Zeit kaum wissenschaftliche Aufmerksamkeit zuteil.⁴⁸ Wilkinson begründet dies mit der Schwierigkeit der generischen und thematischen Einordnung der *Fasti*: Als Konglomerat aus religiösen Feiertags- und Essensvorschriften, ätiologischen und etymologischen Legenden, astronomischen Erklärungen und Anspielungen auf literarische Vorbilder oder obskure Kulte (1955: 241-2) entzieht

⁴⁷ Ein geschichtlicher Abriss zum Pica-Syndrom findet sich in Youngs instruktiver Monographie (2011: 141-2).

⁴⁸ Einen ausführlichen Forschungsstand bieten Elaine Fantham (1995: 367-78) und John F. Miller (1991: 2-5).

sich das Werk jeglicher Kategorisierung. Die poetische Qualität wurde oft verurteilt (268-76); Geschichts- und Religionswissenschaft weisen auf historisch-anthropologische Inkorrektheiten hin (264-8; Newlands 1995: 2-3; dagegen Fantham 2002: 23-46). Die Unvollständigkeit – der poetische Kalender umfasst trotz langer Bearbeitungszeit statt eines ganzen Jahres nur die Monate Jänner bis Juni – stellt Rezeption und Forschung vor Rätsel (Newlands 1995: 3-5; Wilkinson 1955: 251-3). Erst seit kurzem ist das Einsetzen einer „*Fasti*-Renaissance“ (Newlands 1995: 5; vgl. auch Miller 1991: 3-7) zu bemerken, die Ovids poetischem Spiel, der kritischen und humoristischen Auseinandersetzung mit Augustus’ traditionsbewusstem Regime (Green 2008) und der Abgrenzung vom elegischen Frühwerk Respekt zollt (Newlands 1995: 10-26; Keegan 2002) oder gerade im fragmentarischen Charakter Möglichkeiten zu dekonstruktiver Lektüre erkennt: So erlaube die Diskontinuität etwa „angular or ,skewed‘ vantage point[s] upon the whole“, wodurch Erkenntnisse zur römischen Kultur und Ovids Leben und Exil gewonnen werden könnten (King 2006: 2; vgl. auch Fantham 1995: 368-78). Newlands erkennt Strukturen von Bachtins *Dialogischem Prinzip*, das die Gattung des Romans durch Offenheit, Selbstironie, Humor und parodistischen Umgang mit herrschenden Normen vom Epos abgrenzt (1995: 8-9).

Im 4. Buch, das dem Monat April gewidmet ist, nimmt Ovid das Fruchtbarkeitsfest *Cerealia*, das in Rom seit der frühen Republik (Frazer 1929: 264; Fantham 2002: 38) jährlich von 12.-19. April begangen wurde, zum Anlass, Ceres für die Einführung der Landwirtschaft und Kultivierung der menschlichen Nahrung hymnisch zu danken (4,395-404) und um Frieden zu bitten (4,405-16). Ovid leitet „with no good reason except that the calendar demands it“ (Brooks 1966: 50) zum Raub der Proserpina über (4,417: „exigit ipse locus raptus ut virginis edam“). Die Einlage, die auch Ceres’ Suche, Trauer und Aufenthalt in Eleusis samt Verbreitung der Agrikultur umfasst, ist mit rund 200 Versen „the longest elegiac narrative we possess“ (Wilkinson 1955: 279), weshalb Heinze (1919) den Begriff der elegischen Erzählung aus dieser Stelle entwickeln konnte. Im Vergleich zur Darstellung in *Met.* 5 orientiert sich die Version der *Fasti* stärker am Hymnus (Hinds 1987: 57-71; 97), zudem finden sich viele Referenzen auf Kallimachos’ Demeter-Hymnus (Manioti 2017: 89-91). Diese wie auch seine eigene Vorgängerversion setzt Ovid bei seinem Publikum als bekannt voraus (4,418: „plura recognosces“). Textökonomisch (Murgatroyd 2005: 142) werden viele Handlungselemente nur in derartigen Anspielungen erwähnt. Wie in *Met.* 5 ist Henna auf Sizilien Schauplatz. Ceres ist hier zu einem Festmahl (4,424: „sacras [...] dapes“) bei Arethusa geladen, während die Tochter mit ihren Gefährtinnen Blumen pflückt (4,425-44). Die Beschreibung der Mädchen beim Sammeln ist reichhaltiger als in den *Met.* (Hinds 1987: 60; Otis 1966: 52), und Ovid flicht Anspielungen auf Raub und Vergewaltigungen ein; Attraktion, Liebe und Gewalt von Seiten des Dis werden jedoch ausgespart. Persephone fordert die Freundinnen auf, Blumen als Beute (4,433: „praeda“) „davonzutragen“ (4,431: „referte“), nimmt damit aber ihr eigenes Schicksal vorweg: Dis wird sie als „amatory prey“ (Murgatroyd 2005: 79) davontragen (4,445: „aufert“). Die Erwähnung, dass es neben den aufgezählten Blumenarten „auch Blumen ohne Namen gibt“ (4,441) entpuppt sich dementsprechend als Prolepse auf die Defloration des Mädchens: Bisher nur mit lateinischen Übertragungen von κόρη, als „virgo“ (4,417) und „filia“ (4,425), bezeichnet, erhält sie erst mit dem Raub

den Namen Persephone, als ihre Freundinnen sie suchen (4,450). Im Raub besteht Dis' einzige Aktion im ganzen Narrativ; seine Rolle ist vor allem im Vergleich zu den anderen Versionen sehr reduziert. Die Kürze seines Auftritts im Text entspreche, Murgatroyd zufolge, seinem Wesen als Unterweltsgott: „It is also apt that this personage who is not of our world and who hides himself and his prey away in the Underworld should be nowhere in evidence for most of the lines, especially during Ceres' futile search“ (2005: 157). Im Gegensatz zu den *Met.* wendet sich Persephone beim Raub angstvoll an die Mutter (4,447: „io, carissima mater, / auferor!“); dadurch gestaltet sie den Hilferuf familiärer (Hinds 1987: 61) und ruft die eigentliche Protagonistin der *Cerealia*-Erzählung auf die Bühne. Murgatroyd bemerkt zurecht, dass Persephone nach diesem kurzen Auftritt abgeht und „for the rest of the account is off in the mysterious Underworld largely beyond the ken of her mother and the reader“ (Murgatroyd 2005: 69). Die Erzählung fokussiert nun auf Ceres. Ihr Verhalten entspricht den rituellen antiken Trauergesten (Sterbenc-Erker 2013: 123). Ovid vergleicht sie in ihrer Sorge zuerst mit einer Mänade (4,457-8: „mentis inops rapitur, quales audire solemus / Threicias fisis maenadas ire comis“) und zitiert damit den Hymnus (40: „χαίταις“; 386: „ἥνυτε μαινὰς ὄρος κάτα δάσκιον ὕλη“; vgl. Hinds 1987: 57-8). Dann folgt allerdings statt eines Vogelgleichnisses ein Vergleich mit einer Kuh, die über ihr vom Euter entrissenes Kalb klagt (4,459: „ut vitulo mugit sua mater ab ubere rapto“⁴⁹) und im ganzen Wald nach dem „fetus“ (4,460) sucht – ein Bild, das ihre mütterliche, nährenden Funktion stärker zum Ausdruck bringt als das des Vogels im Hymnus. In Henna sieht sie Persephones Fußspuren (4,463) und erkennt, dass die Erde von „bekanntem Gewicht“ eingedrückt ist (4,464: „pressam noto pondere vidit humum“). Dass die „vestigia“ von Schweinen verwischt werden und sich deshalb nicht weiterverfolgen lassen (4,465-6), soll die Bedeutung von Schweinen im Demeter-Kult erklären (Frazer 1929: 272). Ceres durchstreift, anders als die vor Schock erstarrte Ceres der *Met.* (Hinds 1987: 76), rasend schnell die fruchtbaren (Frazer 1929: 273) Gegenden Siziliens (4,461-96). Ovid reiht Ortsnamen rasch aneinander⁵⁰ und orientiert sich bei der Ausgestaltung der Route und der eingefügten Lokalitiologien stark an Kallimachos (Tissol 1997: 205-6; Manioti 2017: 81-3). Murgatroyd deutet die Stelle humoristisch, denn Ceres „ranges widely over the earth while Persephone is beneath her feet all the time“ (2005: 80). Zudem baut der Autor zahlreiche Selbstzitate, intertextuelle Verweise und metareferenzielle Pointen in seine Reiseschilderung ein: Die Göttin „praeterit et Cyanen“ (4,469), womit sie einerseits wörtlich an der Quelle „vorüberkommt“, andererseits das Cyane-Narrativ der *Met.* „übergeht“ oder „auslässt“ (Hinds 1987: 82-3). Auch Typhoeus wird nur gestreift, wenn Ceres ihre Fackeln am Aetna entzündet; der klaffende Schlund ist jedoch hier wie dort prominent: „alta iacet vasti super ora Typhoeos Aetne, / cuius anhelatis ignibus ardet humus“ (4,491-2) und lädt zur Parallelektüre der entsprechenden *Met.*-Stelle ein. Auf einem Schlangenzug gelangt

49 Green liest diese Stelle als Kritik am augusteischen Tieropfer und weist auf die Beschreibung einer Opferzeremonie auf *Fast.* 4, 637-8 hin, wo die Opferung eines Kalbes ebenfalls mit „vitulus“ und „rapere“ ausgestaltet wird. Das Kuhgleichnis der Ceres evoziere Empathie und Mitleid, das beim Weiterlesen bis zur Opferung bei den Forticia nicht vergessen werden könne und daher die moralische Vertretbarkeit des Tieropfers in Frage stelle (Green 2008: 52-4).

50 Manioti (2008) widmet sich der Reiseroute und ihren literarischen und kartographischen Vorbildern im Detail. Zu den Orten im Einzelnen vgl. auch Frazer (1929: 273-85).

sie schließlich nach Attika (4,497-502). Ihr Über-Setzen in griechisches Gebiet markiert Ovid mit einem griechischen Gleichnis: „miseris loca cuncta querellis / implet ut amissum cum gemit ales Ityn“ (4,482). Hinds erkennt in dieser Procne-Referenz einen „Boomerang-Effekt“: „the lamenting mother (Ceres) is envisaged as a lamenting bird: but the bird itself originated as a lamenting mother (Procne)“ (1987: 62). Geschickt baut Ovid auch die Vokative „Persephone“ und „filia“ (4,483; 485), mit denen die Göttin nach der Tochter ruft, ins alternierende elegische Metrum ein: Die Stelle erinnert an Ovids poetologische Reflexionen auf Versmaße in seinen Liebeselegien und legt nahe, dass „alternis“ (4,484; 486) als „programmatic hint“ (Hinds 1987: 120) im Sinne der *alternatio versus* gelesen werden soll. Wiederholt sind die *Fasti* als „epische Elegie“, die *Metamorphosen* als „elegische Epik“ bezeichnet worden (Heinze 1919; Feeney 1991: 188-89). Diese Dichotomie wird jedoch ebenso häufig kritisiert, da Ovid das inter- und intratextuelle Spiel mit generischen Charakteristika genießt und feste Kategorisierungen immer wieder unterläuft (von Albrecht 2003: 155; Sterbenc-Erker 2013: 124). Das poetische Spiel in den Versen 4,483-6 kann diese Auffassung bestätigen, da hier in einem elegischen Werk eine Reflexion auf die Gattungen Elegie und Epos – *Fasti* und *Metamorphosen* – stattfindet.

Den König Keleos macht Ovid zum armen, aber gastfreundlichen Bauern Celeus und spielt bei Ceres' Ankunft in Eleusis mit Assonanzen: „quod nunc *Cerialis Eleusin* / dicitur, hoc *Celei* rura fuere senis“ (4,507-8; Herv. von mir, SES).⁵¹ Mit „dicitur“ (4,508) markiert der Autor seine alexandrinische Fußnote, mit der ihm, Boyd zufolge, eine etymologische Ergänzung zum Namen des Kultfestes Cerealia gelingt:

The association of the festival's name with Ceres and its derivation from hers seem obvious; but by juxtaposing in lines 507-8 the names of the place where Ceres is worshipped now (*Cerialis Eleusin*) and its identity in the past (*Celei rura*), Ovid suggests that the name of the festival also carries an etymological association with the old rustic who first welcomed Ceres to Eleusis (Boyd 2000: 191).

Die dramaturgische Qualität der Episode sieht Murgatroyd in der Intimität der Szene, die dazu beitrage, Sympathie für die Göttin zu empfinden: „Here for the first time in the whole narrative she comes alive (as something more than just a grieving, searching mother), is properly in contact with people and thereby reveals her beneficent nature [...]“ (2005: 162). In Menschengestalt wird sie von Tochter und Vater in die ärmliche Hütte der vierköpfigen Familie eingeladen. Sie lehnt erst ab, wünscht dem Vater, dass er „stets Elternteil bleiben“ solle (4,519), und verweist traurig (4,521) auf ihr eigenes Schicksal als Mutter: „mihi filia rapta est. / heu melior quanto sors tua sorte mea est!“ (4,520). Der Ausruf zitiert die Paraklausithyron-Szene in *Amores* 1,6,46, worin der Liebhaber den Torwächter um Einlass ins Haus seiner *puella* anfleht und sein Los mit den Worten „heu, melior quanto sors tua sorte mea!“ bedauert (Murgatroyd 2005: 80). In den *Fasti* vermag der Ausspruch tatsächlich zu rühren; Celeus und seine Tochter weinen und rühren damit wiederum Ceres, sodass sie einwilligt, mitzukommen (4,523-7). Auf dem Weg erfährt sie, dass der kleine Sohn der Familie, Triptolemus, todkrank ist und keinen Schlaf findet (4,529-30). Altruistischer als die Demeter des Hymnus liest die Göttin unterwegs Schlafmohn für das Kind auf (4,531-2), eine Pflanze, die auch in Demeterkulten verwendet

⁵¹ Liquidlautverschiebungen führt Ovid bspw. auch in der Etymologie der Lemuria (*Fast.* 5, 479-82) und der Parilia (*Fast.* 4, 721-2) an, die sich von Remus und Pallas ableiten würden. Vgl. hierzu auch Boyd (2000: 191-2).

wurde (Frazer 1929: 292). „In gathering the poppy, Ceres echoes her daughter’s culling of flowers a hundred lines earlier“ (Hinds 1987: 89) – auch eine von Persephones Gefährtinnen hat Mohn gesammelt (vgl. 4,438). Nach der Anthologie, die Ceres nun zu aktualisieren scheint, „Ceres foreshadows her daughter’s second crucial act, viz. the breaking of her fast in the underworld“ (Hinds 1987: 90). „Versehentlich“ (4,533) kostet Ceres vom gepflückten Mohn und stillt damit den schon lange vorhandenen Hunger (4,533-4: „dum legit, oblito fertur gustasse palato / longamque imprudens exsoluisse famem“). Der Grund für Ceres’ Abstinenz wird nicht expliziert, doch Ovid leitet aus dem abendlichen Fastenbrechen die Einrichtung des rituellen Festmahls im Kult her (Frazer 1929: 291). „Oblito“ gleicht in der Unwahrscheinlichkeit des Essaktes dem „λάθρη“ des Hymnus. Ohne Eigenintention nimmt sich Ceres des kranken Knaben an und heilt ihn mit rituellen Gesten (4,545-8; vgl. Frazer 1929: 293-4). Obwohl es für ihn keine Hoffnung mehr gab (4,538: „iam spes in puero nulla salutis erat“), holt sie ihn ins Leben zurück. Am fremden Kind gelingt ihr also, was sie auch für ihr eigenes Kind erhofft, ohne dass sie zu diesem Zeitpunkt schon weiß, dass Persephone sich im Reich des Todes befindet. Am anschließenden Festmahl nimmt sie nicht teil: „mox epulas ponunt, liquefacta coagula lacte / pomaque et in ceris aurea mella suis. / abstinet alma Ceres“ (4,544-6). Obwohl sie ihr Fasten schon zuvor unabsichtlich gebrochen hat, enthält sie sich, als würde sie warten, dass erst ihr eigentlicher Wunsch – die „Wiederbelebung“ Persephones – erfüllt wird, bevor sie in feierliche Stimmung einfallen kann. Stattdessen füttert sie das Kind mit einem Milch-Mohngemisch (4,546-7: „somnique papavera causas / dat tibi cum tepido lacte bibenda, puer“) und erinnert dabei an Canettis Mutterfigur, die symbolisch „ihren eigenen Leib zu essen gibt“ und ihm „ihre Milch“ bietet (2017 [1960]: 87). Ihre Ammentätigkeit, die Züge des anorektischen Verköstigungszwangs bei eigener Abstinenz trägt, ist selbstlos, doch auch hier ist der Versuch, ihn unsterblich zu machen, unmotiviert und scheitert wie in der griechischen Vorlage am Eingreifen der leiblichen Mutter (4,549-56). Ceres schilt Metanira mit dem rhetorischen Paradox: „dum non es [...] scelerata fuisti: / inrita materno sunt mea dona metu“ (4,557-8), das die beiden Mütter spiegelbildlich gegenüber stellt.

Dann setzt sie ihre Reise auf ihrem Schlangenzug fort. Sterbenc-Erker bemerkt, dass ihre Route genau die „äußeren Regionen des römischen Reiches“ und damit „wichtige Punkte in der augusteischen Konstruktion der Identität Roms als Träger der zivilisierten Kultur“ (2013: 127-8) umfasst. Neben der Diskussion römischer Werte und Traditionen, die im Thema der *Fasti* – religiösen Feiertagen und Kulte – angelegt sind, reflektiert Ovid demnach auch durch das *name-dropping* römischer Provinzen die herrschende kulturelle Norm. Kritik an Augustus’ Expansionspolitik könnte in den Versen 4,574-5 („quo feror? Immensum est erratas dicere terras: / praeteritus Cereri nullus in orbe locus“) versteckt sein, wenn die Umspannung so vieler Länder als „immensum“ bezeichnet wird. Ceres bittet die Sternkonstellation des Großen Bären um Hinweise zu Persephones Aufenthaltsort. Den Ursprung dieses Sternbilds erzählt Ovid in *Met.* 2,405-531: Die keusche Nymphe Callisto wurde, nachdem Jupiter sich ihrer bemächtigt hatte, zum Bären verwandelt und stellifiziert. Ceres wendet sich also an eine Leidensgenossin der gesuchten Tochter, an ein weiteres Vergewaltigungsopfer, um nach Persephone

zu fragen (4,576-9). Sie wird an Helios verwiesen, „qui late facta diurna videt“ (4,582). Die Dialoge zwischen den Gottheiten sind im Vergleich zu anderen Versionen des Mythos sehr kurz gehalten; die Argumente Jupiters für die Ehe sind die gleichen, doch Jupiter bietet selbst an, Persephone zurückzuholen, wenn sie noch nichts zu sich genommen habe (4,603-4: „siquidem ieiuna remansit; / si minus, inferni coniugis uxor erit“). Mercur berichtet von drei Granatapfelkernen, mit denen die Geraubte das Fasten gebrochen habe (4,607-8: „rapta tribus“, dixit, „solvit ieiuna granis, / Punica quae lento cortice poma tegunt“). Auf den Vorgang selbst geht er nicht ein: Die *Fasti* verraten nicht, auf wessen Initiative hin das Mädchen gegessen hat (Hinds 1987: 89). Ceres droht daraufhin, den Olympe zu verlassen und äußert einen Todeswunsch (4,609-12). Dies ist ein neues Element in ihrem Trauerverhalten: Statt ihre Macht gegen Menschen und Gottheiten zu wenden, will sie selbst sterben, um bei ihrer Tochter zu sein. Um diesen Fall zu verhindern, richtet Jupiter die Jahreseinteilung ein, die wie in den *Met.* jeweils sechs Monate umfasst. Ceres ist zufrieden, setzt sich die „spiceaserta“ (4,615) auf und schenkt der Erde nach langem Ausbleiben (4,617: „cessatis messis“) Fruchtbarkeit. Die letzten beiden Verse der Episode stellen eine Rückbindung an den ätiologischen Erzählanlass – das Fest der Ceres – dar und verweisen auf den kultischen Brauch, zu den *Cerealia* weiße Gewänder zu tragen (4,619-20).⁵² Über andere Bestandteile des Festes informiert Ovid nicht. Dass er den Großteil der Episode für den narrativen Teil des Hymnus und eine Paraphrase seiner Version in den *Metamorphosen* nützt, aber nur sehr kurz auf das freudige Ende und das daraus entwickelte Freudenfest eingeht, wirft die Frage nach der Bedeutung der Geschichte vom Raub der Persephone und Ceres' Suche für den Kult auf. Denkbar wäre etwa, dass die Handlung, wie es für die Mysterien in Eleusis angenommen wird, szenisch nachgespielt wurde (Sterbenc-Erker 2013: 115-20). Prescendi zufolge kommentiere der Mythos mit den leicht zu entschlüsselnden Ätiologien für Enthaltensamkeit, Fackeln, Mohn, Schweine und Reinigungsrituale rituelle Elemente und verankere die Bedeutung des Kults so im römischen Bewusstsein:

Ces réflexions permettent de constater que l'étiologie ovidienne ne se présente jamais comme une explication de tous les gestes composant les séquences rituelles. Au contraire, l'étiologie est conçue par Ovide comme un commentaire qui illustre comment les pratiques religieuses sont partie intégrante de la tradition culturelle de la ville de Rome (Prescendi 2002: 141).

Nach Sterbenc-Erker stärke Ovid durch den ständigen Bezug auf den Hymnus und den eleusinischen Kult eben nicht, oder nicht vorrangig, das römische Nationalbewusstsein, sondern behaupte eine Kultkontinuität zwischen Griechenland und Rom, die den römischen Cereskult in die Reihe der vielen griechischen Demeterkulte stelle (2013: 128).

Dies erklärt, weshalb die Ceres-Persephone-Passage der *Fasti* hauptsächlich aus Zitaten und Verweisen auf den „Homerischen“ Hymnus und den des Kallimachos sowie auf Ovids eigene Version in *Met.* 5 besteht. Ceres' Aufenthalt in Eleusis ist die einzige detailliert ausgestaltete Szene, während Elemente wie Raub, Aufenthalt in der Unterwelt, Fasten, Hungersnot, Granatapfel, Wiedervereinigung der Göttinnen, Jahreszeiten und Landwirtschaft jeweils nur angeschnitten werden. Die Strukturen, die einer anorektischen Dynamik unterliegen, sind stark

⁵² Sterbenc-Erker geht im Detail auf die Kulttraditionen, die Geschichte und den Ablauf des Festes in Rom ein (2013: 66-112).

an die Vorgängerversionen angelehnt und werden nicht annähernd so deutlich ausgeführt wie im Hymnus oder in den *Met*.

Ovid beweist in der Behandlung der Episode seine Fähigkeit zur Variation: Die *Metamorphosen* stellen eine bulimische Variation des anorektischen Themas dar. War die anorektische Logik im Hymnus etwa durch ein Streben nach fester Rollendefinition, asketischer Selbstdisziplin und Strenge in der Frage nach Ernährungsrechten präsent, betont Ovid, passend zur metamorphotischen Ästhetik seines Epos, die brutale und transformative Dynamik von Essen, Verschlingen, Ausstoßen und Einschließen. Grenzen werden überschritten, penetriert, brüchig und permeabel dargestellt. Typhoeus' Ausspeien erregt Furcht, er wird unter die Erde gebannt, um jeglichen Ausbruch zu verhindern. Cyane zahlt den ausgestoßenen Wortschwall mit einer substanziellen Auflösung. Beide Göttinnen enthalten sich der Nahrung und geraten in Zorn, wenn ihr Fastenbrechen kommentiert und angezeigt wird. Durch die korrelierenden Verhaltensweisen zeigt sich einerseits die für Bulimie-Patientinnen charakteristische Unfähigkeit, Ich-Grenzen zwischen Mutter und Tochter auszumachen, andererseits die symptomatische Verwischung der Rollen von „container“ und „contained“. Orale Vergehen – Gier nach Fremdem, selbstbewusste Sprache – werden mit dem Verlust von Sprechorganen geahndet. Ovid löst sich von einem linearen Handlungsverlauf und fokussiert auf Wendepunkte, die dieser bulimisch-grotesken Dynamik entsprechen. In den *Fasti* schwingen diese Handlungselemente in Form von Zitaten mit, bleiben aber im Vergleich blass. Wenn Ovid mit seinem elegischen Kalender jedoch, wie Sterbencerker annimmt, die Eingliederung römischer Bräuche in griechische Traditionen vollzieht und sein subversive Akt darin besteht, die Vorherrschaft des „immensen“ römischen Reichs als Epigone in der griechischen Welt darzustellen, erklären sich die Kürze der Erzählung, die eigenwillige Positionierung der Einlage in den Kultkontext und die Schmalheit im Umfang. Die Flachheit der narrativen Situation und der textuellen Beschreibungen sind (auch im wörtlichen Sinne, denn von der von Typhoeus durchdrungenen, zerklüfteten Landschaft gibt Ovid in den *Fasti* nur einen Überblick) Variationen auf frühere Versionen. Als Dokument zum Ceres-Kult dient der Text der Reflexion römischer Kultbräuche vor dem Hintergrund griechischer Tradition. Als literarisches Werk muss er im Bewusstsein der reichhaltigeren *Met*. gelesen werden, deren römischen Konterpart er darstellt.

3.3. Lotta Olsson

Die Gegenwartsautorin Lotta Olsson stellt Kore/Persephone ins Zentrum zweier Werke. Ihr Lyrikdebüt *Skuggor och speglingar* (1994) überraschte die Kritik mit 22 Sonetten, die abwechselnd Demeter und Persephone in den Mund gelegt werden. Achtzehn Jahre später kommt sie mit *Himmel i hav* (2012) auf den Mythos zurück. Zentrale Aspekte sind darin die Themenkreise Kindheit, Jugend, Mutterschaft, Gewalt, Sexualität und Tod, verknüpft mit zeitlosen Problemstellungen wie weiblicher Selbstfindung und -behauptung, Körperlichkeit und Liebe.

Mittlerweile umfasst Olssons vielprämiertes Gesamtwerk vier Lyrikbände, zwei Romane, etliche, teils gereimte, Kinderbücher und Liedtexte für Theaterproduktionen. *Dagsvers* (2000) stellt eine Sammlung gereimter Glossen zu tagesaktuellen Themen dar, die Olsson neun Jahre lang für die schwedische Tageszeitung *Expressen* schrieb.

Die Beschäftigung mit klassischer sowie nordischer Mythologie zieht sich durch Olssons Werk. Ihre Arbeit am Mythos versteht sie als „rollitteratur“, die ihr die Möglichkeit gibt, einerseits hinter einer Persona zu schreiben und andererseits in Abgrenzung von der antiken Gedankenwelt dialektisch eigene Gedanken zu formulieren (Olsson 2019).⁵³ Als Mythosexpertin sieht sich die Autorin, die mit 17 Jahren das humanistische Gymnasium verließ, um als Kulturjournalistin zu arbeiten, jedoch nicht; viele Stoffe kenne sie nur aus einem Schulbuch zu antiker Mythologie. Im Schaffensprozess konsultiert sie bewusst keine literarischen Bearbeitungen, um ihren eigenen Zugang zum Mythos nicht zu verlieren (Olsson 2019). Tod, Unterwelt und Wiederauferstehung bilden nicht nur in den beiden Persephone-Bänden 1994 und 2012 wiederkehrende Themen: Der Sonettenkranz *Den mörka stigen* (2003) behandelt Orpheus' Aufstieg aus der Unterwelt und den endgültigen Verlust Eurydikes. Im Roman *De dödas verkligantal* (2016) stellt die nordische Liebes- und Todesgöttin Freja ein *alter ego* der Protagonistin dar. Im Kinderbuch *Konstiga Djur* (2016) wird der Winterschlaf einer Haselmaus in einem unterirdischen Bau mit ähnlichem Wortlaut wie Persephones jährliches Verschwinden in der Unterwelt beschrieben.

Mit ihrer Vorliebe für traditionelle Versmaße und Reim setzt sich die Autorin der internationalen wie schwedischen gegenwärtigen Poesieszene entgegen, deren Trend zu verdichteter Prosa und freiem Vers tendiert. Einem Interview zufolge fehle ihr dazu das Talent; den Mut zur unzeitgemäßen gebundenen Poesie habe ihr der Stockholmer Dichter Stig Dagerman verliehen (Dahlman & Eklund 2012: 14). In ihrer mythologisch inspirierten Dichtung kommt Olsson auf poetologisch aufgeladene Gattungen zurück: Sonette, Terzinen und Distichen.

3.3.1. *Skuggor och speglingar* (1994)

3.3.1.1. Poetologische Positionierung

Das Lyrikdebüt der damals 21-jährigen Autorin wurde von Kritik und Publikum begeistert aufgenommen: Als „poetisk sensation“ (Svensson 1996: 29) und „explosiv succé“ (Dahlman & Eklund 2012: 14) bezeichnet, war der Band bereits innerhalb eines Jahres in mehreren Auflagen vergriffen (Svensson 1996: 29). Olsson wurde als „underbarn“, „osannolikt lyrikgeni“ (Dahlman & Eklund 2012: 14) und „Versvirtuosin“ (Olofsson 2012: 14) gefeiert und kann seither vom Schreiben leben (Olsson 2019). Der Blog *Poesiskolan* erklärt an ihrem Beispiel die Charakteristika eines idealen Sonetts (Söderlund 2017). Eine Rezension im *Svenska Dagbladet* fasst zusammen, was an den Sonetten beeindruckte: „inte bara det verstekniska handlaget utan även att en så ung kvinna kunde skriva så knivskarpt om att vara underkastad mannens sexualiserande blick och om att plågas av ödet att som kvinna alltför ofta vara den som älskar för mycket“ (Olofsson 2012: 14).

⁵³ Dieser und weitere derartige Verweise beziehen sich auf ein Gespräch mit Lotta Olsson am 2. April 2019.

Skuggor och speglingar behandelt Persephones Aufenthalt in der Unterwelt und Demeters Trauer und Zorn. Persephone ist selbstkritisch, diszipliniert, unglücklich, ängstlich und verwirrt; ihre Nähe zu modernen Anorektikerinnen wird in der Kritik wiederholt herausgehoben. „Jag kunde identifiera mig med Persephone, direkt. Hon blev en spegel för mitt unga jag [...]. Ett många gånger olyckligt jag, ett vilset jag, och myten om henne, som jag läste den, handlade om en ung flickas vuxenblivande“, beschreibt Olsson ihre Beziehung zu Persephone rückblickend (Dahlman & Eklund 2012: 14). Heute sieht sie in ihrem Debüt ein Gepräge jugendlicher Todesromantik, eine „Koketterie mit dem Tod“, die sie sowohl im Mythos als auch in pubertärer Melancholie vorfinde (Olsson 2019). Ihre Persephone steht deutlicher als die antiken Versionen an der Schwelle zwischen Kindheit und Adoleszenz, kämpft gegen erwachendes sexuelles Begehren an und sträubt sich gegen äußere Zwänge und Rollenerwartungen. Indem sie zahlreiche Momente im Mythos beleuchtet, die modernen „kvinnosituationer“ (Atterling 1995: 33) ähneln, betont sie dessen ungebrochene Aktualität und Relevanz. Aus Demeters Aussagen geht hervor, dass sie Erwartungen von Schönheit, Virginität und Kindlichkeit an ihre Tochter stellt (z. B. in ihren Sonettrepliken auf S. 11 und S. 15) und die erzwungene sexuelle Reifung als Verrat an ihrer Mutterschaft versteht (21,5: „En barnlös kvinna är jag ju numera“).⁵⁴ Das Verhältnis der Olsson’schen Persephone zur *smothering mother* Demeter entspricht dem einer angepassten Tochter, die sich zu keinerlei offener Konfrontation berechtigt sieht und eigene Regungen aus Liebe zur Mutter streng unterdrückt.

Unbeeinflusst von früheren Versionen, zeitgenössischen Trends oder feministischer Theorie (Olsson 2019; Lång 1998: 28) versteht sie ihr Schreiben Interviews zufolge als privat, persönlich und autobiographisch: „Allt är jag. Jag tror inte att jag kan skriva utan att det är sprunget ur min känsla“ (Svensson 1996: 29). Die Suche nach Sekundärliteratur zum Mythos erwies sich in vordigitalen Zeiten als schwierig (Olsson 2019). Vom zeitgleichen Erscheinen feministischer Persephone-Lektüren (Hayes 1994; Downing 1994) etwa wusste Olsson nichts. Dass ihr Debüt innerhalb des „Ovid-Booms“ der millennialen *Generation X* (Ziolkowski 2004: 195) und kurz vor dem Gedichtband *Kore* der kurz zuvor verstorbenen schwedischen Dichterin Anna Rydstedt, ebenfalls bei Bonniers, herauskam, hält sie für einen kuriosen Zufall (Olsson 2019).

Gleichwohl erinnert Demeters Eröffnungsgedicht an klassisch-antike Musenproömien: Sie informiert über das Thema der Dichtung und gibt den Ausgangspunkt bekannt. Demeter weiß bereits, dass ihre Tochter in der Unterwelt ist, beklagt die Trennung aber noch als unumkehrbar. Die Aussage „Min dotter är i livet, likväl död. / Det vore bättre om jag intet visste“ (7,3-4) erinnert an die Verzweiflung von Ovids Ceres, die aufs Neue ausbricht, sobald sie Details über Proserpinas Verbleib erfährt. Olssons Demeter verfällt in „sorg och bitter nöd“ (7,2). Die Muse der Tragödie, Melpomene, erscheint ihr daher für ihr „sorgelåt“ als angemessene Adressatin; Erato, „som är kärlekssångens musa“ (7,11) habe in Persephones Fall versagt. Damit trifft die Enttäuschung Demeters im Unterschied zu antiken Versionen nicht Zeus/Jupiter, Hades/Pluto/Dis oder Aphrodite/Venus, sondern die Muse der erotischen Dichtung. Die Zurückweisung

⁵⁴ Die Sonette der Sammlung sind nicht nummeriert und einzeln betitelt, weshalb Zitate hier mit Seitenzahl und Vers gekennzeichnet werden.

dieses Genres (7,12: „din sång är falsk“) kommt einer poetischen *recusatio* gleich: Mit der Anrufung der Musen für tragischen Chorgesang und erotische Dichtung weckt Olsson generische Erwartungen und deutet die Themen Trauer und Sexualität an; der heitere Stil erotischer Liebesdichtung wird jedoch zurückgewiesen, ebenso wie die epigonale *aemulatio* antiker Dichtungsformen. Ovid bringt in den *Metamorphosen* mit seinen Amphitheater-Allusionen ein tragisches, performatives Element in die Handlung ein. Olsson empfiehlt ihr Werk der tragischen Muse Melpomene, lässt die Heldinnen im Wechsel klagende Partien rezitieren und teilt auch Hermes einen kurzen Gastauftritt zu. Die fünf ungleich langen Kapitel, in welche die 22 Gedichte unterteilt sind, lassen sich daher gut als Akte verstehen, die monologischen (Keustermans 2000: 282) Partien der Göttinnen auch als dialogische Repliken.⁵⁵ Würde Olsson nun tragische Metren bemühen, um das Drama auszugestalten, wäre ihr Vorhaben epigonale *aemulatio* und keine postmoderne Mythenrevision: Ihre unkonventionelle Wahl fällt auf reinste (Hedlund 2003: 62) Sonette klassischer Art. Das antike Setting, die barocke Form und die zeitgenössischen Gedanken werden so zu einem epochenübergreifenden, achronistischen Gewebe synthetisiert.

Im 16. Jahrhundert aus Italien und Frankreich in den deutschen Sprachraum eingeführt (Kayser 1954: 61), wurde das Sonett – wörtlich *Klinggedicht* – bald über Deutschland nach Schweden transferiert, galt jedoch nie als eine Hauptform der schwedischen Dichtung (Burman 1990: 9). Einzelne Vertreter der Gattung sind Stagnelius, Snoilsky, Gripenberg und Bengtsson (Hedlund 2003: 62). Der Aufbau des kontinentalen Sonetts gestaltet sich – im Unterschied zum Shakespeare’schen – im Wesentlichen wie folgt: Zwei Quartette mit dem umarmenden Reimschema *abba abba* bilden als Oktave den Aufgesang; zwei Terzette, deren Reimschema variieren kann (*cdc dcd*; *cde cde*; *ccd eed*; *etc.*), als Sextett den Abgesang (Kayser 1954: 62; Burman 1990: 9; Albertsen 1997: 88-9). Vorherrschende Versmaße sind der fünffüßige Jambus mit klingender Kadenz und der Alexandriner mit alternierenden Kadenzen (Behrmann 1989: 44-5). Mit dem Aufbau des Sonetts harmonisiert sein Inhalt, wenn die Oktave zwei dialektische Sätzen präsentiert, die über eine „überraschende oder witzige Wendung“ (Behrmann 1989: 46) im ersten Terzett zu einer synthetischen Auflösung der Spannung im zweiten Terzett, dem *Concetto*, geführt werden (Albertsen 1997: 88). Unter schwedischen Intellektuellen erregt die charakteristische strenge Form jedoch bereits um 1700 Kritik: Das Sonett sei eine poetische Eitelkeit, die zu „nästan til intet annat än prål för okunnigt folk med något besynnerligt“ taue, aber „i grunden har intet betydligt att innebära“ (zit. in Burman 1990: 10). Diesem Diktum, dass die Form außer Prahlerei nichts Bedeutsames enthalte, stimmt Lotta Olsson nicht zu: Sie bekennt sich zwar in Interviews dazu, den freien Vers nicht zu verstehen und „nur“ zu gebundener Dichtung in der Lage zu sein: „Om det inte finns ett rim eller ett fast versmått, med ett bestämt antal stavelser och betoningar som styr, hur ska man veta? När är det dags att göra en ny rad?“ (Drakenfors 2013: 15). Allerdings ist das Sonett in Olssons Persephone-Lyrik keine bedeutungslose poetische Spielerei, die „auch substanzarmen Dichtern die Möglichkeit eines gewissen Aufschwungs“ (Albertsen 1997: 89) bietet, sondern eine dem Stoff angemess-

⁵⁵ Das dramatische Element der Gedichte hat einer Rezension zufolge 1998 zur Dramatisierung und Aufführung in der schwedischen Stadt Falun geführt (Lång 1998: 28).

sene Ausdrucksform: „Det handlade inte om versfotsgymnastik för dess egen skull, utan om välsmidda dikter, där formen var en del av helheten, inte en förpackning“ (Hedlund 2003: 62).⁵⁶ Die Perfektion bei der strikten Einhaltung des Reglements, zusammen mit den kurzen, schnörkellosen Sätzen, erfüllt präzise die Merkmale anorektischen Schreibens, die Heywood und Sewell definieren: Die abgemagerte Sprache fügt sich reibungslos in das unbeugsame Sonett-Korsett. In Interviews formuliert Olsson eine Abneigung gegen Verschnörkelungen: „Visst, gärna en metafor, en liknelse eller en dubbeltydighet. Men det ska gå att läsa utan att ordföljden är märklig eller att uttrycken verkar felplacerade eller inpressade slumpvis“ (Drakenfors 2013: 15). Damit erinnert sie an Franz Kafkas berühmten Tagebucheintrag über sein Unbehagen gegenüber Metaphern, da diese für ihn mit einer Unselbstständigkeit des Schreibens einhergehen. Bauer-Wabnegg verknüpft Kafkas Diktum „Metaphern sind eines in dem Vielen, was mich am Schreiben verzweifeln lässt“ (2001 [06.12.1921]: 196-7) mit der disziplinierten Verdichtung in seinem Schreiben, die auf der Verweigerung des Körpers beruhe und sich im Unwillen, symbolisch zu abstrahieren, manifestiere (Bauer-Wabnegg 1986: 38). Ähnliches lässt sich von der trockenen, leicht zu entschlüsselnden und dadurch unerbittlichen Sprache Olssons behaupten: Sie verzichtet auf blumige Gleichnisse, Füllwörter und komplizierte Satzkonstruktionen und erhebt Anspruch auf schonungslose Wahrheitsdarstellung. Dass Persephone später ihre Nahrungsverweigerung in der Unterwelt als „självald plåga“ bezeichnet, kann leicht als metareferentieller Kommentar der Dichterin entschlüsselt werden: „Själva sonettformen kan ses som en ‚självald plåga‘, som ett formfångelse som paradoxalt nog ger frihet. Motsatsen är den ramlösa, konturlösa friheten“ (Bondesson 2002: 453). Damit wird die Form zum graphischen und lautlichen Abbild der Handlungselemente Zwang, Enthaltensamkeit, Hunger und Strenge – im Gegensatz zu Freiheit und Orientierungslosigkeit, wie ungebundene Lyrik sie vermitteln würde. Wirft Demeters Eingangssonett noch die Frage auf, in welcher Form über Trauer und Verlust gesungen werden könne, so beantworten Olssons Sonette diese im Verlauf selbst und durch sich selbst. Der Fokus liegt in *Skuggor och speglingar* klar auf Persephone, die auch viel öfter zu Wort kommt. Keustermans charakterisiert Olssons Demeter als „medelålders kvinna med egna problem. Hon har dåligt självförtroende. Hennes åldrande kropp inger henne bekymmer i en värld som dyrkar skönheten. Hon ventilerar angelägna problem, mest om döden och om moderskapet [...]“ (1997: 283). Demeter bleibt mit ihren Aussagen blass, schematisch und statisch. Im Unterschied zu den Persephone-Sonetten lässt sich keine Entwicklung in ihrer Persönlichkeitskonstitution ausmachen, eine durchgängige Poetik der Demeterfigur bietet Olsson hier nicht. Im Folgenden werden daher hauptsächlich Persephones Sonette in den Blick genommen.

⁵⁶ In *Den mörka stigen* habe gar die Form des Sonettkranzes erst den Inhalt bedingt: Die strikte Komposition der Gattung, die in der neueren nordischen Literatur am prominentesten durch Inger Christensens *Sommerfugledalen* (1991) vertreten ist (Hedlund 2003: 62), schreibt einen durchgehenden Dialog aller fünfzehn Sonette mit dem jeweils vorigen und dem nachfolgenden vor, bis die einzelnen Glieder im prismenhaften Finale kombinatorisch aufgelöst werden. Diesem Gattungskriterium erscheint Olsson der Mythos von Eurydike und Orpheus passend („applicierbar“), da der Aufstieg aus der Unterwelt eine konstante Vor- und Zurück-Dynamik der Blicke und Gedanken des Paares präfiguriere (Olsson 2019).

3.3.1.2. Schönheit muss leiden

In ihren ersten drei Sonetten hadert Persephone mit der *condicio feminina*: Die Ursache für den Raub sieht sie in ihrer Schönheit (8,2: „min skönhet blev mitt fall och intet mer“), genauer ihrer körperlichen Schönheit (8,4: „fägring är vad olyckan kan heta“), weshalb Keustermans die Aussage als Kritik auffasst: „She criticizes the cult of beauty within which girls are brought up and remarks dryly ‚My beauty was my downfall‘“ (1997: 83). Persephone sieht die strukturellen Voraussetzungen für männliche bzw. göttliche Gewalt an Frauen (8,5-6: „ty den är given kvinnor till att reta / väl mäns som Gudars sinnen, och det sker“), sucht die Schuld aber gemäß einer patriarchalen „victim blaming“-Logik auch bei sich selbst: „jag lät ske vad som har skett“ (8,14). Keustermans zufolge wird Persephone als Opfer konstruiert, „men ett offer med insikt i sin objekt-situation“ (2000: 283), da ihr bewusst sei, dass sie sich dem männlichen Blick als Objekt der Begierde und damit einem Angriff ausgesetzt habe. In ihrem Gebet an Demeter appelliert sie an weibliche Solidarität; sie will explizit gesucht und geholt werden, unternehme selbst jedoch „no attempt to escape“ (Keustermans 1997: 38). Die Attribute passiv, machtlos, frierend und ängstlich (8,11-2) reproduzieren Stereotype von körperlicher und emotionaler Schwäche – in ihrer eröffnenden Selbstbeschreibung ist Persephone also nicht rebellisch und stark, sondern spiegelt die patriarchale Phantasie der *femme fragile* wider.

In ihrem zweiten Sonett klagt Persephone über ihr individuelles Schicksal als Ehefrau wider Willen: „Av kärlek gifter andra sig, ej jag. / Jag gifte mig av tvång och inget annat“ (9,1-2). Dass die Ehe mit Hades eine Zwangsehe ist, wird nicht beschönigt, auch wenn zuvor offenbar eine Freundschaft bestanden habe (9,3: „Om blott det då med vänskap hade stannat“). Zu ihrem Unglück habe er Gefallen an ihrem Körper gefunden (9,4). Sie sei nicht stark genug, sein Begehren abzuwehren, und lerne nun, „att makten är manlig och att mannen utövar makt på den erotiska kroppen. Hon låter sig förföras eller hon ingår ett äktenskap utan kärlek, där hon blir misshandlad och tvingas till sex“ (Keustermans 2000: 282). Sie schilt sich, keinen Widerstand zu leisten (9,5-6) und damit der sexistischen Objektifizierung und Viktimisierung in die Hände zu spielen, sodass Hades „genom mig fått det besannat / att kvinnan göres mjuk av mannens slag“ (9,7-8). Die an ihr verübte sexuelle Gewalt erlebt sie als Verunreinigung ihrer Seele (9,12: „själen varje gång blir nött“) und offenbart damit, dass sie noch in misogynen Denkmustern verhaftet ist: „Jag drömmar om förlåtelse och rening, om död för mig som kanske redan dött“ (9,13-4). Der Wunsch eines Vergewaltigungsopfers nach Vergebung, Reinigung und Tod evoziert den Topos der Lucretia: Von ihr heißt es bei Livius, dass sie nach der Vergewaltigung durch Tarquinius darüber verzweifelt, dass ihre „pudicitia“ und ihr „decor muliebris“ (Liv. 1,58,5) jetzt verloren seien. Obwohl ihr Umfeld sie von der „Schuld“ freispricht (Liv. 1,58,11: „etsi peccato absolvo“), wählt sie den Tod, damit sich keine willig untreue Ehefrau auf ihr Beispiel berufen könne. Lotta Olssons Persephone scheint die altrömischen Moralvorstellungen beinahe zu gut verinnerlicht zu haben, wenn sie sich und ihren Körper beim widerstandslosen ehelichen Verkehr moralisch verurteilt.

In kleinen Schritten gelingt es Persephone, von den Selbstvorwürfen abzukommen. In ihrem dritten Sonett zeigt sie den Ansatz eines kritischen Bewusstseins darüber, Opfer einer struktu-

rellen Unterdrückung von Frauen zu sein: „Mitt öde att jag skapades som kvinna! / Mitt öde att jag dömdes till mitt kön!“ (10,1-2). Sie geht von der essentialistischen Idee einer angeborenen weiblichen Geschlechtsidentität aus, die auch körperliche Reize beinhalte: „För mannens skull är kvinnan skapad skön“ (10,7). Der weibliche Körper führe damit zu einer unterlegenen Position in einer heteronormativen Gesellschaft: Liebe müsse für Frauen automatisch zur Unterordnung und zum Verlust der eigenen Persönlichkeit (vgl. Keustermans 2000: 282) führen: „Att älska är för mig att helt försvinna. [...] Hon älskar – och hon blir hans tjänarinna“ (10,4;8). In den Terzetten wird deutlich, dass sie ihre individuelle Situation mittlerweile als wörtliche Umsetzung jedes weiblichen Schicksals ansieht:

För kvinnor ligger kärlek döden nära,
att älska och att dö är nästan ett.
Men detta tycks ej kvinnor kunna lära,
De rusar in i fällan man berett.
De önskar inte mer än att bli kära.
De dör, och de förvånas att det skett (10,9-14).

Innerhalb der drei Anfangssonette vollzieht sich also nicht nur Persephones *rite de passage*, „på väg att utveckla sig till vuxen kvinna“ (Keustermans 2000: 282), sondern auch die Entwicklung zur Feministin: Ausgehend von patriarchalen Vorstellungen zu Verhaltensnormen, Virginitätsmythen, essentialistischen Genderdefinitionen und *victim-blaming*-Strategien erweitert sich ihr Gesichtsfeld auf die strukturell benachteiligte Situation von Frauen im heteronormativen Patriarchat. Ihre individuellen Erfahrungen verknüpft sie sukzessive mit denen eines femininen Kollektivs: „In her opinion young girls are led astray by men, who are only in love with their beauty. From the moment that they begin to love a man, they are lost. They lose their personalities and learn to adapt themselves to his demands [...]“ (Keustermans 1997: 38). Als Göttin habe sie es, entgegen der Erwartungshaltung, nicht leichter, sondern schwerer als sterbliche Frauen: „Mitt öde att jag föddes som gudinna! / Att inte få gehör för någon bön!“ (10,5-6). Am oberen Ende der hierarchischen Skala könne sie sich an niemanden wenden und sei dem Fluch ihres Geschlechts hilflos ausgeliefert. Mit ihrer Kritik am Göttingenstatus schreibt sich Olssons erstarkende Protagonistin in den feministischen Diskurs um überhöhte Weiblichkeitsvorstellungen ein. Donna Haraway entwirft in ihrem *Manifest for Cyborgs* (1991) das Wunschbild einer *tabula rasa*-Existenz in einer Post-Gender-Welt, in der unkodierte Technizität biologischen Determinismus und historische und kulturelle Prägungen ersetzt. Cyborgs würden kein Ursprungs- und Heilsnarrativ nach dem Muster „original unity, fullness, bliss and terror, represented by the phallic mother from whom all humans must separate, the task of individual development and of history“ (2003 [1991]: 9) kennen, wie es Persephone geradezu musterhaft verkörpert. Als Repräsentantin einer idealisierten und mythologisch festgeschriebenen Femininität ist Olssons Persephone im Besonderen, allerdings auch die Göttin *per se*, dem binären Geschlechterdiskurs unabänderlich unterworfen, weshalb Haraway zu dem Schluss kommt: „I’d rather be a cyborg than a goddess“ (39). Persephone könnte sich diesem Diktum leicht anschließen, ist ihre Geschichte doch eine einzige Kombination aus Ursprungsmythos, Naturpersonifikation, Bildungsroman, ödipalem Komplex und essentialistischer Femininität.

Persephones erster Auftritt in den drei Sonetten zeugt von einer Frustration über ihren Status als Mädchen, Frau und Göttin. Ihre anfänglichen Klagen demonstrieren eine Inkorporation patriarchal-misogynen Gedankengänge, die zu einer Verachtung ihres für den männlichen Blick schönen Körpers führt. Ihre Gedankengänge ähneln denen heutiger Mädchen an der Schwelle zur Pubertät: „Det handlar om en flickas svårigheter att växa till kvinna – hur självväcklet tar vid och hur den egna kroppen blir en fiende“ (Atterling 1995: 33). In einem nächsten Schritt löst sie sich von individuellen Selbstvorwürfen und positioniert sich innerhalb eines imaginierten femininen Kollektivs. Sie verabscheut nicht mehr nur ihr eigenes Geschlecht, sondern die Weiblichkeit an sich. „Mitt öde att jag dömdes till mitt kön“ (10,2) deutet eine Fremdheit im eigenen Körper an, den Wunsch, die Grenzen ihres anatomischen Geschlechts zu unterlaufen. In ihren beiden Sonetten im zweiten Abschnitt formuliert sie auch den Wunsch, der eigenen Biographie zu entkommen. Die Erinnerung an ihre Kindheit erscheint ihr als Konstrukt, dessen sie sich nicht sicher sein kann: „Är mina minnen mina helt bestämt? / Vad skall jag lita till? Och vad förneka? / En tydlig minnesbild, och jag skall tveka. / Har tiden sargat minnet? Gjort det skämt? / Jag minns, men mina minnen är för veka“ (16,3-8). Erst beim Übergang in die Unterwelt sei ihr bewusst geworden, „hur skev min bild av lyckan varit“ (17,6-7). Um aus der Gebundenheit an ihren sexuierten Körper, aus der weiblichen Geschlechtsidentität und der biographischen Utopie einer ursprünglichen, glücklichen Kindheit auszubrechen, wird sie die Strategie der Anorektikerin wählen, die mittels Körperverneinung die Grenzen des gegenderten Körpers transgredieren und den Mythos des Sehnsuchtsorts Kindheit auflösen will. Schrittweise hat sich in den präsentierten Gedichten die Entstehung ihrer Abneigung gegen Körperlichkeit, Weiblichkeit, Sexualität und Fremdbestimmung vollzogen.

3.3.1.3. Anorektische Reaktionen

Kein anderer Aspekt wurde an *Skuggor och speglingar* so oft kommentiert wie die Analogien zu modernen Essstörungen: „Där skildrades kvinnlig utsatthet och ätstörningar“ (Grelsson 2012: 57) oder „Hon kastas mellan maniskt och depressivt. [...] i debutboken tematiseras anorexi och masochistiska tankemönster“ (Olofsson 2012: 14), heißt es in Kritiken, auch autobiographische Spekulationen blieben nicht aus (Dahlman & Eklund 2012: 15), was Olsson auf „Förmodligen för att jag själv är en ung kvinna, då är det intressant att läsa det som en anorektisk bekännelse“ (Atterling 1995: 34) zurückführt. Ihrer Meinung nach lasse sich der polyseme Mythos nicht auf den Essstörungsaspekt reduzieren, doch die Deutungshoheit über ihre Texte liege beim Lesepublikum (2019). Die folgenden sieben Gedichte aus dem dritten und vierten Abschnitt können allerdings mit Fug und Recht als „Lotta Olssons anorektiska sonetter“ (Enander 2012) bezeichnet werden, da Persephones nunmehr dualistisches Körperverständnis auffallend anorektische Verhaltens- und Denkweisen hervorbringt.

Persephone befindet sich in Hades' Schattenreich und deutet an, dass sie auch sich selbst als Schatten wahrnimmt, aber nicht wiedererkennt: „min skugga var jag själv och ändå ej. / Som vore den en spegelbild av mig / och spegeln var en samling skärvor bara“ (23,2-4). Bei der Betrachtung ihrer Formlosigkeit (23,7: „en gråklätt ingenting“) formuliert sie eine Fremdheit

vor dem eigenen Anblick, die dem nahezu inflationär zitierten *Sick Lit*-Motiv des Unbehagens der Anorektikerin vor dem Spiegel ähnelt. Allerdings spricht Olsson ihre Protagonistin von eitlen Schönheitswahn frei: Persephone ist davon irritiert, dass Menschen leiden, wenn der Körper als unschön angesehen wird (25,11-2). Ihre Körperverachtung erinnert dagegen an den körperfeindlichen Leib-Seele-Dualismus, den Heywood der „philosophischen Anorexie“ des westlichen Denkens zuschreibt: „Anorexics are ‚Cartesian‘ in the sense of experiencing (male) mind and (female) body as entirely distinct, with the mind set up as the ‚dictator‘ of the deceitful flesh“ (1996: 19). Persephone unterscheidet zwischen einer mit „Riegeln und Regeln“ (27,13) behafteten körperlichen Gestalt und einer transzendenten, nicht körperlich gedachten Subjektivität (23,9-12). Ihr Körper erscheint ihr verzerrt: „Är det mitt jag som spegelns blänk förvrider? / Är kroppen jag? Är bilden riktigt sann?“ (25,9-10). Dieses typisch anorektische Misstrauen gegenüber ihrer Wahrnehmung und Umgebung entspreche Heywood zufolge dem cartesianischen Zweifel an der Intelligibilität und Zuverlässigkeit der Welt und weise Ähnlichkeiten zum Erkenntnisprozess in Platons Höhlengleichnis auf (1996: 19-22). Kore hält ihr Schattenbild für unwirklich und stürzt bei Betrachtung ihres Abbilds in eine Identitätskrise. Diese wird dadurch verstärkt, dass sie sich auch in ihrem Namen nicht mehr wiederfinden kann: „Mitt flicknamn tog jag inte med i döden“ (30,9). Sie wird im ganzen Band nicht als Kore angesprochen; „flicknamn“ schließt jedoch den Mädchennamen vor der Hochzeit und ihren eigenen Namen „Mädchen“ mit ein. Noch hat sie keine neue Identität als Persephone gefunden: „Jag är en annan nu. Och mörka flöden / har fört mitt flicknamn ut i namnlöshet“ (30,13-4). Subtil baut Olsson hier einen Verweis auf den Lethe-Strom ein, den unterirdischen Fluss des Vergessens, dessen Charakteristika ebenfalls in der *Politeia* reflektiert werden und zur Persönlichkeitskonstituierung nach einer Wiedergeburt beitragen: Die Schatten der Toten trinken das Wasser des Lethe, vergessen dadurch ihre bisherige Identität und warten nun als namenlose Seelen darauf, in einen neuen Körper geboren und auf die Erde zurückgebracht zu werden (*Rep.* 10,621a1-b7). Bevor Olssons Protagonistin jedoch mit neuem Namen und neuem Körper wiedergeboren wird, durchläuft sie nach moderner Terminologie eine Phase voll ausgeprägter Anorexie.

Die vier letzten Sonette des vorletzten „Aktes“, der mit „Insikt“ überschrieben ist und ein retardierendes Moment vor der Auflösung im letzten Abschnitt darstellt, zeugen von einem gesteigerten Bewusstsein Persephones, unterstrichen durch die anaphorische Häufung des Pronomens „Jag“. Ihre Verwirrung, ihre Selbstzweifel, Fragen und Unentschiedenheiten weichen Überlegungen, die weniger einem verängstigten jungen Mädchen als einer selbstbewussten Erwachsenen zugeschrieben werden können. Sie verknüpft den eigenen Reifungsprozess mit sexuellem Erwachen: „Jag kände inte längre någon skam: / jag erkände den lust jag så sökt gömma. / Jag tillät mig att åtrå och att drömma. / Och ur min flickkropp steg en kvinna fram“ (31,1-4). Das Sonett steht in starkem Kontrast zu den Schilderungen der Persephone des „Homerischen“ Hymnus: Während jene jegliche Eigeninitiative verheimlicht und sich als passives Opfer inszeniert, das nicht weiß, wie ihm geschieht, ist Olssons Protagonistin an diesem Punkt der Handlung ehrlicher zu sich selbst. Bezeichnenderweise ist Demeter hier abwesend; sie kommt erst im fünften Abschnitt wieder zu Wort. Im zweiten Quartett sind zensurierende Über-

Ich-Strukturen so weit ausgeblendet, dass das Bekenntnis in seiner nahezu pornographischen Explizitheit an die Elegien Ovids herankommt. Mit „Jag dämde upp min längtan, och jag sam / i detta ljuvligt varma, lät det strömma“ (31,5-6) scheint Persephone beinahe Ovids Sappho aus dem 15. Heroidenbrief zu zitieren (123-4: „*Ulteriora pudet narrare, sed omnia fiunt, / Et iuvat, et siccae non licet esse mihi*“), der ebenfalls das problematische Verhältnis zwischen Jugendlichkeit und sexuellem Begehren markiert. Olssons Persephone bewegt sich im selben Diskurs, wenn sie die Grenze zwischen Mädchen und Frau in der Bejahung von Sexualität zieht:

Jag upphörde att som jag gjort fördoma
Min åtrå, mitt begär – och jag förnam

Att detta att bejaka lusten är
Förunnat kvinnan, hon kan inte hämmas.
Men flickan måste neka sitt begär,

Och om hon söker njutning skall hon skrämmas.
Så gränsen kvinnan överskridit skär
Där flickan blygs och där hon slutat skämmas (31,7-14).

Einem Mädchen sei sexueller Genuss versagt (31,11) und werde bestraft (12). Persephones Streben nach „njutning“ (12) besteht etwa im eigenmächtigen Blumenpflücken, ihre Bestrafung in der Entführung. Zugleich ist Persephone nicht mehr wie zu Beginn von einer individuellen Schuld überzeugt, sondern macht eine Diskrepanz zwischen ihrem Verhalten und der Rolle als Kore aus – sie habe zu erwachsen gehandelt, um den Rollenerwartungen an ein Mädchen zu entsprechen, die vor allem Demeter an sie stellt. Als Mädchen, unsexuiert und „in sich unsagbar“ (Agamben 2012: 7), kann sie Sexualität nur als bedrohlich erfahren. Als Frau dagegen sei Scham kein Gebot mehr. Diese Einstellung, die heute als „sex-positiv“ bezeichnet würde, entspricht nicht nur dem antiken, vorchristlichen Denken, dem Olsson sich einschreibt, sondern, einem Interview zufolge, auch ihren eigenen Überlegungen:

Jag funderade mycket på vad det egentligen är som utgör gränsen mellan flickan och kvinnan. Den första menstruationen? Eller det första samlaget? Slutligen kom jag fram till att gränsen går där man vågar erkänna och bejaka sin sexualitet. Det är på ett sätt en sorglig tanke, för den innebär att många förblir just flickor hela livet ut (Atterling 1995: 34).

Sapphos Selbstverständnis als erwachsene, sexuell erfahrene Frau schlägt in *Her.* 15 ihren jüngeren Geliebten Phaon in die Flucht und lässt sie einsam und unglücklich zurück. Lotta Olssons Persephone scheint jedoch aus der antiken Literatur und Mythologie gelernt zu haben und will denselben Fehler nicht machen: Im folgenden Sonett zeigt sie sich bewusst, dass selbstbestimmte sexuelle Potenz bei einer adoleszenten Frau und Liebe einander ausschließen, was sie zu einer ablehnenden Haltung gegenüber Liebe führt: „Jag älskar inte, alltså är jag fri [...]. Att älska är att utsuddas, att tälja / sitt jag så det skall passa i ett vi“ (32,1-4). Liebe erscheint als destruktive Kraft, die ein autonomes Ich auslöscht – ein Vorgang, der Persephone „anekelt“ (32,7). In den Terzetten attackiert sie die Illusionen romantischer und elegischer Liebe, die zur egomanischen Bestätigung der anderen Person und zur eigenen Aufopferung führt (9-14). Bondeston bezeichnet den Freiheitsdrang Persephones als „vägran att bli bunden, en vägran att gå in i den traditionella kvinnorollen. Persephone är ‚den fria kvinnan som vill fri förbli‘. Och det är i egenskap av kvinna hon inte kan älska. Det är den traditionellt kvinnliga, det vill säga den självuppoftande kärleken hon flyr“ (2002: 453). Im Versuch, sich von dieser Art der Selbst-

aufgabe zu distanzieren, greift sie im nächsten Sonett jedoch auf die anorektisch-dualistische Strategie der Aufgabe des eigenen Körpers zurück: Ihr Widerstand besteht aus Schweigen und Hungern. Der augenscheinliche Widerspruch, mit dem sie ihr beredtes Schweigen im Paradox „Min tystnad är min röst“ (33,1;14) bezeichnet, kann als charakteristisch für die anorektische Logik aufgefasst werden, der sie bereits anheimfällt:

[...] in addition to spareness, limit, refusal, and resistance, anorexia is profoundly characterized by contradiction. On the one hand, the anorexic seems to reject femininity; on the other, she strives to be the ultimate embodiment of feminine slenderness. Though she starves herself beyond what is recognized as human, she is full of vitality and energy, and her rebellious refusal to eat results in further conscription and dependency (Sewell 2006: 50-1).

Persephone lehnt ihren Körper ab und macht ihn, gemäß der anorektischen Widersprüchlichkeit, gleichzeitig zum Symbol ihres Widerstands: Indem sie sich der misogynen Ordnung widersetzt, „förhåller hon sig destruktivt mot den egna kroppen. Hon talar inte, självvälter och använder i det hela taget sin kropp som ,en protesterande röst““ (Keustermans 1997: 282). Durch die Verweigerung der beiden grundlegenden oralen Funktionen Sprechen und Essen will sie ihre Unabhängigkeit und innere Reinheit (33,13: „De aldrig sagda orden är så rena“) bewahren. Auf dem Papier schweigt sie allerdings nicht, sondern vollzieht die doppelte Entfleischlichung durch Hunger und Schrift, die Ellman anhand des irischen Hungerstreiks nachzeichnet. Ellman verknüpft die Phänomene Gefangenschaft, Schweigen und Selbstaushungerung kausal, wenn sie fragt: „[I]s there something in the very nature of incarceration that drives these prisoners to starve as well as to commit themselves to ink?“ (1993: 91) und folgert:

Because the written word outlives the body, being wilder and ghostlier than flesh, it anticipates our final disincarnation. [...] If writing and starvation circumvent the bounds imposed upon the body from without, it is only by inflicting even deadlier constrictions of their own. Paradoxically, writing both releases and incarcerates, and starvation both immures and disentralls. Hunger strikers, for example, resist the *external* limits of the institution, but only by creating an *internal* fortress of their flesh. By spurning food, they refuse to be influenced by the authorities or to swallow the values that their captors are ramming down their throats. Yet their sufferings reveal that this denial of the other necessarily entails the isolation and annihilation of the self. To fast is to create a dungeon of the body by rejecting any influx from the outer world; and writing also insulates the body, in the sense that it is possible to write even if one's ears are stopped and lips are sealed (Ellmann 1993: 92-3).

Wie eng diese Phänomene in Lotta Olssons Lyrik zusammenhängen, kommentiert Keustermans: Persephone „is trapped in hell and can only hold her own by remaining silent and by refusing food“ (2000: 38). Selbstaushungerung wird im ganzen Band jedoch nur in einem einzigen Sonett explizit angesprochen, während die anderen Gedichte das Thema mittels Körperabneigung, Sexualabwehr, Weiblichkeitskomplex, Schönheitskult, Virginitätsmythos und Unsterblichkeitswunsch umkreisen. Doch gerade wegen seines offenkundig anorektischen Inhalts scheint das Abschlussgedicht des vierten Abschnitts einen Nerv der Zeit (Atterling 1995: 34) getroffen zu haben und am öftesten kommentiert worden zu sein:

Ni säger: åt! Men jag skall inte falla.
Att neka hungerns lockrop ger mig makt.
Jag måste om min matvägran slå vakt.
Mitt självförakt är stort och vill befalla.

En självvald plåga vill man gärna kalla
vid namn som ,onödig‘. Jag vill ha sagt
att självkänslan och hungern går i takt.
Min självsvält gör mig onåbar för alla (34,1-8).

Persephone spielt hier auf Dialoge an, wie sie einerseits zwischen magersüchtigen Jugendlichen und wohlmeinenden Verwandten und Freund~innen, andererseits zwischen Kritiker~innen strenger Formlyrik und deren Vertreter~innen imaginiert werden können. Die Anorektikerin erlebt die Aufforderung zum Essen als Zwang, ihre Unabhängigkeit, Selbstdisziplin und Überlegenheit über ihr normalsterbliches Umfeld aufzugeben. Die Transzendenz, die die selbsterwählte Enthaltensamkeit bietet, wird wie das „Kloster im Kopf“ (von Braun (2013 [1993]: 140) der mittelalterlichen Hungerheiligen vor Angriffen verteidigt. Die punktgenaue Entsprechung zwischen dem Inhalt und der Form des nahezu diätetisch bemessenen Sonetts heben Bondesson (2002: 453), Söderlund (2017: „formen är kongenial med innehållet. [...] tonen, rytmen och rimmen förstärker budskapet“) und Schiöler hervor:

Sonetten är dessutom behandlad med stramhet, ja kanske med brist på dess flexibla möjligheter. Överklingningarna är få, rytmiska glidningar likaså. Hanteringen av versformen överraskar inte, utan är mer skolboksmässigt strikt, schematisk. Men Herr fungerar stället – den liknar jagets anorektiska kontroll över mat och hunger (Schiöler 2012: 125).

Die „Armut“ an Variationen, die Schiöler Olssons Sonettdichtung zuschreibt, bestätigt wiederum die Abmagerung anorektischer Sprache, wie Heywood und Sewell sie behaupten. Da Persephones innerpoetischer Selbstwert auf der Kontrolle körperlicher Triebe basiert (34,7), käme jede Abweichung von ihrem strikten Schema – metapoetisch die Abweichung von der strengen Form – einem Scheitern und Anbiedern gleich. „När man äter dör hungern. Och hungern är liv. Hungern är blodomlopp och puls i en dikt där ‚självkänslan och hungern går i takt‘. Utan hunger dör dikten“ (Bondesson 2002: 453). Olssons Persephone ist bemüht, ein Bild von sich selbst als stark, selbstbestimmt und unabhängig aufrechtzuerhalten. Sie spricht, wie Schiöler anmerkt, „stolt och påtvingat om matvägrarens psykiska försvar“ (2012: 124):

Men om jag äter skall min styrka vika.
Ni tvingar mig: då falnar snabbt mitt jag.
Bespara mig er oro! Vill jag skrika,

om jag ger upp så är jag alltför svag.
Blott de som styr sig själva är de rika.
Blott de som på sin hunger lagt beslag.

Das Hochgefühl, das mit der selbstzerstörerischen Abhärtung gegen Hunger und der Überwindung von Bedürfnissen einhergeht, kann gut mit der ästhetischen Kategorie des Erhabenen beschrieben werden. Diese stellt nach Burke, in Abgrenzung vom Gefallen am Schönen, einen „delightful horror“ (1989 [1757]: 136) bei der Betrachtung von Gefährlichem, Schrecklichem und Unermesslichem dar (57-87). In der Folge deuten Kant, Schiller und Schopenhauer die Empfindung der „negativen Lust“ (Kant 1993 [1790]: 88) zur heroisch-maskulinen Tugend: Freiheit vom Willen, Verzicht, innere Unabhängigkeit, Körperverneinung und Überwindung physischer Notwendigkeit stellen sie ins Zentrum ihrer Konzeptionen des Sublimen (Kant 2002 [1760]: 54; Kant 1993 [1790]: 107; Schiller 1966 [1793]: 211-9; Schopenhauer 1977 [1819]: 258-63).⁵⁷ Der Dualismus, der den drei philosophischen Konzepten zugrunde liegt, wird in neuerer Zeit kritisiert: Shusterman plädiert für eine Aufnahme der körperlichen Dimension in den

⁵⁷ Ausführliche theoretische Diskussionen zur Entwicklung des ästhetischen Begriffs finden sich etwa bei Pries (1989), Eco (2004) und Vierle (2004). Hier seien nur die körperverneinenden Gemeinsamkeiten der drei Philosophen zusammengefasst.

ästhetischen Diskurs (2005; 2012); das Feminin-Erhabene des frühen 21. Jahrhunderts richtet sich vor allem gegen Kants Verortung des Erhabenen im Bereich des Maskulinen, des Schönen im Bereich des Femininen. Freeman äußert Kritik an einem ästhetischen Ideal, das auf „domination“, „struggle for mastery“, „will to power“ und „elevation of the self“ (Freeman 2014: 72) abzielt. Lintott weist auf eine elementare Gefahr hin, die eine ästhetische Huldigung derartiger Ideale nach sich ziehen würde: In Anbetracht der „relative shortage of opportunities women are afforded to experience the sublime“ (2003: 65) würden viele Frauen erhabene Empfindungen in der Machtausübung über den eigenen Körper suchen: „When confronted by a desire for food, the eating-disordered individual rejects the dominance of nature over her physical self by refusing to eat or refusing to take nutrients from the food. This domination of self over nature is the crusade of the anorectic and bulimic“ (2003: 75). Olssons Persephone ist an diesem Punkt des Handlungsverlaufs eine ebensolche Anorektikerin, die nach der Empfindung des Erhabenen strebt. Angesichts einer drohenden „destruction of her spirit – of the part of her that is more than flesh“ (Lintott 2003: 76) empfindet sie Furcht, denn „[s]uccumbing to hunger threatens to destroy her identity as someone who can withstand hunger at any price“ (76) und damit ihre Identität als asketische Kore ohne eigenes Begehren. Ein signifikanter Unterschied zu den patriarchalen Erhabenheitstheorien besteht jedoch in der Abwesenheit der sicheren Grenze zwischen dem empfindenden Subjekt und dem erhabenen Objekt, insofern die anorektische Persephone ihren eigenen Körper zum Objekt erhabener Naturüberwindung macht und dadurch keineswegs unbeteiligt aus sicherer Entfernung beobachten kann, sondern ihr Leben auf's Spiel setzt.

Auf die Signale körperlicher Präsenz, die sich im sexuellen Erwachen nicht mehr ignorieren lassen, reagiert Persephone erst melancholisch – sie betrauert die verlorene Reinheit –, dann anorektisch: Sie verweigert orale Prozesse und negiert dadurch ihre Korporealität. Aus der vollständigen Kontrolle über ihre Körperfunktionen schöpft sie innere Stärke. In ihrem Bemühen, die Grenzen zwischen Innen und Außen abzudichten, erinnert sie an den Dis der *Metamorphosen*, wenn er Typhoeus unter die Erde zu bannen sucht.

3.3.1.4. Aufbruch zur Rückkehr

Der fünfte und letzte Abschnitt des Bandes trägt den Titel „Uppbrott“ und kann als Gespräch zwischen Persephone und Demeter gelesen werden; seit dem vorigen Abschnitt muss Zeit vergangen sein. Persephone kommentiert die Macht der Gewohnheit – sie kann sich mittlerweile mit dem Leben in der Unterwelt arrangieren und sehnt sich nicht mehr schmerzlich nach ihrem Leben als Kore: „Vid allt tycks man dock vänja sig. Jag sparar / på minnen utan längtan till ett då“ (37,3-4). Der Gewohnheit schreibt sie es zu, dass ihr das Gefängnis inzwischen „som ett stöd“ (37,11) erscheint: „en kapp som höjs till slag kan bli en krycka“ (37,12). Das Sonett scheint eine Form des Stockholmsyndroms zu beschreiben, erfüllt dramaturgisch aber die Funktion, das Unzeitgemäße von Demeters Rettung hervorzuheben. Die Rückkehr an die Erdoberfläche geschieht zu einem Zeitpunkt, an dem Persephone ihr neues Schicksal bereits akzeptiert hat. Demeter hingegen hält an ihrer Erinnerung an die kindliche, zerbrechliche Tochter fest: „Min dotter är så skör, så bräckligt ung, / må Hermes lyckas ta henne tillbaka!“ (38,11-2).

In ihrer angstvollen Frage „är hon dotter eller är hon maka?“ (38,14) wird deutlich, dass sie nur Kore als Tochter sehen kann; eine geschlechtliche Reifung würde das Verwandtschaftsverhältnis in ihren Augen aufheben. Sie sieht nur eine mögliche Form von Mutterschaft: „När upphör då en mor att vara mor? Och är hon mor som aldrig tilläts föda?“ (38,5-6), fragt sie.⁵⁸ Spricht sie über ihre Rache, klingt sie wie ein trotziges Kind: „Han stal min dotter, jag stal jordens gröda“ (38,7) und verknüpft dabei ihre Fruchtbarkeit als Mutter und die agrarische Fruchtbarkeit der Erde im Negativen: Beide Mutterschaften werden im selben Moment aufgehoben. Persephones Gedanken auf dem Rückweg aus der Unterwelt zeugen ebenfalls von Zweifel und gemischten Gefühlen: „Jag gläds nog, men mitt leende är spant“ (39,3). Sie weiß, dass sie „inte åter bli flicka“ (Bondesson 2002: 454) und ihr früheres Leben auf Erden nicht mehr fortsetzen kann: „Skall livet fortgå som om intet hänt? [...] Jag skulle vara tacksam, men vad har / egentligen förändrats? Kan jag fara, och åter bli densamma som jag var?“ (39,7-11). Den Todgeweihten sei die vollständige Rückkehr versagt: „Den dödsdömde blir aldrig kvitt sin snara. / Vad liv har hon som känner döden kvar? / Hon lever inte mer. Hon väntar bara“ (39,12-4). Persephone gleicht einer Eurydike, die „zu sehr geliebt“ (*Met.* 10, 61) zur Rückkehr aus der Unterwelt gezwungen wird. Bondesson bezeichnet den Ausgang der Olsson'schen Persephone-Dichtung als „mörka slutet“ (2002: 456), da die Protagonistin in einen Status als „död fast levande“ (2002: 454) eintrete. Auch Keustermans attestiert dem Band, dass er den Mythos zur Geschichte einer einsamen, ängstlichen jungen Frau dekonstruiere, „utan att ge vilken positiv motbild som helst“ (2000: 283). Tatsächlich präsentiert Olsson in *Skuggor och speglingar* kein abgeschlossenes, gutes Ende, sondern wirft Fragen auf und weist auf die problematische Figurenkonstellation im Mythos hin. Sie zeigt damit, dass die glückliche Lösung, die der Hymnus und Ovid in den *Fasti* bieten, in der heutigen Zeit nicht mehr funktionieren kann: Dass eine erwachsene, verheiratete Frau zwei Drittel des Jahres bei ihrer Mutter verbringt und mit ihr „Mutter-Kind“ spielt, ein Drittel des Jahres bei ihrem Mann, wird im 21. Jahrhundert nicht mehr als gutes Ende aufgefasst. Auch die Geschichte der Figur widersetzt sich dieser Teilung: In Literatur und bildender Kunst ist Persephone hauptsächlich als Unterweltsherrscherin an Hades' Seite präsent. Als Kore ist sie in einem Zwischenstadium gefangen, das ihr die Festlegung erspart; sie kann zwischen Leben und Tod, Hungerphasen und Essen changieren, ohne eine Entwicklung zu durchleben. Darin sieht Olsson einen elementaren Unterschied zu realen Frauen, der einerseits die Identifikation mit Persephone, andererseits die autobiographische Interpretation verunmöglicht: „Skillnaden mellan mig och Persefone, som är en mytologisk gestalt, är ju att hon aldrig kan utvecklas. Hon är kvar där hon är“ (Dahlman & Eklund 2012: 15). Diese Einsicht bewegt die Autorin dazu, sich achtzehn Jahre später noch einmal mit der Figur zu beschäftigen und im Zwiegespräch von ihr abzulösen: „det är slut för mig att identifiera mig med Persefone“ (Dahlman & Eklund 2012: 15). Ihr zweites Persephone-Projekt versteht sie als Revision: „Det är just detta som är det fina med myterna, att man kann projicera vad man vill på dem, beroende på var man befinner sig i livet“ (Dahlman & Eklund 2012: 14).

⁵⁸ Ähnliche Fragen beschäftigen auch die Protagonistin in Olssons Roman *De dödas verkliga antal* (2016).

3.3.2. *Himmel i hav* (2012)

Während Olsson sich in *Skuggor och speglingar* noch sehr eng an der Linearität des Plots orientiert, so zeugt *Himmel i hav* von größerer Gewagtheit und „Untreue gegenüber dem Mythos“ (Olsson 2019). Handlungsabschnitte auszumachen, die dem antiken Plot direkt entsprechen, fällt schwerer. Dass die elegischen Passagen einer *Persefone* zugeschrieben werden, bestätigt nicht automatisch die Existenz einer gesonderten Persephone-Figur. Stattdessen ist der Band das Dokument einer Mythenappropriation: Eine Stimme des 21. Jahrhunderts, die mit Aspekten des modernen Lebens vertraut ist, instrumentalisiert Persephones Schicksal, um die eigene Geschichte daran zu modellieren und sich schließlich davon abzugrenzen. Der Band wird damit zum doppelten Rezeptionstext: Olsson rezipiert den antiken Mythos, indem sie von der persönlichen Mythenrezeption einer ehemaligen Anorektikerin erzählt.

In *Himmel i hav* (2012) kommt keine Demeter zu Wort; Persephones Widerpart ist die lyrische Persona der Dichterin selbst, die dem Zwang, Persephone nachzueifern, entkommen ist, aber dennoch liebevoll und bisweilen sentimental-melancholisch an die Zeit zurückdenkt, in der sie Persephone als *alter ego* sehen konnte (Olsson 2019). Oft unterbricht die ewig jugendliche Göttin den Gedanken- und Sprachfluss ihrer Gesprächspartnerin, als würde sich die frühere Identität in ihr aktuelles Sein hineindrängen: „Persephones röst bryter in: ibland markerad och ibland som ett kortare stråk mitt bland raderna och bildar en fond mot ett famlande jag“ (Grelsson 2012: 58). Kore/Persephone muss wie ein abgespaltener Persönlichkeitsanteil in Schach gehalten werden, damit die erwachsene Gegenwartspersona existieren kann. Dies bestätigt die Erwachsene, indem sie ihre Einstellungen und Aussagen zu Beginn ihrer Repliken mantraähnlich affirmativ wiederholt. Im Versuch, sich ihrer Daseinsberechtigung als Teilnehmerin am realen Leben und als Mutter zu versichern, tauchen Erinnerungen auf, die auf ihre Zeit als Persephone verweisen und die Grenze zwischen Persephones Partien und jenen der zeitgenössischen dichterischen Persona verschwimmen lassen: „Jaget växlar mellan exakta barndomsminnen och uppsplitande reflektioner över en ofrånkomlig ensamhet, sorg och saknad“ (Grelsson 2012: 58).

Statt der Sonette hält sich Olsson in diesem Band an Terzinen und Distichen. Persephone spricht ihre Partien im antiken elegischen Versmaß; die zeitgenössische Stimme antwortet in Terzinen. Auch mit diesen Metren trifft die Autorin eine ungewöhnliche Wahl. Italienische Terzinen sind in der schwedischen Lyrik kaum vertreten: Die elfsilbigen Dreizeiler mit dem Reimschema *aba, bcb*, etc. (Andreæ 1999: 820), in denen etwa Dantes *Divina Commedia* abgefasst ist, werden erst im 20. Jahrhundert von experimentellen Dichter~innen wie Hjalmar Gullberg (1898-1961) aufgegriffen. Lotta Olsson schätzt Terzinen aufgrund ihrer narrativen Qualitäten, da der gleichmäßige Takt auch bei längeren Passagen nicht ermüde (Olsson 2019). Auch die elegischen Distichen in *Himmel i hav* können programmatisch gelesen werden: Der Romantiker Stagnelius ist der einzige bekannte schwedische Elegiker; eine der deutschen Klassik äquivalente Tradition gibt es in der schwedischen Literatur nicht. Aus Rezensionen zu *Himmel i hav* geht hervor, dass das antike Versmaß zuweilen nicht von den Kritiker~innen erkannt, sondern mit rhythmisierter Prosa und freiem Vers verwechselt wurde (Olofsson 2012: 14; Kohlström 2012; Cullhed 2012). Mit dem Metrum, das bereits in der römischen Antike als mit poetologi-

scher Programmatik, metareferentiellen Reflexionen, Gender- und Machtverhältnissen aufgeladen galt (Holzberg 2001: 21-8), schreibt die Dichterin ihre Persephone-Gestalt in die elegische Gedankenwelt von Tibull, Properz und Ovid ein und damit zugleich in der Antike fest. Eine rein elegische Erzählung im hellenistischen Stil liege ihr jedoch fern; den Wechsel zwischen Terzinen und Distichen hält sie für essenziell, um ihren Text lebendig zu halten (Olsson 2019). Das Zwiegespräch zwischen den beiden weiblichen lyrischen Instanzen ist damit auch eines zwischen zwei Metren und mindestens zwei Zeitlichkeiten.

3.3.2.1. Persephones Abwesenheit

Lotta Olsson eröffnet ihren Band mit Terzinen, die mit der Widmung „Till Persefone“ (5) überschrieben sind. Sie thematisiert sogleich die Distanz, die im Unterschied zu früher zwischen Göttin und poetischer Instanz besteht:

Det fanns en tid. Men nu är den förgången.
Det fanns en tid när jag fick vara du.
Nu vänder du dig bort. Nu tystnar sången.
Nu är det bara jag och bara nu (5).⁵⁹

Die Entwicklung weg von Persephone verunsichert die erwachsene Frau – sowohl die Persona des Bandes als auch, Interviews zufolge, die Verfasserin selbst, die feststellt, sich nicht mehr hinter ihrer gewohnten Maske verstecken zu können (Sundström 2012: 85). Dies wirke sich auch auf ihr poetisches Selbstbewusstsein aus: Lotta Olsson beginnt den Band „i en sorts sorg att jag inte längre kan använda Persefone som min musa, att jag inte komma vidare i dikten för att hon är borta“ (Dahlman & Eklund 2012: 15). Ebenso formuliert auch ihre lyrische Instanz eine Furcht vor dem Versiegen einer Inspirationsquelle (5: „Nu tystnar sången“). Sie zweifelt an der Möglichkeit einer eigenständigen Position: „Vad är min röst, när inga andras ekar / mot väggarna i detta tomma rum?“ (6). Auf sich allein gestellt, ist das Terzinen-Ich „rädd och stum“ (6) und konfrontiert Schreibblockaden und die stereotype Angst vor dem weißen Blatt Papier:

Ett öppet fönster. Storm. En papperssvala.
I larmet är min viskning alltför svag,
Och vem ska lyssna, om jag vågar tala?
Nu lyser ensamhet och papper vitt.
En stjärna tänds – och börjar genast dala (8).

Leicht lässt sich in den Versen auch die Spiegelung der Angst erkennen, die eine Jungautorin bei der Veröffentlichung eines neuen Bandes empfinden mag, welcher am hochgelobten Debüt gemessen wird. Zum „stjärna“ (8) entzündet worden zu sein, schreibt das unsichere Ich dem „lånat namn“ und der „lånad ära“ (7) zu, die ihr die Identifikation mit Persephone geboten habe. Die poetische Selbstpositionierung fernab des mythischen Schutzschilds, mit dem sie einst „spegelbild och andetag“ (7) geteilt hat, erscheint ihr noch schwierig und rau. Im Laufe des Bandes gelangt jedoch auch noch die anfangs leise, ängstliche poetische Stimme zu einer Eigenermächtigung, die der aufklärerischen Befreiung vom Mythos gleichkommt, und findet Mut, ihre Stimme zu erheben: „Jag måste våga. / Nu reser jag mig upp. Jag kliver fram“ (12). Damit beginnt eine Entwicklung, wie sie Hélène Cixous in ihrem berühmten Text *Le rire de*

⁵⁹ Auf Zitate aus diesem Band wird lediglich mit der Seitenzahl verwiesen, da sich keine deutliche Grenze zwischen einzelnen Gedichten ausmachen lässt und die Versanzahl pro Seite variiert.

la Méduse (1975) beschreibt: Sie löst sich von phallisch-patriarchalen Vorbildern, widersetzt sich der Tradition, akzeptiert Sexualität, Weiblichkeit und Körperlichkeit als integrale Elemente ihres Schreibens und kommt so als Frau mit einer weiblichen Stimme zu Wort.

Die zweite Stimme aus *Himmel i hav* befindet sich in einer Landschaft aus ewigem Sommer und ewiger Kindheit. Damit aktualisiert sie die Ausgangslage der mythologischen Kore, die als ewiges Kind in einer Welt ohne Winter und Leid gedacht wird. Lotta Olsson verflucht hier topische *locus amoenus*-Elemente mit Erinnerungen an ihre Heimat Skåne: Pferde, Rapsfelder und Meer nennt sie als prägende Elemente ihrer Kindheit, denen sie in Persephones Partien Tribut zollt (Olsson 2019; vgl. auch Sundström 2012: 85). Witterungen und Gefühlsfragmente werden anrührend verknüpft: „Vinden som letar sig in under kragen. Ett barn i en gunga. / Himmel som speglas i hav“ (10), wobei der Autorin bewusst ist, dass sie „balanserar på gränsen till det patetiska, det är en fin linje mellan att vara djupt allvarlig och att bli för mycket“ (Sundström 2012: 85). Leid existiert in der kindlichen Utopie vorerst nicht, wie in Rezensionen hervorgehoben wurde: „Den börjar i den paradisiska barndomen, som är idel lycka och lek. Flickan badar och sprallar, utan att blygas för sin kropp“ (Olofsson 2012: 14) und „Först finns där ett slags paradisstillstånd, minnet av en barndom med sommar, ljus och trygghet kring den lilla flickan som står i förgrunden“ (Cullhed 2012: 7). Tränen kennt das Mädchen nur „av vind, eller kanske av ljuset som bländar?“ (14). Über allem schwebt „Doften av hö. Alltid doften av hö, som ett minne av sommar“ (14). Als inneres Kind ihres Widerparts idealisiert sie die Kindheit ohne Zynismus mit „Världen är lätthet och gräs“ (14) und „Livet är självklart och lätt“ (19) zum Paradies vor dem „syndafallet“ (Olofsson 2012: 14). Ihre unschuldig-behütete Welt entspricht jener, die Demeter und Kore etwa in der Exposition des Hymnus zugeschrieben wird. Die Kore-Figur erscheint in ihren ersten Repliken weit kindlicher als ihre Vorgängerin aus *Skuggor och speglingar* (1994). Den Part der Persephone, die sich als sexuiertes Wesen setzen muss, übernimmt hier die nicht-mythologische Sprecherin, an der sich das Schicksal der mythologischen Persephone vollzieht: Sie wird Vergewaltigungsopfer, widerständige Anorektikerin, Unterweltsgöttin und schließlich Mutterfigur.

Die Beziehung zwischen den beiden lyrischen Instanzen gestaltet sich ambivalent: Die zeitgenössische lyrische Instanz thematisiert einen Zustand der Trennung von ihrer früheren Muse und Seelenverwandten. Sie kann sich nicht mehr mit Persephone identifizieren und steht damit am anderen Ende der Skala als die in Distichen sprechende Kore. Mit der Strophe „Det här är alltså jag. Det här är mitt. / Här är min rädsla. Lyckan. Ledan. Livet. / Ett liv som inte speglar sig i ditt“ (9) etabliert sie das Bewusstsein einer eigenen Persönlichkeit, die nicht mehr an Persephone gekoppelt ist. Vehement grenzt sie sich von ihrem früheren Sein ab: „Det är förbi. / Mitt liv i dag och ditt är väsensskilda“ (15). Sie sieht sich den Fängen der Göttin entkommen: „Nu är det bara jag. Nu är jag fri. / Du finner någon annan att förföra“ (14). Gleichzeitig verspürt sie immer noch den Sog des gewohnten *alter egos*: „Jag saknar dig. Men jag har sagt adjö. / Min mörka tvilling, farligt vackra syster“ (18). Das Bild von Persephone als Verführerin war in der mittelalterlichen Mythenrezeption vorherrschend: Als heillos verlorene Seele wurde sie zur wollüstigen Sünderin dämonisiert (Hinz 2011). Hier wird Persephone nicht das Potential

zugeschrieben, reine Seelen auf Abwege zu bringen, sondern die Verführung besteht darin, eine ehemals Gleichgesinnte wieder in den Kore-Status zurückzulocken: Indem Persephone sie immer wieder mit stilisierten Kindheitsszenen unterbricht, scheint sie die Erwachsene zurück in ihre Welt ziehen zu wollen. Die Verführung, deren die Sprecherin Persephone bezichtigt, besteht also in der Zurschaustellung der idealen, unsexuierten Existenz eines Kindes – die Gefahr, zu der Persephone zu verleiten droht, ist der Wunsch nach Regression, einer Umkehr der Möglichkeit, erwachsen zu werden und eine Geschlechtsidentität auszubilden. Der Versuch einer solchen Rückkehr in den Zustand der unbeschwerten Kindheit, wie sie Persephone präsentiert, käme also der Verführung in die Anorexie gleich.

Damit ist die Persephone des Bandes eher eine Kore; die erwachsene Unterweltherrscherin Persephone ist abwesend, sucht jedoch die zweite Sprecherin als gespenstischer Schatten und verlockendes Idealbild heim. Als abwesende Dritte verbindet Persephone die kindliche Kore und die zeitgenössische erwachsene Instanz. Indem diese erstmals direkte Fragen an Persephone richtet (13), betritt sie ein Stadium der Zwiesprache. Die Dynamik ändert sich; die beiden Stränge vermengen sich sukzessive, bis sie sich nur noch in Versmaß und Schriftbild unterscheiden. Gemeinsam bewegen sie sich gedanklich auf Persephones Spuren: Die mythologischen Momente Anorexie, Sexualität, Mutterschaft und die Idee eines wiederkehrenden Kreislaufs bilden das motivische Spektrum in *Himmel i hav*. Die beiden Stimmen setzen sich bei ihrer Verhandlung in Beziehung zur entführten, abstinenten und schließlich verheirateten Göttin.

3.3.2.2. Anorexie

Subtil offenbart das erwachsene Ich der Terzinen in *Himmel i hav* Spuren einer anorektischen Vergangenheit. Die Sprecherin ist froh, ihrer Kindheit entkommen zu sein, die sie, anders als es die Kore-Gestalt insinuiert, auch negativ, „för kall“ (20) und „alltid höstligt grånat“ (21) in Erinnerung hat. Sogar als „ännu inte tid att gråta“ und sie selbst „ännu inte blek och smal“ (21) war (22), habe sie ihre Kindheit als Konglomerat aus Vertröstetwerden (22) und uneingelösten Versprechen empfunden (23). Sie destruiert einzelne Bilder aus Persephones Partien, indem sie Schattenseiten des vermeintlich unbeschwerten Lebens darstellt. Ein kleiner Blumenkatalog evoziert die Nähe zum Mythos, lässt den Hymnus und Ovid anklingen und präsentiert zugleich das stereotype Bild einer schwedischen Idylle: „En vägkants mjölkört, rölleka, lupiner. / En gavel som en granne målar vit. / Ligusterhäckar. Diskbänken som skiner“ (34). Doch ähnlich der bereits in die zweite Phase des *rite de passage*-Schemas aufgebrochene Kore des Hymnus hat auch sie schon als Kind „[e]n känsla av att inte höra hit“ (34). Die Schilderung emotionaler Taubheit passt zu anorektischen Familienmustern:

Där ute: människornas larm och tjatter.
Där inne: frid från allt som annars stör. [...]
Men heller aldrig något som berör.
Så kände jag, det minns jag, många gånger:
Att livet liksom pågår utanför (35).

Die friedliche, ruhige, flache Landschaft mit dem brausenden Wind wird zum Symbol für das Aufwachsen in einer repressiven Umgebung ohne Emotionen und Vitalität. Beim Thema der schwierigen Adoleszenz nähern sich die beiden Figuren einander sukzessive an: Während die Göttin zuvor noch die Frau von der Idealität der ewigen Kindheit überzeugen und deren Wahrnehmung in Frage gestellt und korrigiert hat, beleuchten nun beide beinahe systematisch verschiedene Aspekte des anorektischen Krankheitsbildes.

Die Reaktion des aufwachsenden Mädchens auf die emotionale Kälte wird als „fort“ (37) der Verneinung beschrieben – das Bild lässt sich leicht als Metapher für die trotzig Verweigerung einer Anorektikerin bei Einsicht der eigenen Machtlosigkeit entschlüsseln:

Maktlösa föds vi och dör vi och maktlös är barndomen alltid.
Barndomens maktlösa ro: än finns det andra som bär. [...]
Fortet du rest som ett skydd blev en grav och ett fängelse sedan (38).

Die einzige „Macht“, die beide Sprecherinnen einem Mädchen zuschreiben können, ist „Makten att avstå. Kontroll. Makten att hejda sig själv“ (43), womit einerseits gemeint ist, den eigenen Körper so weit zu minimieren, dass er unscheinbar wird, andererseits das Innenleben hermetisch verschlossen und „betäubt“ zu halten. Fehlende Privatsphäre offenbart sich im wiederholt geäußerten Wunsch nach einem Versteck, das schließlich im inneren Rückzug in die Krankheit gefunden werden kann:

Så lätt att ta sin tillflykt dit. I tider
när världen känns för stor och full av krav,
och allting är för ljus och ljuset svider,
och alla gömslen syns [...] (26).

An den folgenden drei Strophen lassen sich weitere Merkmale des Krankheitsbildes ablesen:

Jag ser hur flickan hela tiden prövas.
Hur solen skymms när himlen täcks av sot.
Hur känslorna och hungern måste dövas.

Hur flickan alltid måste stå emot.
Hur kampen som hon för fördunklar sinnet,
och samvetskval och modlöshet slår rot.

Jag ser hur hon vill stiga ut ur skinnet,
och skala av sig allt som bultar rött.
Bli andning, tanke. Som en vind i minnet (45-6).

Olsson bietet hier ein umfassendes Bild von ätiologischen Faktoren und Symptomen: Sie nennt Leistungszwang, Triebüberwindung, Widerstand, veränderte Wahrnehmungskraft und die Sehnsucht nach einer rein geistigen Existenz ohne „pochenden“ Körper. Im Wunsch, die körperliche Präsenz abzulegen, erinnert die Sprecherin an die fastenden Heiligen des Mittelalters, denen die irdische Hülle als Last erscheint. Die Befreiung des Geistes aus dem Gefängnis des Körpers löst bei asketischen Nonnen wie Anorektikerinnen einen Rausch aus, den auch Olssons bereits erwachsene und von der Essstörung geheilte Figur noch empfinden kann: „Jag hör igen hur lockande det låter / att skala av, att stiga ur: bli ren“ (47). Immer noch kokettiert die bereits Gesunde mit dem negativen Körperbild ihrer inneren Persephone, der anorektischen Stimme ihres Inneren, die sie „från underjorden, från mitt eget bröst“ (30) ruft.

3.3.2.3. Sexualität

Erste Sexual- und Beziehungserfahrungen treten in *Himmel i hav* an die Stelle der Entführung und Vergewaltigung durch Hades. Die Sprecherin erlebt diese Initiation als brutal und traumatisch: Andeutungen weisen auf sexuellen Missbrauch in einem Pferdestall hin (44; 49; 50). Schmerz, Erniedrigung (54), psychische und physische Gewalt in Beziehungen (61; 62), Streit, Angst vor Untreue des Partners (54; 55; 64), ungewollte Schwangerschaft, Fehlgeburt und Abtreibung (33) komplettieren ihre persönliche Unterwelt. Die Grenze zwischen den Welten sei „osynlig när man passerar den“ (50) – erst im Nachhinein erweise sich der Weg zurück in die Kindheit als „obevekligt stängd“ (28). Der Band spiegelt diesen Umstand, indem er das Mädchen zuerst bekleidet, dann nackt auf einer Brücke zeigt: Der Übergang zwischen den Zuständen ist ausgelassen: „Efteråt vet man“ (50). Deutlich treten Persephone-Referenzen zutage, wenn sie die Kindheit als Sommer, das sexuelle Erwachen als Herbst begreift: „Nu grydde det till mörker när det grydde, [...] / Och sommarhagens gräs och häst och klöver / förbyttes nu mot höst och natt och kallt“ (27). Die Assonanz von „häst“ – dem Symbol ihrer kindlichen Freiheit – und „höst“ spitzt den Kontrast zwischen Jahreszeiten und Lebensphasen zu. Der erhöhten Aufmerksamkeit, die Anorektikerinnen Essensaspekten widmen, entspricht die gustatorische Metaphorik für den sexuellen Akt: „allting fick en smak av blod och salt“ (27). Die Akzeptanz von Sexualität erlaubt ein Körperbild ohne Verneinung des Organischen: „vätskorna som rinner. / Mitt eget blod och mannens beska svett, / och tårarna jag faktiskt återfinner, / och snor, saliv och slem och sprit och fett“ (53). Die karnevaleske Prägung der sexuellen Initiationsszene erinnert an Ovids Schilderung der Erdspalte bei der Defloration. Sucht die „nyfödd kvinna“ (54) Erlösung aus allen Problemen und Ängsten in der heterosexuellen Zweierbeziehung, stößt sie auf Frustration: „Det skaver, river, kliar, tills svaret griper iskallt om min hals“ (54). Hingabe an andere resultiere nicht in Sinnstiftung:

En klump av gnistor. Det var vad jag fann.
Min egen svarta glöd och heta kärna,
som inte kan befrias av en man.
Men kanske av ett barn? Det tror vi gärna (40-1).

Damit kritisiert sie keinesfalls Liebe und Sexualität generell – beides begreift sie als notwendig –, sondern warnt davor, das persönliche Glück nur in anderen Menschen zu suchen und sich dadurch abhängig zu machen. Dies wäre eine Rückkehr in den Zustand, der anorektisches Verhalten hervorgebracht habe: „Tillbaka till den tid då jag förbjöd / mig själv, mitt yngre jag, att fullt ut leva. / Tillbaka till den tid när jag var död“ (42). Auch für eine Rettung in die infantile Geborgenheit sei es „allt för sent“ (54).

Auf der Suche nach „trygghet“ stößt die lyrische Instanz schließlich auf eine klassische Antwort: „Tills underjorden öppnades och skänkte / mig insikt om en väg till poesin“ (56). In der Auseinandersetzung mit dem Unterweltsmythos – in diesem Zusammenhang spricht sie Persephone explizit als „min spegling och min musa“ (57) an – gelingt es ihr, den Schmerz und die Angst kreativ zu sublimieren. Diese Verarbeitungsstrategie verortet das lyrische Ich jedoch in der Vergangenheit, da auch Persephone zum aktuellen Zeitpunkt der Reflexionen keine poetische oder persönliche Orientierungshilfe mehr gewährt. Verschiedene Modelle der Abhängig-

keit von anderen Individuen werden also im Band durchgespielt, bis die vollständige Loslösung und Selbstsetzung vollzogen werden kann: „[S]lutligen har vi den vuxna kvinna som delger oss det här traumat och som trots allt försöker skissera en läkningsprocess“ (Cullhed 2012: 7).

3.3.2.4. Mutterschaft

Der größte Unterschied zwischen den lyrischen Instanzen liegt im Stadium der Mutterschaft. Persephone zufolge sei es „[b]arnet som skilde oss åt“ (58). Auch die erwachsene Sprecherin sieht das Ende der Allianz mit der jugendlichen Kore darin, nun selbst Mutter und damit keine ewige Tochter mehr zu sein: „Jag har ett jag, ett barn, ett annat vi“ (15). Mutterschaft schließt für die Terzinenstimme des Bandes jeglichen Egoismus aus; Persephones Jugendkult erscheint dagegen als egozentrisch, narzisstisch und stolz. Mit der Geburt eines Kindes scheint eine Frau nicht mehr alleine zu fungieren: „Det föds ett barn, en mor. Och marken sviktat. / För alltid vi. För alltid mor och två“ (17).⁶⁰ Der Zustand, in den die Geburt des Kindes die Mutter versetzt, sei unumkehrbar und verhindere endgültig eine Rehabilitation des Mädchenstatus. Der Vers „Det befriar och förpliktar“ (17) erlaubt eine Assoziation von mütterlichen Pflichten und gebundener Poesie, deren eingrenzender und gleichzeitig befreiender Rahmen vor allem in den Sonetten des ersten Gedichtbandes hervorgehoben wurde. Dies bestätigen auch die folgenden Verse: Die Verantwortung für ein Kind verlange „dödsförakt“ der Mutter, „[p]recis som när man diktar“ (17). Die Gegenüberstellung Kind-Gedicht (18: „Det föds ett barn. Det skrivs en dikt i blod“) entspricht dem patriarchalen Dualismus von weiblicher Prokreation und männlicher Kreation: „Den unga kvinnan blir mor och därigenom del av en kreativitet som är mer genomgripande än diktens“ (Olofsson 2012: 14). Das Korsett der gebundenen Sprache, das der Dichterin Freiheit durch Zwang ermöglicht, wird nun also durch mütterliche Pflichten ersetzt: Der diametrale Gegensatz zur anorektischen Schreibweise – Mutterschaft – gewährt dem lyrischen Ich ähnliche Privilegien wie der strikte Gehorsam gegenüber Speiseplan und poetischer Form. Mit gutem Grund bezeichnet Olofsson das Pathos und die Einstellung, mit der hier das lebensverändernde Mysterium Mutterschaft beschrieben wird, als unzeitgemäß: „[Otidsenlig] är hon också i sin beskrivning av vad det innebär att vara kvinna och av hur befriande det är att bli mor och att kunna ge sitt bidrag till den stora stafetten mellan generationerna. Är hon djupt konservativ eller djupt naturlig?“ (14). Vor dem Hintergrund des patriarchalen Weiblichkeitsdiskurses erscheint die Einstellung, dass eine Frau erst als Mutter Erfüllung findet, tatsächlich konventionell und reaktionär. In einem einzigen Fall aber kann der konservative Ton subversiv und revolutionär gelesen werden: Die Folie, von der sich Olssons junge Mutterfigur ablöst, ist nicht jene traditioneller, reproduktiver Weiblichkeit, sondern die ihres diametralen Gegensatzes, den die ewig kindliche, von „befreienden“ Zwängen und suizidalen Gedanken geprägte, geschlechts- und zukunftslose Existenz als Anorektikerin darstellt. Eine Schwangerschaft mit der damit einhergehenden Gewichtszunahme, der Verantwortung und der Einschränkung individueller Verwirklichung bildet den deutlichsten Kontrast zu einer Krankheit, die körperli-

⁶⁰ Aus dem Werk auf eine Position der realen Autorin zu schließen, erscheint nicht zuletzt als kurzichtig, weil etwa die Protagonistin aus Lotta Olssons Roman *De dödas verkliga antal* (2016) eine derartige Glorifizierung von Mutterschaft als konservativ-spießig verurteilt.

che Unterentwicklung, Sexualitätsverweigerung und Freiheitsdrang zu ihren Merkmalen zählt. Die Akzeptanz einer so klassischen Ausprägung von Weiblichkeit ist daher nicht einseitig als konservative Fortschreibung eines Mutterschaftsmythos zu lesen, sondern als Symbol der Heilungsgeschichte einer Anorektikerin. Darauf verweisen auch ihre abschließenden Terzinen: „Ett barn som föds. Och kraften det ska tvinga / sig ut ur moderns kropp med när det sker. / Den kropp hon förr försökte att förringa, / förtränga och förneka. Inte mer“ (69). Der anorektische Körper, den sie zuvor „vermindern, verdrängen und verneinen“ wollte, wird durch den Körper einer Mutter ersetzt. Die Schwangerschaft bricht die dualistische Spaltung ihrer selbst in Person und Körper auf: „Nu bär den själv. Och hon“ (69). Ihr Körper ist nicht mehr „i första hand ett objekt för mannens begär“, sondern auch ein „skapande subjekt“ (Olofsson 2012: 14): „Nu upphör hon att ta emot: hon ger“ (69). In der Gleichrangigkeit von körperlicher und dichterischer Produktion, der Equalisierung von Körper und Geist, besteht für sie der Schritt zur Heilung aus der zehrenden Krankheit. Das metrisch gebundene Schreiben, das vor allem in Olssons erstem Band noch eine sublimierte Form anorektischen Denkens dargestellt hat, erfährt dadurch eine Transformation in Körperbejahung.

3.3.2.5. Kreislauf und Rückkehr

Das Motiv der Rückkehr in die Wirkstätte von Demeter und Kore wird in *Himmel i hav* humoristisch zugespitzt: „Nu kommer jag som vuxen som en gäst“ (22) bezeichnet die erwachsene Stimme ihre sommerlichen Besuche in der Landschaft ihrer Kindheit. In ihr verbinden sich Rollenmuster Jung'scher Prägung (Cullhed 2012: 7); sie ist Mädchen, Mutter, Kind und Frau in Sünde. Von der Festschreibung einer stabilen Identität sieht Olsson jedoch ab und plädiert für eine Pluralität von Seinsweisen: Weder Identität mit noch Devianz von der mythologischen Präfiguration können alle Aspekte der Protagonistin des Bandes umfassen; in unterschiedlichen Zeiten, Genres, Figurenkonstellationen und Witterungen offenbart sie andere Seiten und gewichtet bestimmte Aspekte anders. Damit bewegt sich Olsson im metamorphotischen Weltbild Ovids: Trotz Veränderung hört nichts auf, dasselbe zu sein und alle anderen Formen und Gestalten in sich zu tragen (*Met.* 15, 252-60). Persephone scheint dieser transformatorischen Offenheit und Gleichgültigkeit gegenüber dem Tod zu widersprechen: Mit dem barocken *Memento mori* (Dahlman & Eklund 2012: 15) „Det tänds ett ljus, men måste brinna ut. / Så är du fri, men ändå alltid fång. / Så bär vår början alltid på vårt slut“ (70) insinuiert Persephone das Unvermögen, einem determinierten Schicksal wie dem präfigurierten Mythos, zu entkommen: „Så födde du till liv, men död tillika. / Som alla mödrar förr till död förut“ (70). Dies formuliert die mahnende Stimme des Gewissens jedoch nicht in Distichen, sondern in Terzinen: Persephones Sprache ist transformiert worden, sodass die neue Form ihrer Äußerung den Inhalt untergräbt. Der Textkörper selbst hebt damit jegliche Trennung zwischen den zwei Stimmen auf und bildet den Kreislauf aus Werden, Vergehen und Verändern, wie ihn im Mythos die jährliche Rückkehr der Persephone präfiguriert, lautlich ab. Der Text exemplifiziert damit, was Agamben über die Kore-Figur konstatiert: „das Leben, insofern es sich nicht ‚sagen‘, also am Alter, an geschlechtlichen Identitäten und familiären oder sozialen Masken festmachen lässt“ (2012: 11). Olsson

bietet keinen Bildungsroman im antiken Gewande, sondern eine polyphone Diskussion über die Möglichkeit charakterlicher Verwandlung, das Spiel mit Persönlichkeitsaspekten und die Positionierung moderner Menschen zu antikem Mythos. Orientiert sich der erste Persephone-Band noch stark am Mythos, ist *Himmel i hav* das Zeugnis einer Überwindung der anorektischen Poetik dar, die Persephones Geschichte eigen ist. Die Befreiung von den Fesseln der Texttreue wird zum körperpositiven Akt – die Sprecherin löst sich von asketischen Idealen und patriarchalen Virginitätsmythen, um sich eine eigenständige Existenz jenseits der jugendlichen Unterwelt aufzubauen. Sie emanzipiert sich von Demeter, Kore, Persephone, Hades und dem anorektisch-phallischen Umfeld gleichermaßen, das ungesunde und widersprüchliche Erwartungen an junge Frauen stellt. Am Ende steht eine Mythensympathisantin, die als erwachsener Gast in die Welt ihrer Kindheit lediglich zwar regelmäßig zurückkehrt, aber den Unterweltsaspekt – Angst, Vergewaltigung, Anorexie, Zwang – hinter sich gelassen hat.

3.4. George O'Connor – *Olympians. Hades – Lord of the Dead* (2012)

Der New Yorker Zeichner, Illustrator und Comic-Autor George O'Connor hat seine mehrbändige mythologische Reihe *Olympians* im Jahr 2010 mit *Zeus* begonnen und in den folgenden Jahren zehn weitere Bände zu olympischen Gottheiten veröffentlicht, zuletzt 2019 *Hephaistos*. Für das Jahr 2020 ist mit *Dionysos* der Abschluss der Reihe geplant. Der Selbstbeschreibung auf seiner Homepage zufolge versteht sich der „*New York Times*-bestselling author“ (Gustines 2012) als „Greek mythology buff and a classic superhero comics fan, [...] out to remind us how much our pantheon of superheroes (Superman, Batman, the X-Men, etc.) owes to mankind's original superheroes: the Greek pantheon.“ Die Arbeit am Mythos setzt für ihn umfangreiche Recherche und Lektüre von antiken Quellen und Sekundärliteratur voraus: „I didn't want to rely on any modern retellings of the Greek Myths. As much as possible, I wanted to go back to ancient Greek and Roman texts to inform my own versions of these stories“ (Homepage der Reihe).

Mit seiner Treue zu den antiken Originalen steht der Zeichner in der Tradition der amerikanischen *Classics Illustrated* – einer Reihe, die in den 1940er-Jahren konzipiert wurde, um einem jungen Lesepublikum Klassiker der Weltliteratur nahezubringen und zum Lesen der Originale zu animieren (Kovacs 2011: 21). O'Connor richtet sich an ein junges Publikum und verfolgt ein didaktisches Ziel, wenn er für die Aktualität der antiken Mythologie in der Gegenwart plädiert und Wissenslücken schließt, indem er vom linearen Narrativ abweicht, um auf Kontext, Vorgeschichten und alternative Mythenversionen zu verweisen.⁶¹ Allerdings nimmt er von der wertenden Einstellung der *Classics Illustrated* Abstand, deren Fokus dem „literary element, with the art subordinate“ (Kovacs 2011: 21) gilt und die Comic-Form nur als Einstieg in die

61 Freier und weniger edukativ geht der französische Zeichner Loïc Locatelli-Kournwsky mit dem Material um: In seinem Comic-Buch *Perséphone* (2017) vereint er Elemente der französischen *bandes dessinées*-Schule, der japanischen Anime-Tradition und der amerikanischen Superheldencomics der 1950er-Jahre. Konzipiert für ein erwachsenes Lesepublikum, nützt das Werk die antike Mythologie als Rahmen für die abenteuerliche Geschichte einer ewig jugendlichen Heldin, die ihrer Adoptivmutter, der Zauberin Demeter, entkommen will. Ein Vergleich der beiden Comic-Versionen wäre sicherlich fruchtbar.

Lektüre kanonischer Texte versteht. O'Connor stellt dagegen Text und Bild gleichberechtigt nebeneinander und begreift den Comic als vollwertiges künstlerisches Medium. Dementsprechend bezeichnet er sich selbst auch nicht, wie es im Bemühen, akademisch wahrgenommen zu werden, oft üblich ist, als Autor von Graphic Novels oder sequenzieller Kunst, sondern als „comic artist“ oder „cartoonist“ (2017⁶²). In einem paratextuellen Anmerkungssteil erklärt er bestimmte erzählerische und künstlerische Entscheidungen und gibt Literaturhinweise für interessierte Lesende. Anders als die konservativeren *Classics Illustrated*-Verfechter verpflichtet O'Connor sein junges Publikum aber nicht zum Besuch der örtlichen Bibliothek (Kovacs 2011: 21); alle für das Verständnis nötigen Informationen sind im rund 80-seitigen Comicbuch enthalten, was Rezensionen positiv vermerken: „Extensive notes in the back explain the literary allusions and terms scattered throughout the text and illustrations“ (Miller 2014: 292; vgl. auch Lipinski 2012: 187).

O'Connors zeichnerischer und narrativer Stil schließt an die Superheldencomics der amerikanischen Schule an: Die Figurenkonstellation, die Attribution von übernatürlichen Kräften, die charakterlichen Entwicklungen von Hades, Demeter und Persephone und die Rettung von Welt und Menschheit aus tödlichen Gefahren erinnern etwa an Wonder Woman und Superman (vgl. Abel & Klein 2016: 233-41). Beispielsweise stellt O'Connor seinem Buch acht Seiten voran, in denen Hades vorgestellt und sein Wirkungsbereich, die Unterwelt, erklärt wird, und kondensiert so lexikalisches Wissen über die antike *storyworld* (O'Connor 2012: 2-10). Hades fällt damit auf den ersten Blick die stereotype Rolle des Bösewichts in Superheldencomics zu, in denen der Figurenprototyp des Antagonisten am Anfang präsentiert wird (Abel & Klein 2016: 241).

Im Zentrum der Mythenadaption steht allerdings, der beschriebenen Expositionsphase und der Betitelung von Band (*Hades – Lord of the Dead*) und Reihe (*Olympians*) zum Trotz, weder Hades noch die Olympierin Demeter, sondern Kore/Persephone. Das Narrativ orientiert sich zwar stark am „Homerischen“ Hymnus, doch O'Connor formt dessen Handlung zum *coming-of-age* einer subversiven, jugendlichen Heldin um:

I drew on many sources for my version of the myth, but in particular, I used the Homeric Hymn to Demeter as a basic framework upon which to graft elements from other versions onto. Many versions of this story existed, and I read them all to find one in which Persephone has some sense of agency, in where she is a character with a viewpoint. Needless, to say, in the original sources, the pickings were slim. Faced with a preponderance of stories wherein Demeter was the focus and her abducted daughter, more or less, a prop, I began to formulate the idea that, well, maybe Demeter was an overbearing figure and the abduction provided Persephone (Kore) a little room to grow. The well-known „Persephone is the seed / Demeter the mature grain“-analogy certainly applies to this line of thinking (O'Connor 2017).

Ausgehend von der Überlegung, dass Persephone nach der Jahreszeitenlösung in keiner Mythenversion im Olymp an der Seite Demeters, sondern stets als Unterweltsgöttin an Hades' Seite dargestellt werde, so etwa bei den Katabaseis von Orpheus, Theseus oder Odysseus, habe O'Connor, wie er in seinem Nachwort zum Comic erklärt, die Idee entwickelt, dass die junge Göttin sich lieber in der Unterwelt als bei ihrer Mutter aufhalten würde:

What of her half year on Olympus? As far as the myths are concerned, we never hear about that. [...] Everyone who has retold this tale before me has added his or her own spin to the proceedings, and now I've added mine as

⁶² Verweise der Art „O'Connor 2017“ beziehen sich auf eine E-mailkonversation mit George O'Connor, die im November 2017 stattgefunden hat.

well. And for me that spin was, well, maybe Persephone *likes* being the Queen of the Dead. It would certainly explain why she's apparently always hanging around in the Underworld, and never on Olympus. She seems to have a bit of a dark side. I wonder how Demeter feels about that? (2012: 68).

Der Zeichner betont damit die entwicklungspsychologische Ebene der Figur: Die Beziehung zu Demeter enthält schon im Hymnus Züge, die ein heutiges Lesepublikum als problematisch auffassen würde. Durch die Emphase der Unterdrückungsmechanismen Demeters aktualisiert O'Connor den Mythos und stellt einen Bezug zur Lebenswelt heutiger Teenager dar. Der Mutter-Tochter-Konflikt wird damit in der Gegenwart verankert und scheint Downings These, dass „goddesses never really die, they just go underground“ und „as alive today as in the ancient world“ seien (2007 [1981]: 17-8), zu bestätigen. In Rezensionen wurde dieser Aspekt hervorgehoben:

Readers will delight in Hades's manipulative efforts to convince Persephone becoming his queen – tapping into the young goddess's desire to escape her controlling mother [...]. O'Connor updates the classic Greek myth with modern-age superhero comic illustrations and snappy dialogue, but the storyline remains faithful to the original (Miller 2014: 292).

O'Connor explores the story of overprotective Demeter; her spirited daughter, Kore (aka Persephone); and Hades, Lord of the Dead. This retelling will encourage readers to think about these characters' motivations, see how and why each of them was conflicted, and empathize with their struggles (Lipinski 2012: 187).

Dass O'Connors Persephone durch die offene Darlegung des pubertären Dramas und die starken Modernisierungstendenzen mehr als andere Refigurationen der Göttin in die Risikogruppe von Essstörungen fällt, war dem Autor nach eigener Aussage beim Verfassen des Comics nicht bewusst. Einer anorektischen Lektüre seines Comics stimmt er jedoch zu: „I am willing to be convinced about this line of thought“ (2017). Eine Analyse der intrinsischen anorektischen Strukturen kann daher als autorisiert und zulässig bezeichnet werden.

3.4.1. Nahrung, Schutz, Kontrolle: Demeters mütterliches Regime

Nach der textlastigen Beschreibung der unterirdischen *storyworld*, in der die düsteren Farben eher ornamental-atmosphärische Funktion erfüllen, stellt der Zeichner auf einer ganzen Seite den eponymen Gott der Unterwelt vor: Hades. In seinen ersten drei in Schwarz und Dunkelgrün gehaltenen Panels kommt er selbst nicht zu Wort, sondern wird durch separate Beschreibungsfelder präsentiert, die das *close-up* seines verbitterten Anblicks begleiten (10). Die Darstellung des Olymp auf der Nebenseite kontrastiert durch Farbgebung und personelle Ausstattung: Die olympischen Götter werden in festlichem Kontext beim Tanz gezeigt (11). Im Rahmen einer Einführung in die kultischen Festbräuche führt O'Connor Demeter in ihrer topischen Rolle als nährenden Mutter ein. In drei Panels referiert er ihre Vorgeschichte und die agrikulturelle Versorgungslage von Menschen und Gottheiten in der Zeit nach der Titanomachie, wie sie in Hesiods *Theogonie* geschildert wird:

In the distant past, grandmother Earth had provided mankind with all that they needed, without work or toil. But the Titan war had ravaged Gaea's surface, and mankind had to learn to grow their own food. It was the goddess Demeter who brought agriculture to man, and who allowed barren fields to flourish. The Olympians were invited to many feasts in Demeter's honor. Gracious guests, they partook of Demeter's bounty, though being gods, they required no more sustenance than the occasional drop of nectar or bite of ambrosia (12.1-3).⁶³

63 Im Folgenden wird anhand der Seitenzahl und der Zahl des jeweiligen Panels zitiert. Hier: Seite 12, Panels 1-3.



Die Zeichnungen zeigen dazu die in Hellgrün gekleidete, traditionell blonde Demeter, wie sie aus trockener Erde Gras sprießen lässt (12.2) und Hände, die an einem gedeckten Tisch nach Früchten greifen (12.3). Ihre Tochter Kore tritt zum ersten Mal im Rahmen einer Streitszene zwischen Mutter und Tochter auf (13). Den Bruch, der in van Genneps dreistufigem *rite de passage*-Schema die zweite, liminale, Phase einleitet, lässt O'Connor also schon sehr früh eintreten. In der Exposition des Hymnus ist die Dichotomie zwischen den Geschlechtern in der idyllischen Welt mütterlicher Fruchtbarkeit und Abundanz nur subtil angelegt – O'Connor aber treibt diese auf die Spitze: Demeter sucht jeglichen maskulinen Einfluss auf ihre Welt und ihre Tochter aktiv zu verhindern, beispielsweise indem sie Persephone vor etwaigen Avancen Apollos beschützen will. Mit der Einführung des Gottes und Musenführers schreibt sich die Comicversion in die von Hesiod etablierte poetische Tradition des Musenproömiums ein, das auch Ovid und Olsson an den Anfang ihrer Persephone-Demeter-Dichtungen stellen. Der männliche Zeichner aber eliminiert die Musen und nennt an ihrer Stelle den männlichen Anführer der Musen: Apollo tritt mit seiner Lyra auf und trägt die Züge eines verführerischen Musikers. O'Connor spielt hier mit Genderklischees, die ein zeitgenössisches junges Publikum ohne Schwierigkeiten aus Alltag und Popkultur wiedererkennen kann. Zudem gelingt ihm eine metapoetische Pointe: Apollo stimmt an, der jungen Kore den Hymnus an Demeter in englischer Übersetzung vorzusingen (13.4; 14.3), bis Demeter ihn grob unterbricht und verscheucht: „Your crushes have a nasty tendency to end very badly for the objects of your affection, and I won't have you hurting my daughter!“ (14.2). Demeters Vorwurf evoziert das Apoll-Bild, das Ovid in *Met.* 1 vorzeichnet: Der verliebte Apoll stellt der keuschen Nymphe Daphne nach; ihr gelingt die Flucht nur durch Verwandlung in einen Lorbeerbaum, doch Apoll kann sich dennoch ihrer bemächtigen, indem er sie zu seinem Baum erklärt (*Met.* 1,452-567). Den attributiven, durch die Gewalt an Daphne erlangten Lorbeerkranz trägt Apoll in O'Connors Darstellung (13.2; 13.4). Auch Ovid hat in seiner Darstellung der Persephone-Geschichte in *Met.* 5 auf diese seine erste Metamorphose – und Apolls erste Liebe – angespielt, indem er Cupido hier wie dort Pfeile schießen lässt. In einem ironischen Kommentar enthüllt der Illustrator O'Connor seine proleptisch-metaleptische Metaisierungsstrategie offen: „It's too bad that Demeter gets rid of Apollo so quickly – she might have learned something had he continued the song. One wonders how Apollo might know a song that describes things that have not yet happened in this story, but,

hey, he is the god of prophecy“ (72). Solche metafiktionalen Passagen seien gattungstypisch und „zentraler Bestandteil des normalen Superheldencomics“ (Abel & Klein 2016: 243): Implizit legitimiert Demeters Abbruch der Rezitation O’Connors eigenes Erzählen der Handlung, da die Spannung des Lesepublikums mittels *suspense*-Technik gehalten wird. Noch ist nicht klar, wozu die Episode mit Apoll, Demeter und Kore führen wird.

Die Auseinandersetzung zwischen Mutter und Tochter erinnert an stereotype Pubertätssituationen der Gegenwart: O’Connors Kore will nicht von Demeter geschützt werden und fühlt sich teenagerhaft blamiert. Sie wünscht sich das Ende ihrer Kindheit explizit herbei:

- Kore: „I can’t believe you embarrassed me like that, mother!“
 Demeter: „Embarrassed? I was only trying to protect you! You know how boys are.“
 Kore: „No I don’t, mother! Because every time one of them tries to talk to me, you come and chase them away!“
 Demeter: „I’m only doing what’s best for you, Kore!“ [...]
 Kore: „I don’t need you looking out for me! I’m not a little girl anymore!“
 Demeter: „As long as you’re my daughter, I’ll...“
 Kore: „Maybe I don’t want to be your daughter anymore, huh, Mom? Just leave me alone, and butt out of my life!“ (14.4-15.2).

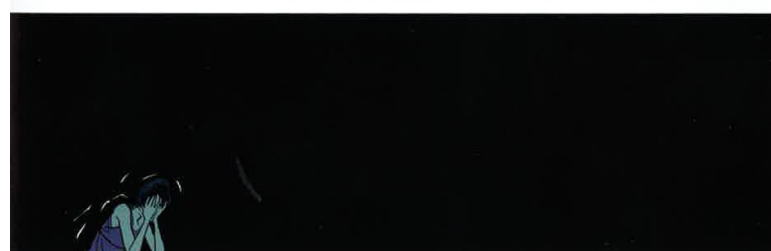
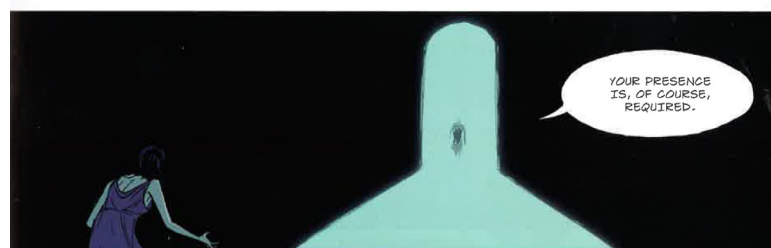
Dass das deflorierende Blumenpflücken im Anschluss an die offen artikuliert Distanzierung von Demeter und der kindlichen Rolle erfolgt, in die Demeter ihre heranwachsende Tochter drängt, erscheint nur logisch: Kores Freundinnen wollen sie mit Gesprächen über Blumenarten – eine reduzierte Variante des Blumenkatalogs, dessen Kürze jedoch durch den Farbreichtum der Zeichnung (15.8; 16.1) aufgewogen wird – von ihrem Groll auf die Mutter ablenken. Kore nimmt jedoch nicht an der Unterhaltung teil, sondern entfernt sich von ihren Freundinnen. Graue Wolken drängen in die bunten Blumenpanels, die Atmosphäre verdunkelt sich, als Hades’ schwarze Pferde im Bildrand neben der Blumenwiese erscheinen (16.2). Bezeichnenderweise reflektieren ihre violetten Augen die Farbe von Kores Kleid sowie des Veilchens, das sie pflückt: Kores Verführung durch die violette Blume („What’s this? I’ve never seen such a beautiful flower... So splendid!“ 17.2-7) wird durch das Farbschema proleptisch angedeutet. Wenn Ovids Erzählinstanz in den *Metamorphosen* zwischen „violae aut candida lilia“ (Met. 5, 392) schwankt und damit, wie Hinds gezeigt hat (1987: 79), eine scharfsinnige Auseinandersetzung



zung mit den divergierenden Blumenkatalogen im „Homerischen“ Hymnus demonstriert, trifft O'Connor eine explizite Entscheidung für das Veilchen, das farblich sowohl mit Kores Kleid als auch mit den Pferdeaugen harmoniert.

3.4.2. Negiertes Begehren

Nach der Überfahrt, die O'Connor auf vier bildlastigen Seiten (20-3) mit gänzlich unbeschrifteten Panels (Abel & Klein 2016: 99) darstellt und damit Kores Verstummen sowie die hohe Reisegeschwindigkeit zum Ausdruck bringt, wird Hades seiner Rolle als topischem „Wirt der



Vielen“ sofort gerecht: „Make yourself comfortable. My servants will be by shortly with refreshments“ (24.1-2), fordert er das Mädchen auf. Scharfe Schwarz-Weiß-Kontraste dominieren die ersten Szenen in der Unterwelt (24-5). O’Connors Kore ist mutig und widerständig gezeichnet und erscheint dadurch subversiver und feministischer als die Kore-Figur mancher Autorin.⁶⁴ Sie weist Hades’ Angebot zurück: „Comfortable? You kidnapped me! I’m not going to have any ‘refreshments’ with you! I don’t even know where I am!“ (24.3-4). Die symbolische Bedeutung, die dem Essen in Hochzeitszeremonien zukommt (Kulish & Holtzman 1998: 67; Foley 1994: 108), wird hier bereits beim ersten Zusammentreffen von Kore und Hades evident. Der erste Dialog zwischen dem Paar wirft die Frage auf, ob Hades dem entführten Mädchen Essen und Getränke anbieten und ob sie annehmen darf. Hades übergeht ihre Weigerung, Erfrischungen von ihm anzunehmen, und lädt sie zu einem Bankett ein: „A banquet is being held in one hour to honor your arrival to these sunless lands. Your presence is, of course, required“ (25.2-3). Hades zwingt sie zu einer Essenseinladung und instrumentalisiert damit das Bankett – eine Abundanz von Speisen, wie sie sonst nur die Nahrungsgöttin Demeter gewähren könnte –, um Dominanz über seine „Braut“ (25.1) auszuüben, die gerade erst von dieser neuen Rolle erfahren hat. Während der Dialog der Figuren in den Sprechblasen Essen, Bankett und Anwesenheitszwang verhandelt, legen die Zeichnungen nahe, dass Essen in dieser Szene metaphorisch für Sexualität steht: Hades steht bei dem Gespräch in einem grünlichen Lichtkegel, der die Form eines stilisierten Phallus hat (25.3), während Kore, entsprechend der stereotypen Assoziation von Weiblichkeit und Dunkelheit (Jung 1995 [1954]: 122), im schwarzen Bildbereich verortet ist (25.3-4). Die Hypermaskulinität, die Hades durch sein gewaltsames Vorgehen demonstriert, wird somit auch graphisch zur Schau gestellt: Auf dem nächsten Panel (25.4) geht seine Gestalt ganz im Phallus auf, er verschwindet im Symbol maskuliner Potenz. Die Panelbeschriftungen lassen Hades’ konträre, mütterliche Rolle als „nurturing father“ und „feeding fertility god“ (Fairfield 1994: 256) anklingen – er lädt zum Essen ein. Auf einer rein verbalen Ebene transportiert seine Aussage keine phallische Dominanz. Die Zeichnungen offenbaren jedoch die Kehrseite des Gottes, „who is at the same time the devouring lord of death: he [...] thus represents the threat of castration and of oral engulfment by a bisexual *vagina dentata*“ (Fairfield 1994: 256-7). Erst die Kombination aus Text und Bild markiert das Bankett als phallische Geste der Gewaltausübung. Die polyseme Austauschbarkeit von Essen und Sexualität im Persephone-Mythos wird hier durch das Wechselspiel der beiden Medien lesbar. Das letzte, unbeschriftete Panel der Seite (25.5) zeigt sie dementsprechend hilflos, klein und weinend im Bildrand, umgeben von unbarmherziger Finsternis. Verzichtet Kore nun auf das Hochzeitsmahl, protestiert sie also gegen Zwang auf mehreren Ebenen: Ihr Widerstand richtet sich gegen Entführung, Ernährung, Ehe und Geschlechtsverkehr. Die Bildsprache der Bankettszene (28) erinnert an die makabre Totenfeier, die Huysmans’ exzentrischer Anorektiker Des Esseintes im *Décadence-Roman À Rebours* (1884) mit seinem „dîner de faire-part, d’une virilité momentanément morte“ (Huysmans 1983 [1884]: 84) veranstaltet: Von den schwarzen Wänden hebt sie das purpurne

⁶⁴ Susan Gubar führt etwa Mary Shelley, Toni Morrison, Margaret Atwood und Doris Lessing an, in deren Bearbeitungen Persephone und Demeter als ohnmächtige Opfer männlicher Dominanz porträtiert werden (1979: 303).

Tischtuch kaum ab, der Ruß der schlanken, hohen Kerzen ist blassviolett, auf grauem Geschirr sind braune, purpurne und dunkelgrüne Speisen angerichtet (28.2-4). Hades und Kore bilden mit ihrer blassen Hautfarbe einen Kontrast. Kores Enthaltensamkeit ist in der Szene zentral – sie erklärt ihre Weigerung, etwas zu sich zu nehmen, mit „I’m not hungry“ (28.2) und übersetzt damit die wörtliche Bedeutung des Terminus „Anorexie“. Auf einer tiefenpsychologisch-metaphorischen Ebene und mit Blick auf die entsprechende Parallelstelle im Hymnus kann darin die Verhandlung eines Sexualangebots und die Verneinung aufgrund fehlenden Begehrens gelesen werden. Durch den Nahrungsverzicht kann Kore eine inaktive Opferrolle beibehalten und muss nicht befürchten, Demeters Zorn auf sich zu ziehen, indem sie die mütterliche Liebe durch Bindung an das neue männliche Objekt verrät (Boothe et al. 2013 [1993]: 118). Im Hymnus wird bezeichnenderweise an dieser Stelle des Plots noch nicht von einer Nahrungsverweigerung in der Unterwelt gesprochen, sondern stattdessen eine Verweigerung von Sexualität thematisiert: „ἡμενον ἐν λεχέεσσι σὺν αἰδοίῃ παρακοίτι, / πόλλ’ ἀεκαζομένη μητρὸς πόθῳ“ (343-4). Kore ist bereits Hades’ παράκοιτις, Bettgefährtin, allerdings „höchst unwillig.“ Die jugendfreie Comicversion ersetzt das Sexualvokabular durch Essensmetaphern – die phallische Bildsprache verrät jedoch die assoziative Verknüpfung der Bereiche Essen und Sexualität und wird somit zu einem subtilen Hinweis für ein kundiges Lesepublikum, das mit Sexuelsymbolik und/oder mit der antiken Vorlage vertraut ist.

3.4.3. Die Trauer der Mutter

Sechs Seiten widmet der Comiczeichner Demeters Suche nach Kore, ihrer Trauer und ihrem Zorn über die Machtlosigkeit. Zorn und Trauer gehen bei ihr nahtlos ineinander über: Auf Tränen (26.1; 26.3) folgen Wutausbrüche, die sich beispielsweise gegen Kores Freundinnen richten. Die Mädchen bedauern, auf der Suche nach Kore keine Hilfe zu sein, und werden dafür von Demeter in geflügelte Sirenen verwandelt (27.2-5). Diese Metamorphose erwähnt auch Ovid, doch unter anderem Vorzeichen: In *Met.* 5,551-60 ist die Verwandlung ein Akt der Gnade, um den Mädchen die Suche zu erleichtern, während im Comic explizit Demeter als Urheberin genannt wird und die Verwandlung als Strafe für die Nutzlosigkeit (27.3-4) einsetzt. O’Connors Demeter zeigt Züge der Rachsucht: „Someone or something has stolen away my daughter from me! Mark my words – be they man or beast, god or monster – when I find out who – they will pay!“ (27.6-8). In ihrer Unwissenheit zählt sie Rollenbilder auf, die alle auf Hades zutreffen können: Viele Epitheta bezeichnen den Tod als grausames Ungeheuer; er ist Gott, agiert bei der Entführung Kores auch ebenso wie sein göttlicher Bruder Zeus bei diversen Liebesabenteuern, repräsentiert eine gewalttätige stereotype Männlichkeit und trägt zugleich, zumindest in O’Connors Comicversion, auch menschliche Züge eines unbeholfenen Liebhabers, der nichts von Flirtkünsten und Werbung weiß.

Detailreich bildet der Zeichner die Folgen von Demeters Trauer ab: Eine Verdüsterung der Farbgebung markiert die alimentäre Katastrophe auf der Erde, Bäume und Felder verdorren. O’Connor schließt sich der Mythenüberlieferung an, die die Dürre in Folge von Demeters Trauer, nicht ihrem Zorn auf Zeus (Richardson 1974: 258-9), eintreten lässt, wie in separaten Textkästchen ausdrücklich kommuniziert wird:



Up above, the world felt the absence of Kore. With no sign of her missing daughter, Demeter's grief continued unabated. Swallowed by her own misery, she abandoned her godly responsibilities. Without her grace, crops failed. Berries withered and died on the branch and vine. The whole of grandmother Earth grew cold, and formerly fruit-giving orchards became nothing more than firewood. Hungry and huddled in their cold, dark houses, humanity began to resent the gods (32.1-5).

O'Connors Wortwahl reflektiert Demeters Konflikt: Sie ist nicht länger Nahrungsspenderin, sondern im Gegenteil selbst eine Geschluckte, Verschlungene, „swallowed by her own misery“ (32.2). Demeters Unfähigkeit, die Ich-Grenzen zwischen Innen und Außen, sich selbst und ihren Produkten (Kore; Vegetation), anzuerkennen, konzentriert sich somit im Wechselspiel von Inkorporation und Entäußerung, passivem Verschlungenwerden und aktivem Aushungern. Auch aus Sicht der Psychoanalyse hängen die Phänomene Internalisierung und Entäußerung eng mit Zorn und Trauer zusammen, da Trauer oft internalisierte Wut auf die verlorene Person ist, die auf die Umwelt projiziert wird (vgl. Suter 2002: 64).

Demeters eigenen Nahrungsverzicht spart O'Connor allerdings ebenso wie die Demophoon-Episode aus. Er setzt eine andere, nicht weniger ernährungsbezogene, Mythenversion an die Stelle der Szene, die sich während Kores Abwesenheit auf der Erde ereignet, die u. a. bei Ovid (*Met.* 6, 401-11) erzählt wird: Tantalos, ein Liebling der olympischen Götter, schlachtet seinen Sohn Pelops und setzt ihn den Göttern zum Mahl vor, um ihre Allwissenheit auf die Probe zu

stellen. „Too lost in her grief to notice“ (33.9), bemerkt Demeter den kannibalischen Betrug als einzige Göttin nicht und isst eine Schulter des Pelops, während alle anderen Gottheiten die Speise nicht anrühren. Dieser wird daraufhin wieder zum Leben erweckt und mit einer neuen Schulter ausgestattet. Die Strafe des Tantalos für die „perversion of natural order“ (35.1), die ein Kindesmord darstellt, besteht bezeichnenderweise darin, von ewigem Hunger und Durst geplagt zu sein. Demeter wird in dieser Version unwissentlich zur Kannibalin, sie inkorporiert ein Kind und mutiert so von der Nährerin zur Verschlingerin. Damit rekuriert sie einerseits auf die Gaia des Hymnus, die als Mutterfigur Persephone verschlungen hat, andererseits auf das pädophage Potential frevlerischer Vaterfiguren (Kronos, Zeus). Sie demonstriert die von der Psychoanalyse behauptete Janusköpfigkeit des Phänomens Elternschaft: „Both mother and father can be experienced as womb or tomb; [...] feeder or devourer; protector or violator of the sexual innocence of the child; child-rescuer or child-killer“ (Fairfield 1994: 251). Die Rollen- und Machtverteilung entzieht sich eindeutigen Zuweisungen: Welche Akteure Kinder retten oder verschlingen, ausspeien oder inkorporieren, reifen oder regredieren lassen wollen und können, bleibt ebenso polysem wie die Frage nach guten oder bösen Parteien im Mythos. Das grausige Mahl, das Tantalos den Göttern vorsetzt, leitet einen Umbruch ein: Die olympischen Gottheiten ziehen sich aus Zorn über den Frevel der Menschen in den Olymp zurück und beenden die diplomatischen Beziehungen mit auserwählten Sterblichen, „save for Demeter, who alone walked the chill earth in search of the missing Kore“ (O'Connor 2012: 35.8).

Nicole Loraux verweist in *Die Trauer der Mütter* darauf, dass Demeters Schmerz „bereits immer als Zorn umschrieben wird“ (1992 [1990]: 59). Sie geht der Verwandtschaft der Muttergöttin mit anderen mythologischen Müttern nach, die um ihre Kinder trauern und denen Demeter in vielen antiken Versionen verglichen wird: Medea, Klytaimnestra und Prokne. Den trauernden Müttern sei gemeinsam, dass ihr Zorn Trauer nach sich ziehe und ihrem Trauerverhalten ein gewaltsames, aggressives Moment eigne: Klytaimnestras Trauer um die Tochter Iphigenie führt zu Intrige und Doppelmord. Den Kindsmorden Proknes und Medeas geht maßlose Wut auf ihre Männer voraus; wenn sie ihre Kinder betrauern, so beklagen sie einen selbstverschuldeten, durch eigenen Zorn herbeigeführten Verlust. Proknes Trauer um den Sohn Itys kenne kein Ende und keine Versöhnung; jede um ein Kind trauernde Mutter, menschlich oder göttlich, wird stereotyp mit Prokne verglichen:

Diese schreckliche Mutter hat nun aber die poetische Gestalt eines *paradigma*, des Paradigmas der Nachtigall, die eine Mutter gewesen ist und von dem doppelten Schmerz getroffen ist, einen geliebten Sohn getötet zu haben, und sowohl über dessen Verlust wie über die Tat weint. [...] Als gäbe es für jede trauernde Mutter nur ein Modell: mütterlich, verzweifelt, und mörderisch zugleich (67-8).

Diese Koppelung von Gewalt und Verlust, Trauer und Zorn, impliziere eine misogynie Logik: Mit dieser Konstellation werde suggeriert, „daß jede weibliche Trauer weniger Verwundung oder Wut als vielmehr Reue ist. Sollte eine weinende Frau ursprünglich schuld sein an dem, worüber sie weint?“ (68). Loraux erkennt in dieser imaginären Konstruktion die männliche Angst, dass die Trauer einer Mutter das Gewebe der griechischen Polis oder auch der römischen Republik zersetzen könnte: Wenn Mütter beispielsweise um in den Krieg geschickte Söhne weinen, würden sie die politischen Ziele kritisieren und behindern, weshalb die mütterliche

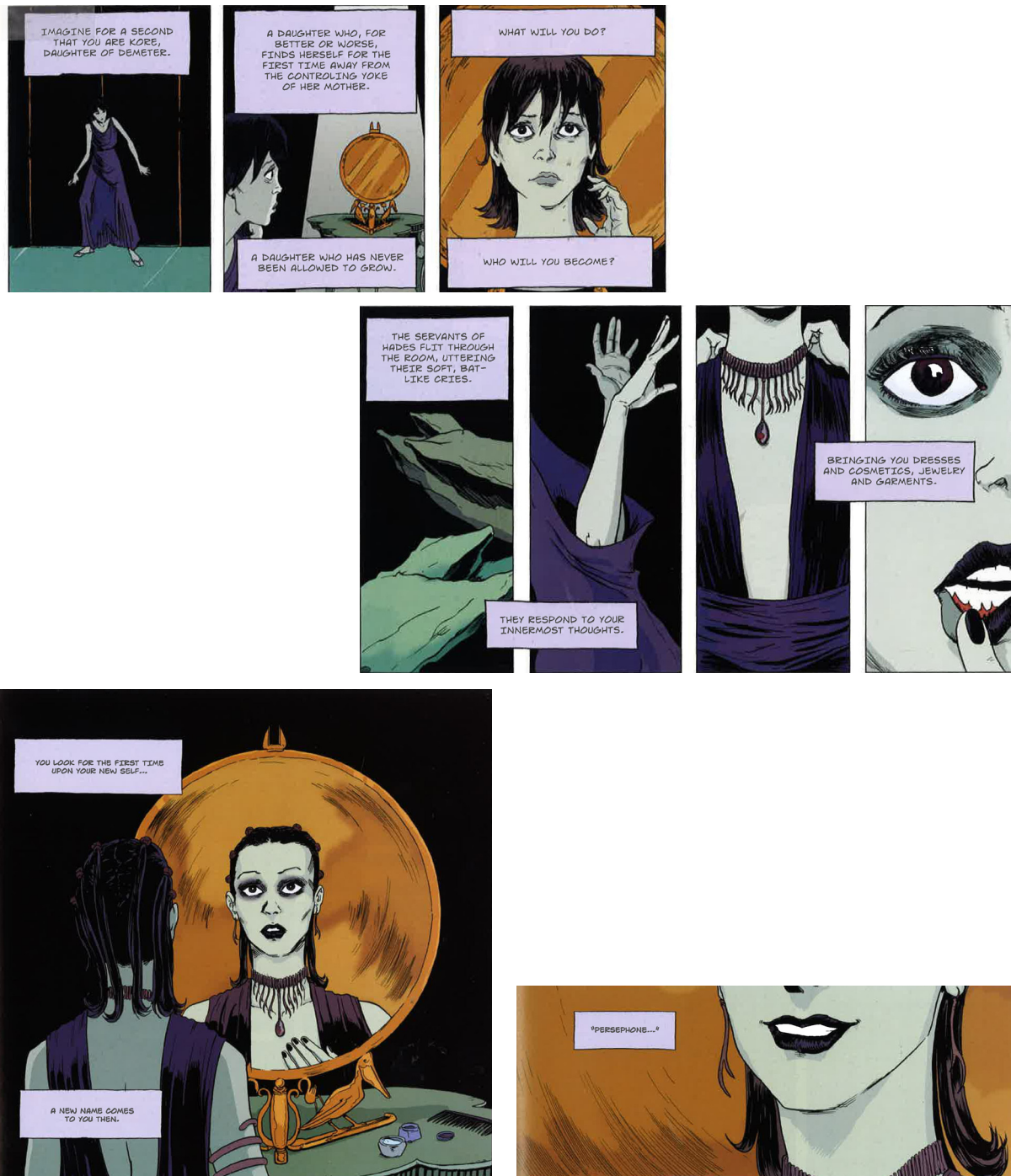
Trauer einerseits in gesetzliche Schranken gewiesen (27-50), andererseits verurteilt und dämonisiert werden müsse: „wenn jede Frau mit ihren Tränen eine entartete Mutter nachahmt, so ist das eine elegante [...] Weise, die Mutter beiseite zu drängen insofern sie das höchst ambivalente Paradigma der Trauer wäre“ (68). Diese patriarchal-staatliche Notwendigkeit, die Trauer der Mutter auf sich selbst zurückzuwenden, indem man ihr die Schuld am Verlust des betrauten Kinds zuschreibt, schlage sich poetisch nieder, wenn jede um ein Kind trauernde Mutter mit Kindesmörderinnen, rasenden Mänaden, Erinyen und zornigen Rächerinnen assoziiert und damit beschuldigt werde.

George O’Connors Demeter steht in dieser antik-patriarchalen Tradition: Sie trauert und zürnt um ihre Tochter, wird in der Pelops-Szene zur rücksichtslosen Verschlingerin, verschuldet Leid auf Erden und im Olymp. Zugleich suggeriert der Comic Demeters Schuld am Verlust der Tochter: Durch ihr zu bemutterndes Verhalten treibt sie Kore regelrecht in Hades’ Arme; Kore und die Erzählinstanz werfen ihr ihre besorgte Mütterlichkeit harsch vor. Die Spekulationen diverser Comicfiguren zum Mutter-Tochter-Streit und dem anschließenden Verschwinden Kores (26.2) legen nahe, dass Demeter als *smothering mother* die Sympathieträgerin Kore vertrieben habe. Demeter wird also des metaphorischen Todes ihres Kinds bezichtigt: Trauer und Zorn der Göttin lassen sich in der Comicversion als wohlverdiente Reue entschlüsseln. Die einzige Figur, die Demeter gegenüber Sympathie, Verständnis und Mitleid zeigt, ist Hekate, die mit Fackeln und Rat zuhelfe kommt. Wenn Hekate auf die Klage „They think, I’m mad, Hekate“ (42.1) erwidert: „Of course, you’re mad. What mother wouldn’t be mad to have her daughter stolen away from her?“ (42.2), positioniert sie sich im patriarchalen Diskurs, der mütterliche Trauer dämonisiert, pathologisiert und dadurch zu Gunsten des autoritären Gefüges unschädlich zu machen versucht. Hekate steht daher für weibliche Solidarität in der misogynen *story-world* des Comics: Sie entschuldete Demeters Trauer und ermöglicht dadurch eine Wende, die den mythologischen Müttern Prokne, Klytaimnestra und Medea nicht möglich wäre. Durch ihre Hilfe kann Kore gefunden und als Persephone soweit reintegriert werden, dass die Mutter-Tochter-Beziehung sich entwickeln und wachsen kann.

3.4.4. Reife Früchte

3.4.4.1. Granatapfelkerne

George O’Connor macht die Transformation des Mädchens zur Frau graphisch sichtbar. Seine Kore erfährt in der Unterwelt eine Stilveränderung, ihr zuvor kindlich-unauffälliges Aussehen wird durch schwarzes Make-Up, eine neue Frisur und aufreizendere Kleidung ersetzt. Der Zeichner und Autor vermengt hierbei rituelle Traditionen zweier Epochen: Kores Aufbruch zu einer neuen Identität als Persephone entspricht der Initiation nahezu jeder antiken mythologischen jungen Frau und Göttin: „The young woman travels, in the company of other maidens, singing and dancing, to the presence of some important male“ (Lefkowitz 1981: 38). O’Connor flicht jedoch auch Elemente des „contemporary ritual analogue to these stories“ ein, indem er den Transformationsprozess wie eine „coming-out party“ gestaltet: „the maiden is dressed,



trained in social conduct, and presented to society“ (Lefkowitz 1981: 38). Die Szene, in der Kore zurechtgemacht wird, erinnert an Gesellschaftsdebüts, wie sie aus amerikanischen High School-Komödien bekannt sind. Dies begleitet die Erzählinstanz mit einem Appell an zeitgenössisches, jugendliches Publikum:

Imagine for a second that you are Kore, daughter of Demeter. A daughter who, for better or worse, finds herself for the first time away from the controlling yoke of her mother. A daughter who has never been allowed to grow. What will you do? Who will you become? The servants of Hades flit around through the room, uttering their soft, bat-like cries. They respond to your innermost thoughts. Bringing you dresses and cosmetics, jewelry and garments. You look for the first time upon your new self... A new name comes to you then. „Persephone...“ (30.5-31.2).

Dieser Aufruf zur Identifikation mit der jugendlichen Protagonistin steht im Zeichen einer „Partizipationskultur“, einer „kulturellen Praxis, in der die Grenzen zwischen Comicproduzenten

und -rezipienten zusehends verwischt werden“ (Abel & Klein 2016: 243). Diese Strategie sei neben Selbstreflexivität in metafiktionalen Passagen ein klassisches Mittel des Superhelden-comics, Leser~innen zu binden und den Eindruck von Kontinuität herzustellen. Die Situation der jungen Göttin wird entmystifiziert und mit einem Pubertätsklischee parallelisiert, das Leser~innen im Teenageralter wiedererkennen können.

Diese erste Bewegung auf Hades zu lässt der Zeichner zu einem Zeitpunkt stattfinden, da der Granatapfel – auf dem Cover des Comics prominent als einziges Objekt metallisch-glitzernd abgebildet – noch nicht aufgetaucht ist. Auf einem Rundgang durch die Unterwelt zeigt Hades seiner Braut, deren Stilveränderung ihm positiv auffällt (36.3; 36.4; 39.3), unter anderem die Gärten des Askalaphos, wo Granatäpfel wachsen. Hades reicht ihr mit den Worten „The fruit is still sweet“ (51.6) einen Apfel, drängt sie jedoch keineswegs zum Essen. In der darauffolgenden Annäherungsszene (52) liegt das Paar auf einer Veilchenwiese. In Hades’ Komplimenten klingt das Moment der Defloration aus Miltons „herself a fairer flower“ (270) an, wenn er Persephone mit den Blumen vergleicht, die er für sie sprießen habe lassen:

I created them for you. A gift... A most beautiful flower, with a touch of darkness. And you are even more beautiful, my lady. During these months, I've watched you grow into the woman, the goddess, you were meant to be. Every flower must spend some time underground before it can blossom. You have blossomed, Persephone... (52.3-7).



Persephone rollt sichtlich geschmeichelt mit der Hand den Granatapfel hin und her, bis ihre und Hades' Hände einander zwischen Blumen und Frucht berühren. Ohne dass Sexualität in Wort oder Bild explizit thematisiert wird, unterstreicht das zeichnerische Arrangement der beiden Verführungsinstrumente Veilchen und Granatapfel die seduktive Atmosphäre, in der Sexualität maskiert im Mittelpunkt steht. Hermes trifft ein, bevor ein Kuss erfolgen kann. Erst aus dem Gespräch zwischen Hermes und Hades erfährt sie, dass sie Teil eines Ehearrangements geworden ist, worauf sie empört und selbstbewusst reagiert: „I'm glad to see that you both feel free to barter with me like I am an object, with no thought to as to what I may desire. After all, I do not recall you asking me whether I wanted to come with you when you carried me off, Hades!“ (54.1-2). Hat Persephone sich bisher in einer proaktiven Rolle geglaubt, wird ihr in den Verhandlungen über ihr Schicksal bewusst, dass auch ihre vermeintlich emanzipative Verwandlung Teil eines homosozialen „traffic in women“ (Kosovsky-Sedgwick 1985) war. Dass sie mit Hermes die Unterwelt verlassen wird, kann daher weniger auf den Wunsch, wieder bei ihrer Mutter zu sein, als auf das Bedürfnis, selbst über ihr Schicksal zu bestimmen, zurückgeführt werden. Dementsprechend springt sie nicht jubelnd auf, sondern zeigt einen düsteren Gesichtsausdruck, wenn Hades sich mit ähnlichen Worten (54.5-7) wie im Hymnus und in den *Fasti* von ihr verabschiedet. Hades nimmt den Granatapfel, mit dem sie zuvor noch gespielt hat, zu sich und stellt bekümmert fest: „Untouched. She's gone“ (55.6). Damit suggeriert O'Connor, dass das Mädchen in der Unterwelt nichts zu sich genommen habe und nicht zur Rückkehr verpflichtet werden könnte. Der Comic-Protagonistin wäre die utopische Phantasie der Anorektikerin möglich: Ihr sexuelles Erwachen könnte restlos rückgängig gemacht werden und sie selbst in ihr kindlich-behütetes Leben als Kore an der Seite und unter der Kontrolle ihrer Mutter zurückkehren.

Persephones Wiedersehensfreude im Olymp ist allerdings verhaltener als im Hymnus: Während Demeter ihre Tochter mit den Worten „Now that I've got you back, I'm never letting you go again!“ umarmt (57.2), weint Persephone, weshalb Zeus zu Hermes bemerkt: „I ask you, my son, does that look like someone who is happy to be back?“ (57.3). Eine Pointe gelingt O'Connor in Bezug auf das entscheidende Verspeisen der Granatapfelkerne: Hermes stellt ihr die Suggestivfrage „You didn't eat anything when you were down in the underworld, did you? Because, you know, if you ate anything, it means that you have to return to the underworld“ (57.6-7). Das Panel zoomt auf die großen überraschten Augen des Mädchens.

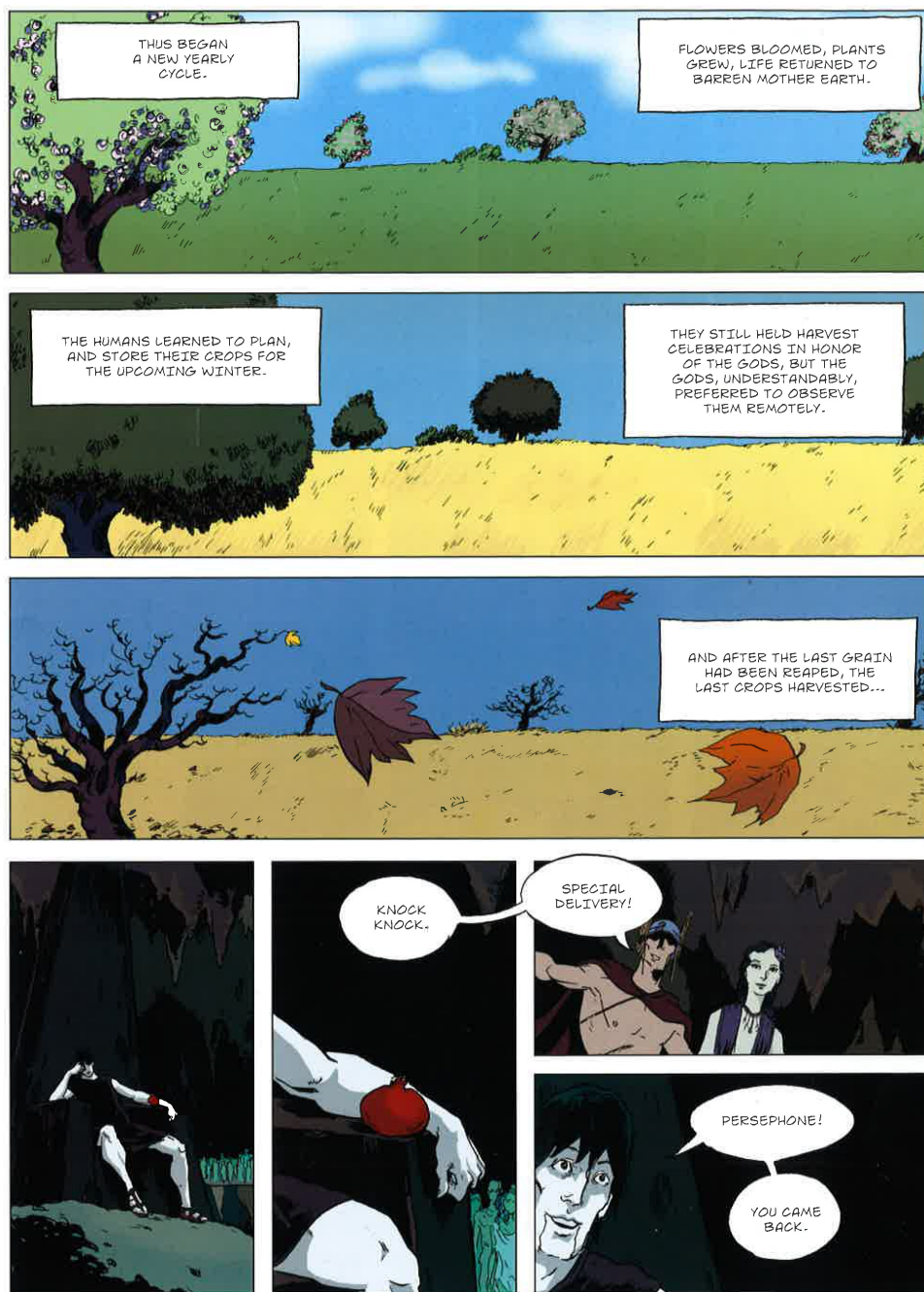


Nach anfänglichem Stottern bejaht sie die Frage und beichtet, sechs Granatapfelkerne gegessen zu haben. Demeter stößt einen Schrei der Verzweiflung aus, als sie erfährt, dass ihre Tochter für jeden verzehrten Kern einen Monat in der Unterwelt verbringen muss (57.9). Den Verzehr hat der Illustrator jedoch nicht abgebildet, und Hades geht bei Persephones Abschied noch davon aus, dass sie nüchtern gegangen ist und nicht mehr in die Unterwelt zurückkehren wird (55.6). Die Diskrepanz zwischen der primären Erzählung und Persephones Bericht gegenüber der Mutter erinnert an die unterschiedlichen Versionen im Hymnus. O'Connor dreht die Strategie der hymnischen Persephone um: Während diese sich in ihrer Rede an Demeter als Opfer eines Essenszwangs inszeniert, das keineswegs freiwillig etwas zu sich genommen hätte, behauptet die Comic-Figur genau das Gegenteil. Auf einer Metaebene wird implizit die Frage eröffnet, ob Persephone in der Unterwelt unbemerkt („λάθρη“) gegessen hat oder aber nur jetzt, angesichts des Risikos, der Kontrolle ihrer Mutter nie wieder zu entkommen, behauptet, sechs Kerne verzehrt zu haben. Damit verhält sich O'Connors Kore konträr zu ihrer hymnischen Vorgängerin: Als hätte sie aus deren Beispiel gelernt, die Wahrheit gegenüber ihrer Mutter in ein anderes Licht zu rücken, verbirgt sie ihr eigentliches Nichtessen hinter dem Essen, wohingegen jene ihr bewusstes Essen hinter Zwang verbergen musste. Die modernere Comic-Kore hat weniger Ressentiments, der Mutter ihre erwachsene, weibliche Identität zu offenbaren: Sie beruhigt Demeter mit den Worten: „Mother, calm yourself! It will be all right! [...] I think he'll be a good husband. [...] I couldn't stay a little girl forever. You have to learn to let me go“ (58.1-3). Hier findet der Grenzübergang statt, den auch Lotta Olsson als Ende der Kindheit und Beginn des Erwachsenenalters im Ablegen der Scham vor Körperlichem setzt: Im Kreis der olympischen Gottheiten, allen voran in Anwesenheit ihrer Mutter Demeter, vollführt sie einen Sprechakt, um dem Los einer ewigen Tochterrolle zu entgehen. Das Essen des Granatapfels steht jugendfrei-metaphorisch für die sexuelle Initiation, die Persephone bereits erfahren zu haben behauptet. Der Wahrheitsgehalt ihrer Aussage wird nicht angezweifelt und steht somit fest, denn Persephone hat Eigenverantwortung für ihr Leben erlangt und trifft selbst die Entscheidung, halbjährlich zwischen ihrer Rolle als Tochter und Ehefrau zu pendeln. Bei ihrer ersten Rückkehr zu Hades wirft sie sich sofort kokett mehrere Granatapfelkerne in den Mund (62.4), was als Bestätigung ihrer Bejahung von aktiver Sexualität verstanden werden kann.

3.4.4.2. Persephones Aretalogie

Was Demeter nach Festlegung dieser Zeitenregelung nun noch zu tun bleibt, ist die Wiederherstellung der Fertilität auf der Erde. Im Hymnus (469-73) wird sie dazu von ihrer Mutter Rheia animiert (Foley 1994: 111; Suter 2002: 68). Im Comic allerdings übernimmt ihre Tochter die Rolle der Überzeugerin (59.3; 60.3), womit sich die Kontinuität matrilinear Abstammung (Spitz 1990: 414) auch in der Arbeit am Mythos fortpflanzt. Indem hier Mutter und Tochter (Demeter und Persephone) an die Stelle von Großmutter und Mutter (Rheia und Demeter) treten, schreibt sich O'Connor in die archetypische Kontinuität eines „weiblichen Bewußtseins nach oben und nach unten“ (Jung 1941: 224) ein und ergänzt dieses nach unten.

O'Connors landschaftliches Idyll der kontinuierten mütterlichen Fruchtbarkeit erinnert an Jahreszeitenzyklen alter Meister und erzählt vom Anbruch einer neuen Art von Jahresumlauf (61.1-3). Frühling, Sommer und Herbst werden in drei gleich großen Panels dargestellt, die sich nur durch die Farbe der Blätter und den Wachstumsstand des Grases unterscheiden und damit die saisonalen Veränderungen der Natur anzeigen. Statt eines vierten gleichartigen Panels für den Winter zeigt O'Connor jedoch Hades in der Unterwelt (61.4). Die Perspektive folgt daher Persephones Aufenthaltsorten, da sie die ersten drei Jahreszeiten auf Erden miterlebt und im Winter bei Hades in der Unterwelt sein wird.⁶⁵

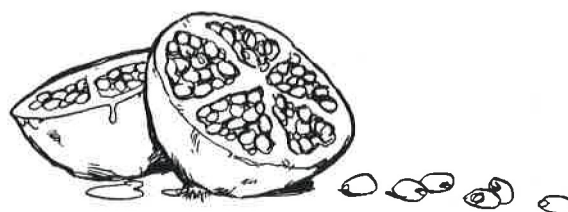


⁶⁵ Louise Glück widmet dem Faktum, dass Persephone keinen Winter kennt, das Gedicht „Persephone the Wanderer“ in ihrem Zyklus *Averno* (2006).

Die Menschen müssen nun lernen, in den Monaten, die Persephone bei Demeter verbringt, nicht nur von der Hand in den Mund zu leben, sondern auch Vorräte für die Wintermonate zu speichern. Der Comic steht darin in der Nachfolge der Mythentradition, die Demeter die Anpassung an Jahreszeiten als Geschenk an die Menschheit zuschreibt, um die vorhergehende Dürrephase zu kompensieren. Der theologische Gehalt des Mythos wird weniger stark betont als im Hymnus, der die Verehrung Persephones als Unterweltsgöttin und den von Demeter gestifteten Kult in Eleusis zelebriert (Richardson 1974: 301-2; Rudhardt 1994: 208-211; Suter 2002: 128-130). Die Kultstiftung und die damit verbundene Möglichkeit für Sterbliche, im Tod Glückseligkeit im Elysium zu finden, wird im Comic mit Persephones Initiative verknüpft: Bei ihrer Rückkehr zu Hades setzt sie sich für eine Bevölkerung der zuvor fast menschenleeren paradiesischen Gefilde ein (63-5). Den eingeweihten, gottesfürchtigen Initiand~innen ist es nun möglich, aus dem Schattendasein zu entkommen und einen Kreislauf zu betreten:

Since you are an initiate of the Eleusinian Mysteries, and have led a good life, you leave the fields of Asphodel. You are reborn, and the cycle of life continues anew. In time, as the cycle repeats, those who have been born and reborn again eventually come to rest. They find themselves in the Elysian fields, to reside with the heroes, forevermore. A Paradise, no longer quite so empty (65.2-5).

Wie der Hymnus lässt also auch der Comic die Grenzen zwischen Göttlichem und Irdischem durchlässig werden, schreibt diese Humanisierungstendenz (vgl. Foley 1994: 89) jedoch nicht Demeter, sondern Persephone zu. Das Ende mutet romantisch an: Ein Splash-Panel zeigt Persephone und Hades einträchtig als liebevolles Ehepaar in der Unterwelt. Auf der gegenüberliegenden weißen Seite, die nicht mehr zum eigentlichen Comic gehört, ist in der rechten unteren Ecke ein durchgeschnittener Granatapfel mit sechs einzelnen Kernen in Silhouette abgebildet. Die Platzierung der losen Kerne ähnelt verheißungsvollen drei Punkten, die typographisch auf eine Fortsetzung schließen lassen. Die Signifikanz des Granatapfels für den Kreislauf des Lebens und die Individuation Persephones kommt durch dieses Schlussbild pointiert zum Ausdruck und bildet die Brücke zu George O’Connors paratextuellem Anhang, der mit Literaturhinweisen und Diskussionsfragen zur eigenen Auseinandersetzung mit dem Mythos anregt und zur kreativen Fortsetzung von Persephones Zyklus aufruft.



4. Fazit

Persephone, Demeter, Hades, Cyane, Arethusa, Demophoon, Askalaphos und die Pieriden sind nicht essgestört. Sie leiden nicht an Anorexie, Bulimie oder dem Pica-Syndrom – als Figuren der antiken Mythologie stehen sie außerhalb der Diagnosekriterien eines relativ jungen Krankheitsbildes. Die Beschreibungspraktiken des aktuellen pathologischen Diskurses, das vor allem in den letzten drei Jahrzehnten systematisch erforschte medizinisch-psychiatrische Wissen über Essstörungen, lassen sich nicht retrospektiv auf griechische Göttinnen oder Nymphen und deren literarische Figurationen anwenden. Umgekehrt stützt sich jedoch die gegenwärtige anorektische Kultur, welche die stetige Zunahme von Krankheitsfällen sowie ein gesteigertes wissenschaftliches Interesse an Essstörungen in neuester Zeit hervorgebracht hat, auf ein über Jahrhunderte gewachsenes diskursives Geflecht, das aus literarischen Zeugnissen abgelesen werden kann: Patriarchale Machtstrukturen bedingen einen Umgang mit exzeptioneller Weiblichkeit, der von misogynen Ausgrenzungsmechanismen wie Vergöttlichung, Dämonisierung und Pathologisierung geprägt ist. Moralvorstellungen, Verhaltensnormen, Frauenbilder und ästhetische Ideale aus der griechisch-römischen und der judäo-christlichen Tradition sowie der späteren westlichen Philosophie sind für die Entstehung körperfeindlicher Konzepte wie dem rationalistischen Leib-Seele-Dualismus Descartes', der christlichen Heroisierung extremer Askese, dem transzendenten Streben nach erhabener Naturüberwindung oder dem kulturellen Unbehagen vor Sexualität konstitutiv. Zusammen mit den symbolischen Bedeutungen von Essen bieten diese Strukturen dem anorektischen Diskurs einen Nährboden.

Der Mythos von Persephones Raub und Rückkehr und Demeters Suche, Trauer und Zorn stellt von der Antike bis heute eine Projektionsfläche für groteske wie enthaltsame anorektische Phantasien dar. Persephones Entwicklung vom Mädchen zur Frau wird immer wieder zum Gegenstand identifikatorischer Lektüren und Neuschreibungen oder als Modell für entwicklungspsychologische Theorien zur Erklärung von Essstörungen herangezogen. Je nach Überlieferung, Genre, Kontext, kulturellem Hintergrund, Sprache und Entstehungszeit setzen Autor~innen unterschiedliche Schwerpunkte, wenn sie die im Mythos angelegten Momente von Wachstum, Entwicklung, Sexualität, Mutterschaft, Ekel, Fruchtbarkeit, Essen, Enthaltbarkeit, Zwang, Widerstand, Verweigerung, Alter, Tod, Wiederauferstehung, Kontrolle, Abgrenzung, Abdichtung, Veränderung, Gewalt, Übergang und Selbstsetzung aufgreifen, reformulieren und transformieren. Der Verfasser des „Homerischen“ Hymnus an Demeter, Ovid, Lotta Olsson und George O'Connor stammen aus unterschiedlichen Epochen und Kulturräumen, bedienen unterschiedlicher Gattungen und verfolgen unterschiedliche Ziele. Gemein ist ihren Texten aber der Rekurs auf die spezifisch anorektischen Strukturen des Mythenkerns.

Im altgriechischen Hymnus steht die Kultstiftung der Mysterien von Eleusis im Zentrum. Die Entführung der blumenpflückenden Kore bietet den Auftakt zu einer epischen Erzählung über Demeters Suche nach der Tochter und ihre Reise nach Eleusis, wo sie als Amme den Knaben Demophoon aufziehen und unsterblich machen will, aber von der leiblichen Mutter gehindert wird. Ihr Zorn über das Misslingen ihres göttlichen Plans und den Verlust der Tochter resultiert

in einer verheerenden Dürrekatastrophe, die letztlich zum Umbruch, zu Persephones Rückkehr und vor allem zur Einrichtung des Eleusinischen Kultes führt. Das Verhältnis zwischen Mutter und Tochter ist von der Spiegelbildlichkeit ihrer beiden Schicksale geprägt: Askese und Depressivität sind bei beiden Göttinnen, wie auch bei modernen Anorektikerinnen, eng verwoben. Sie enthalten sich fester Nahrung, um Widerstand gegen maskuline Gewalt zu leisten und Sexualität abzuwehren. Demeter instrumentalisiert den Hunger von Menschen und Gottheiten, um Gehör zu finden. Persephones neue Rolle als Fruchtbarkeitsgöttin und Unterweltherrscherin wird mittels Essen besiegelt. Ihr gelingt es, zwischen dem ursprünglichen oralen Liebesobjekt, der Mutter, und dem genitalen Objekt, Hades, zyklisch hin und her zu pendeln und damit den Triangulierungskonflikt aufzulösen. Insofern sie initial selbst nach der Blume greift und später ihr Narrativ zu ihrem eigenen Vorteil gestaltet, ermächtigt sie sich zu eigenständigem Handeln innerhalb des vorgegebenen patriarchal und maternal dominierten hymnischen Rahmens.

Ovids Schilderung in *Met.* 5 baut den Mythos in einen autoreflexiven poetischen Agon ein und reichert den Kern des Mythos um eine Verschwörung von Venus und Cupido, ausufernde Landschaftsbeschreibungen, spektakuläre Nymphenauftritte, brutale Vergewaltigungsszenen und eine Vielzahl von Verwandlungen an. Die teils grotesk, teils bulimisch anmutende Dynamik von Verschließen, Aufreißen, Verschlingen, Ausspeien, Ausbrechen und Eindämmen strukturiert die Binnenerzählung von Dis, Proserpina und Ceres, mit der die Musen schließlich ihre poetische Autorität behaupten können. Die Gefühlslagen und Verhaltensweisen der Göttinnen und Nymphen werden differenziert auspsychologisiert, etwa wenn Ceres sich beim gierigen Trinken ertappt fühlt und jähzornig-gewalttätig reagiert oder Persephone nach einer Phase der Enthaltsamkeit aktiv nach dem Granatapfel greift, in der Unterwelt isst und zur mächtigen Herrscherin wird. In *Fasti* 4 hält sich Ovid stärker an den Plot des Hymnus und verzichtet weitgehend auf eigene kreative Ausgestaltungen. Intertextuelle Pointen erreicht er in der elegischen Erzählung durch spielerische Verweise auf die *Metamorphosen*-Version.

Lotta Olssons Lyrikdebüt betont die anorektische Selbstdisziplin in Form strikter Essensverweigerung und Sexualitätsabwehr. Das Streben nach innerer Unabhängigkeit motiviert Persephones Handeln. In ihrem Hadern mit weiblicher Anatomie und femininem Gender schreibt sie sich in philosophische Diskurse zur *condicio feminina* ein. Demeter erklärt eisern und verbittert, dass Persephone nach einer sexuellen Initiierung nicht mehr ihre Tochter sein könne, und agiert dadurch analog zu *smothering mothers* essgestörter Mädchen. Die Schwelle zwischen Kindheit und Frausein verläuft an der Schnittstelle von Scham vor und Bejahung von erotischem Begehren, welches zurückzudrängen nur eine illusorische Hoffnung der Anorektikerin ist. In ihrem zweiten Persephone-Band bewegt sich Olsson weiter weg vom Mythos, indem sie die Stimme einer zeitgenössischen, postanorektischen und körperpositiven Frau kontrapunktisch auf Persephones Lockrufe zurück in die präpubertäre Vergangenheit antworten lässt. Die poetische Form korreliert bei Olsson mit dem Inhalt: Willensstärke und Askese drückt die Lyrikerin mit dem notorisch strengen Sonett aus, poetologische Reflexionen und jugendliche Koketterie mit Dunkelheit und Tod mit elegischen Distichen, während die narrativen Terzinen Entwicklung, Wachstum und Reifung der lyrischen Persona ermöglichen.

George O'Connor fokussiert in seiner Comic-Version auf das von Kontrolle und Ausbruchstendenzen geprägte Verhältnis zwischen Demeter und Kore. Der Zeichner weist auf Ähnlichkeiten zu modernen Lebenssituationen hin, ohne die dargestellte anorektische Ausgangslage konkret zu benennen. Indem er jedoch in seiner (Bild-)Sprache Sex durch Kulinarik ersetzt, reproduziert O'Connor Topoi der anorektischen Denk- und Schreibweise. Agrarische Fruchtbarkeit und Eintracht unter Menschen und Gottheiten rahmen die *coming-of-age*-Geschichte, deren Duktus an US-amerikanische Pop- und Jugendkultur erinnert. Indem die selbstbewusste Heldin ihr Schicksal in die Hand nimmt und trotzdem ihr gesamtes Umfeld zufriedenstellen kann, schildert O'Connor einen nahezu utopischen idealen Ablösungsprozess.

Im Mythos von Persephone und Demeter sind anorektische Strukturen am Werk, wie die exemplarisch ausgewählten Texte zeigen. Sie bemühen sprachlich, inhaltlich, motivisch und zeichnerisch Strategien, die der anorektischen Trieborganisation entsprechen, und laden ein, den Umgang mit Anorexie zu reevaluieren und den Krankheitsbegriff weiter zu fassen, als es ein pathologischer Rahmen zulässt. Da Anorexie eng mit Vergeistigung, Sprache und Schrift zusammenhängt, sind kulturelle, philosophische, literarische und mythologische Manifestationen von Essens- und Sexualitätsverweigerung zu beachten, um die gedanklichen Hintergründe einer „anorektischen Gesellschaft“ zu erforschen. Persephone bietet ein Modell zur Ablösung von der Frauen- und Körperfeindlichkeit des westlichen Kanons. Ihr Mythos kann ausgeschöpft werden, um literarisches Schreiben von anorektischer Selbstverneinung abzukoppeln.

5. Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Glück, Louise (1980): *Descending Figure*. New York: Ecco.
- Glück, Louise (1990): *Ararat*. New York: Ecco.
- Glück, Louise (1994): *Proofs and Theories: Essays on Poetry*. New York: Ecco.
- Glück, Louise (2006): *Averno*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Hesiod [2014]: *Theogonie. Vom Ursprung der Götter*. Griechisch und Deutsch. Hrsg. und übersetzt von Otto Schönberger. Stuttgart: Reclam.
- Homeric Hymns. Homeric Apocrypha. Lives of Homer* [2003]. Griechisch und Englisch. Hrsg., übersetzt und kommentiert von Martin L. West. Cambridge, MA: Harvard University Press (Loeb Classical Library 496).
- Homerische Hymnen* [1961²]. Griechisch und Deutsch. Hrsg. und übersetzt von Anton Weiher. München: Ernst Heimeran.
- Huysmans, Joris-Karl (1983 [1884]): *À Rebours*. Hrsg. von Marc Fumaroli. Paris: Gallimard.
- Kafka, Franz [2001³]: *Tagebücher*. Band 3: 1914-1923 in der Fassung der Handschrift. Frankfurt am Main: Fischer.
- Kafka, Franz (1994 [1922]): Der Hungerkünstler. In: *Drucke zu Lebzeiten*. Kritische Ausgabe. Hrsg. von Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch und Gerhard Neumann. Frankfurt am Main: Fischer. S. 333-349.
- Livius, Titus [2009]: *Ab urbe condita* I. Lateinisch und Deutsch. Hrsg. und übersetzt von Ursula Blank-Sangmeister. Stuttgart: Reclam.
- Locatelli-Kournwsky, Loïc (2016): *Perséphone*. Paris: Delcourt.
- Milton, John (2005 [1667]): *Paradise lost*. Hrsg. und kommentiert von Philip Pullman. Oxford; New York: Oxford University Press.
- O'Connor, George (2012): *Olympians. Hades. Lord of the Dead*. New York: First Second.
- Olsson, Lotta (1994): *Skuggor och speglingar. En sonettsvit*. Stockholm: Bonniers.
- Olsson, Lotta (2003): *Den mörka stigen. En sonettkrans*. Stockholm: Bonniers.
- Olsson, Lotta (2012): *Himmel i hav. Dikt*. Stockholm: Bonniers.
- Olsson, Lotta (2016): *Konstiga djur*. Stockholm: Bonniers.
- Olsson, Lotta (2016): *De dödas verkliga antal*. Stockholm: Bonniers.
- Ovidius Naso, Publius [1929]: *Fastorum Libri Sex. The Fasti of Ovid*. Band 3: Commentary on Books III and IV. Lateinisch und Englisch. Hrsg., übersetzt und kommentiert von Sir James George Frazer. London: Macmillan & Co.
- Ovidius Naso, Publius [1957]: *Die Fasten*. Lateinisch und Deutsch. Hrsg. und übersetzt von Franz Bömer. Heidelberg: Winter.
- Ovidius Naso, Publius [1964]: *Metamorphosen. Epos in 15 Büchern*. Lateinisch und Deutsch. Hrsg. und übersetzt von Hermann Breitenbach. Zürich: Artemis.
- Ovidius Naso, Publius [1967]: *Heroides. With the Greek translation of Planudes*. Hrsg. von Arthur Palmer. Hildesheim: Olms (Nachdruck der Ausgabe Oxford 1898).
- Ovidius Naso, Publius [1992]: *Ovid. Metamorphoses V-VIII*. Lateinisch und Englisch. Hrsg., übersetzt und kommentiert von Donald E. Hill. Warminster: Aris and Phillips.
- Ovidius Naso, Publius [1995]: *Ovid. Fasti/Festkalender*. Lateinisch und Deutsch. Hrsg. und übersetzt von Niklas Holzberg. Zürich: Artemis & Winkler.

- Ovidius Naso, Publius [1997]: *Metamorphoses*. Books 1-5. Hrsg. und kommentiert von William S. Anderson. Norman; London: University of Oklahoma Press.
- Ovidius Naso, Publius [2004]: *Metamorphosen*. Lateinisch und Deutsch. Hrsg. und übersetzt von Gerhard Fink. Berlin; Boston: De Gruyter.
- Ovidius Naso, Publius [2012]: *Metamorphoses*. Hrsg. von William S. Anderson. Leipzig: Teubner.
- Ovidius Naso, Publius [2013]: *Ovid. Metamorphosen*. Lateinisch und Deutsch. Hrsg. und übersetzt von Michael von Albrecht. Stuttgart: Reclam.

Sekundärliteratur

- Abel, Julia & Klein, Christian (2016): *Comics und Graphic Novels. Eine Einführung*. Stuttgart: Metzler.
- Agamben, Giorgio; Ferrando, Monica (2012): *Das unsagbare Mädchen. Mythos und Mysterium der Kore*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Albertsen, Leif Ludwig (1997): *Neuere Deutsche Metrik*. Berlin: Weidler.
- Alderinck, Larry J. (1982): Mythical and Cosmological Structure in the Homeric Hymn to Demeter. *Numen* 29/1 (Juli 1982). S. 1-16.
- Andreæ, Daniel (1999): Litteraturformer. In: Lindell, Björn (Hg.): *Litteraturhandboken*. Stockholm: Forum. S. 819-823.
- Anton, Herbert (1967): *Der Raub der Proserpina. Literarische Traditionen eines erotischen Sinnbildes und mythischen Symbols*. Heidelberg: Winter.
- Arcelus, Jon et al. (2011): Mortality Rates in Patients With (sic) Anorexia Nervosa and Other Eating Disorders. A Meta-analysis of 36 Studies. *Arch Gen Psychiatry* 68 (7) 2011. S. 724-731.
- Aristoteles [1982]: *Poetik*. Griechisch und Deutsch. Hrsg. und übersetzt von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam.
- Arthur, Marilyn (1994 [1975]): Politics and Pomegranates. In: Foley, Helene P. (Hg.): *The Homeric „Hymn to Demeter“*. An Archaeology of the Homeric Hymn to Demeter. Princeton, NJ: Princeton University Press. S. 214-242.
- Apel, Lysanne et al. (2017): Tödliche Essstörung. *Rechtsmedizin*, 27 (1). S. 37-42.
- Atterling, Helene (1995): Som om dikten skriver sig själv. Helene Atterling intervjuar Lotta Olsson. *Allt om böcker* 1/1995. S. 33-35.
- Bachmann, Christian A. (2016): *Metamedialität und Materialität im Comic. Zeitungscomic – Comicheft – Comibuch*. Berlin: Christian A. Bachmann Verlag.
- Bachtin, Michail (2011 [1965]): *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Barchiesi, Alessandro (1999): Venus' Masterplot: Ovid and the Homeric Hymns. In: Hardie, Philip; Barchiesi, Alessandro & Hinds, Stephen (Hgg.): *Ovidian Transformations. Essays on the Metamorphoses and its Reception*. Cambridge: Cambridge University Press. S. 112-126.

- Baudrillard, Jean (1986): *Amérique*. Paris: Grasset.
- Baudrillard, Jean (1990): Die magersüchtigen Ruinen. In: Camper, Dietmar & Wulf, Christoph (Hgg.): *Rückblick auf das Ende der Welt*. München: Boer. S. 80-93.
- Bauer-Wabnegg, Walter (1986): *Zirkus und Artisten in Franz Kafkas Werk. Ein Beitrag über Körper und Literatur im Zeitalter der Technik*. Erlangen: Palm & Enke.
- Behrmann, Alfred (1989): *Einführung in den neueren deutschen Vers. Von Luther bis zur Gegenwart. Eine Vorlesung*. Stuttgart: Metzler.
- Bell, Rudolph M. (1985): *Holy Anorexia*. Chicago; London: The University of Chicago Press.
- Bömer, Franz (1976): *P. Ovidius Naso. Metamorphosen: Kommentar Buch 4-5*. Heidelberg: Winter.
- Bondesson, Anna Smedberg (2002): Demeter och Persephone: Anna Rydstedts slutdikt och Lotta Olssons debut. In: Garton, Jane & Robinson, Michael (Hgg.): *On the Threshold. New Studies in Nordic Literature*. Norwich: Norvik Press. S. 451-456.
- Boothe, Brigitte; Becker-Fischer, Monika; Fischer, Gottfried (2013 [1993]): Die „ewige Tochter“: Ein neuer Ansatz zur Konfliktpathologie der magersüchtigen Frau. In: Günter H. Seidler (Hg.): *Magersucht. Öffentliches Geheimnis*. Gießen: Psychosozial-Verlag. S. 87-133.
- Bordo, Susan (2013 [1993]): *Unbearable weight. Feminism, Western culture, and the body*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Boyd, Barbara Weiden (2000): Celeus Rusticus: A Note on Ovidian Wordplay in Fasti 4. *Classical Philology* 95/2 (April). S. 190-193.
- Bracht Branham, Robert (Hg.) (2002): *Bakhtin and the Classics*. Evanston, IL: Northwestern University Press.
- Brumfield, Allaire Chandor (1981): *The Attic festivals of Demeter and their relation to the agricultural year*. New York: Arno Press.
- Burke, Edmund (1958 [1757]): *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. London: Routledge and Paul.
- Burkert, Walter (2011 [1977]): *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*. Stuttgart: Kohlhammer.
- Burman, Lars (1990): *Den svenska stormaktstidens sonett*. Uppsala: Almqvist & Wiksell International.
- Canetti, Elias (2017): Zur Psychologie des Essens. In: Kashiwagi-Wetzel, Kikuko & Meyer, Anne-Rose (Hgg.): *Theorien des Essens*. Berlin: Suhrkamp. S. 85-90.
- Chodorow, Nancy (1994): Family Structure and Feminine Personality. In: Foley, Helene P. (Hg.): *The Homeric „Hymn to Demeter“. An Archaeology of the Homeric Hymn to Demeter*. Princeton, NJ: Princeton University Press. S. 243-265.
- Cixous, Hélène (2013 [1975]): *Das Lachen der Medusa*. Zusammen mit aktuellen Beiträgen. Übersetzt von Claudia Simma. Hrsg. von Esther Hutfless, Gertrude Postl und Elisabeth Schäfer. Wien: Passagen.
- Clay, Jenny Strauss (1989): *The Politics of Olympos. Form and Meaning in the Major Homeric Hymns*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

- Clinton, Kevin (1992): *Myth and Cult. The Iconography of the Eleusinian Mysteries*. Stockholm: Åström.
- Cullhed, Anders (2012): Poesi från underjorden. In: *Dagens Nyheter* 14.09.2012. S. 7.
- Curran, Leo C. (1984): Rape and Rape Victims in the Metamorphoses. In: Peradotto, John & Sullivan, J.P. (Hgg.): *Women in the Ancient World. The Arethusa Papers* 11. Albany: State University of New York Press. S. 263-286.
- Dahlman, Pontus & Eklund, Jan (2012): Lotta Olsson. Tur och retur till Persephones underjord. *Dagens Nyheter* 15.09.2012. S. 14-6.
- Davis, William N. (1985): Epilogue. In: Bell, Rudolph M. (1985): *Holy Anorexia*. Chicago; London: The University of Chicago Press. S. 180-190.
- Diezemann, Nina (2006): *Die Kunst des Hungerns: Essstörungen in Literatur und Medizin um 1900*. Berlin: Kadmos.
- Dillon, Matthew (2002): *Girls and Women in Classical Greek Religion*. London: Routledge.
- Dittman, Jakob F. (2008): *Comic-Analyse*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH.
- Döring, Thomas; Heide, Markus & Mühleisen, Susanne (Hgg.) (2003): *Eating culture: The poetics and politics of food*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Douglas, Mary [2017]: Das Entziffern einer Mahlzeit (1972). Aus dem Englischen von Frank Lachmann. In: Kashiwagi-Wetzel, Kikuko & Meyer, Anne-Rose (Hgg.): *Theorien des Essens*. Berlin: Suhrkamp. S. 91-122.
- Downing, Christine (2007 [1981]): *The Goddess. Mythological Images of the Feminine*. New York; Lincoln; Shanghai: Authors Choice Press.
- Downing, Christine (Hg.) (1994): *The Long Journey Home. Revisioning the Myth of Demeter and Persephone for Our Time*. Boston: Shambala.
- Drakenfors, Thomas (2013): Att rimma är ett lyckat grepp. *Metro* 21.5.2013. S. 15.
- Durkheim, Émile (1994 [1912]): *Die elementaren Formen des religiösen Lebens*. Aus dem Französischen von Ludwig Schmidts. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Eco, Umberto (2004): *Die Geschichte der Schönheit*. Aus dem Italienischen von Friederike Hausmann und Martin Pfeiffer. München, Wien: Deutscher Taschenbuchverlag.
- Eder, Barbara; Klar, Elisabeth & Reichert, Ramón (Hgg.) (2011): *Theorien des Comics. Ein Reader*. Bielefeld: transcript.
- Edwards, Anthony T. (2002): Historicizing the Popular Grotesque: Bakhtin's *Rabelais and His World* and Attic Old Comedy. In: Bracht Branham, Robert (Hg.): *Bakhtin and the Classics*. Evanston, IL: Northwestern University Press. S. 27-58.
- Eisner, Will (2001 [1985]): *Comics and Sequential Art*. Tamarac: Poorhouse.
- Ellmann, Maud (1993): *The hunger artists. Starving, writing, and imprisonment*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Fairfield, Susan (1998): The Kore Complex – The Myths and some unconscious fantasies. *The International journal of psycho-analysis*. February 1998 (79). S. 243-63.
- Fantham, Elaine (1983): Sexual Comedy in Ovid's *Fasti*: Sources and Motivation. *Harvard Studies in Classical Philology* 87 (1983). S. 185-216.

- Fantham, Elaine (1995): Review Article: Recent Readings of Ovid's *Fasti*. *Classical Philology* 90 / 4 (Oct. 1995). S. 367-378.
- Fantham, Elaine (2002): The *Fasti* as a Source for Women's Participation in Roman Cult. In: Herbert-Brown, Geraldine (Hg.): *Ovid's Fasti. Historical Readings at its Bimillennium*. Oxford: Oxford University Press. S. 23-46.
- Fantham, Elaine (2004): *Ovid's Metamorphoses*. Oxford: Oxford University Press.
- Feeney, Denis C. (1991): *The Gods in Epic. Poets and Critics of the Classical Tradition*. Oxford: Clarendon Press.
- Feichtinger, Barbara (2013): Gewaltvolles Begehren. Eros und Macht in Ovids *Metamorphosen*. In: Harich-Schwarzbauer, Henriette (Hg.): *Carmen perpetuum: Ovids Metamorphosen in der Weltliteratur*. Basel: Schwabe. S. 43-64.
- Felson-Rubin, Nancy & Deal, Harriet M. (1994 [1980]): Some Functions of the Demophoön Episode in the Homeric Hymn to Demeter. In: Foley, Helen P. (Hg.): *The Homeric „Hymn to Demeter“. An Archaeology of the Homeric Hymn to Demeter*. Princeton, NJ: Princeton University Press. S. 190-97.
- Foerster, Richard (1874): *Der Raub und die Rückkehr der Persephone*. Stuttgart: Heitz.
- Foley, Helen P. (Hg.): *The Homeric „Hymn to Demeter“. An Archaeology of the Homeric Hymn to Demeter*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Freeman, Barbara Claire (2014): Feminine Sublime. In: Kelly, Michael (Hg.): *Encyclopedia of Aesthetics*. Band 6. Oxford: Oxford University Press. S. 72-4.
- Freud, Sigmund [2017]: Totem und Tabu. In: Kashiwagi-Wetzel, Kikuko und Meyer, Anne-Rose (Hgg.): *Theorien des Essens*. Berlin: Suhrkamp. S. 155-85.
- Freud, Sigmund (1989 [1925]): *Die Verneinung*. In: Studienausgabe Band III: *Psychologie des Unbewußten*. Hrsg. von A. Mitscherlich, A. Richards & J. Strachey. Frankfurt am Main: Fischer. S. 373-7.
- Fratantuono, Lee (2011): *Madness Transformed. A Reading of Ovid's Metamorphoses*. Lanham, MD u. a.: Lexington Books.
- Galand, Perrine (1987): Les fleurs de l'ecphrasis: autour du rapt de Proserpine (Ovide, Claudien, Politien). *Latomus* 46 (1987). S. 87-122.
- Gildenhard, Ingo & Zissos, Andrew (1999): ‚Somatic Economies‘: Tragic Bodies and Poetic Design in Ovid's *Metamorphoses*. In: Hardie, Philip, Barchiesi, Alessandro & Hinds, Stephen (Hgg.): *Ovidian Transformations. Essays on the Metamorphoses and its Reception*. Cambridge: Cambridge University Press. S. 162-81.
- Gilligan, Carol (1982): *In a different voice. Psychological theory and women's development*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Green, Steven J. (2008): Save Our Cows? Augustan Discourse and Animal Sacrifice in Ovid's *Fasti*. *Greece & Rome* 55 (1). S. 39-54.
- Grelsson, Elin (2012): Storslaget i enkelt format. *Himmel i hav. Göteborgs Posten* 14.09.2012. S. 57.
- Grewe-Volpp, Christa & Reinhart, Werner (Hgg.) (2003): *Erlesenes Essen. Literatur- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu Hunger, Satttheit und Genuss*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.

- Gubar, Susan (1979): Mother, maiden and the marriage of death: Women writers and an ancient myth. *Women's Studies* 6 (1979). S. 301-15.
- Habermas, Tilmann (1994): *Zur Geschichte der Magersucht. Eine medizinpsychologische Rekonstruktion*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag GmbH.
- Haddad, Gérard (1984): *Manger le livre. Rites alimentaires et fonction paternelle*. Paris: Hachette.
- Haraway, Donna J. (2004 [1991]): A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s. In: *The Haraway Reader*. New York; London: Routledge. S. 7-45.
- Harzer, Friedmann (2001): Alles nur Machismo? Zum Kampf der Geschlechter in der Mythologie. In: Neumann-Holzschuh, Ingrid (Hg.): *Gender, Genre, Geschlecht. Sprach- und literaturwissenschaftliche Beiträge zur Gender-Forschung*. Tübingen: Stauffenburg Verlag. S. 57-71.
- Hayes, Elizabeth T. (Hg.) (1994): *Images of Persephone*. Gainesville, FL u. a.: University Press of Florida.
- Hedlund, Tom (2003): Versteknisk prestation – men temat för utspätt. In: *Svenska Dagbladet* 12.09.2003. S. 62.
- Hein, Michael; Hüners, Michael & Michaelsen, Thorsten (Hgg.) (2002): *Ästhetik des Comic*. Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- Heinze, Richard (1960 [1919]): Ovids elegische Erzählung. In: Burck, Erich (Hg.): *Vom Geist des Römertums*. Ausgewählte Aufsätze. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. S. 308-403.
- Herter, Hans (1941). Ovids Persephone-Erzählungen und ihre hellenistischen Quellen. *Rheinisches Museum für Philologie* 90 (3). S. 236-68.
- Heywood, Leslie (1996): *Dedication to Hunger. The Anorexic Aesthetic in Modern Culture*. Berkeley, CA: The University of California Press.
- Hinds, Stephen (1982). An Allusion in the Literary Tradition of the Proserpina Myth. *The Classical Quarterly*, 32 (2). S. 476-8.
- Hinds, Stephen (1987): *The Metamorphosis of Persephone. Ovid and the Self-Conscious Muse*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Holzberg, Niklas (2001): *Römische Liebeslegie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Jeggle, Utz (2017): Runterschlucken. Ekel und Kultur. In: Kashiwagi-Wetzel, Kikuko und Meyer, Anne-Rose (Hgg.): *Theorien des Essens*. Berlin: Suhrkamp. S. 396-412.
- Johnson, Patricia J. (1996): Constructions of Venus in Ovid's *Metamorphoses* V. *Arethusa* 29/1, Winter 1996. S. 125-49.
- Johnson, Patricia J. (2008): *Ovid before Exile: Art and Punishment in the Metamorphoses*. Madison, WI: The University of Wisconsin Press.
- Jung, Carl Gustav & Kerényi, Karl (1941): *Einführung in das Wesen der Mythologie*. Amsterdam u.a.: Pantheon.
- Jung, Carl Gustav (1995 [1954]): *Die Archetypen und das kollektive Unbewußte*. In: Ders.: *Gesammelte Werke*, Band 9/1. Düsseldorf: Walter.

- Kant, Immanuel (1993 [1790]): *Die drei Kritiken. Kritik der Urteilkraft*. Hamburg: Meiner.
- Kant, Immanuel (2002 [1760]): *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*. Schutterwald in Baden-Württemberg: Klaus Fischer.
- Kashiwagi-Wetzel, Kikuko & Meyer, Anne-Rose (Hgg.) (2017): *Theorien des Essens*. Berlin: Suhrkamp.
- Kayser, Wolfgang (1954): *Kleine deutsche Versschule*. München: Lehnen.
- Keegan, Peter Mark (2002): Seen, not Heard: Feminea Lingua in Ovid's *Fasti* and the Critical Gaze. In: Herbert-Brown, Geraldine (Hg.): *Ovid's Fasti. Historical Readings at its Bimilennium*. Oxford: Oxford University Press. S. 129-53.
- Keith, Alison (2000): *Engendering Rome. Women in Latin Epic*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Keith, Alison (2002): Sources and Genres in Ovid's *Metamorphoses* 1-5. In: Boyd, Barbara Weiden (Hg.): *Brill's Companion to Ovid*. Leiden; Boston; Köln: Brill. S. 235-69.
- Keller, Otto (1913): *Die antike Tierwelt*. Band 2: *Vögel, Reptilien, Insekten, Spinnentiere, Tausendfüßler; Krebstiere, Würmer, Weichtiere, Stachelhäuter, Schlauchtiere*. Leipzig: Verlag von Wilhelm Engelmann.
- Kerényi, Karl (1941): Kore. In: Jung, Carl Gustav & Kerényi, Karl (1941): *Einführung in das Wesen der Mythologie*. Amsterdam u. a.: Pantheon. S. 145-214.
- Kerényi, Karl (1967): *Eleusis: The Archetypal Image of Mother and Daughter*. Ins Englische übertragen von Ralph Manheim. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Keustermans, Lisette (1997): The Suffering of Women. The Demeter-Persephone Motif in the Work of Lotta Olsson and Anna Rydstedt. *Scandinavian Newsletter* 9. S. 37-9.
- Keustermans, Lisette (2000): Demetermyten i kvinnligt perspektiv. Demeter-Kore/Persephone hos Halldis Moren Vesaas, Anna Rydstedt och Lotta Olsson. In: Marnerdotter, Malan & Cramer, Jens (Hgg.): *Nordisk litteratur og mentalitet: foredrag fra den 22. Studiekongres i International Association for Scandinavian Studies (IASS)*. Tórshavn: Annales Societatis Scientiarum. S. 279-84.
- King, Richard Jackson (2006): *Desiring Rome: Male Subjectivity and Reading Ovid's Fasti*. Columbus, OH: The Ohio State University Press.
- Knigge, Andreas C. (1996): *Comics. Vom Massenblatt ins multimediale Abenteuer*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Knigge, Andreas C. (2004): *Alles über Comics. Eine Entdeckungsreise von den Höhlenbildern bis zum Manga*. Hamburg: Europa Verlag.
- Kosovsky-Sedgwick, Eve (1985): *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press.
- Köstlin, Konrad (2017): Fremde und Andere in Deutschland. Nachdenken über Einverleiben, Einebnen, Ausgrenzen. In: Kashiwagi-Wetzel, Kikuko & Meyer, Anne-Rose (Hgg.): *Theorien des Essens*. Berlin: Suhrkamp. S. 355-72.
- Kovacs, George & Marshall, C. W. (2011): *Classics and Comics*. Oxford; New York: Oxford University Press.
- Kovacs, George (2011): Comics and Classics. Establishing a Critical Frame. In: Kovacs, George & Marshall, C. W. (2011): *Classics and Comics*. Oxford; New York: Oxford University Press.

- Kremer, Detlef (1998): *Kafka. Die Erotik des Schreibens*. Frankfurt am Main: Philo Verlagsgesellschaft m.b.H.
- Kulish, Nancy & Holtzman, Deanna (1998): Persephone, the loss of virginity and the female oedipal complex. *The International journal of psycho-analysis*, February 1998, vol. 1/79. S. 57-71.
- Lång, Olof (1998): Nu har hon skrivit en roman. Lotta Sofi Olsson i essäformat. *Helsingborgs Dagblad* 12.04.1998. S. 28.
- Lefkowitz, Mary R. (1981): *Heroines and hysterics*. London: Duckworth & Company.
- Lincoln, Bruce (1979): The rape of Persephone. A Greek scenario of women's initiation. *Harvard Theological Review*, LXXII 1979. S. 223-35.
- Lindner, Ruth (1984): *Der Raub der Persephone in der antiken Kunst*. Würzburg: Triltsch.
- Lintott, Sheila (2003): Sublime Hunger. A Consideration of Eating Disorders Beyond Beauty. *Hypatia* 18/4 (2003). S. 65-86.
- Lipinski, Andrea (2012): Review: O'Connor, George. *Hades, Lord of the Dead*. *School Library Journal New York* 58/3 (März 2012): 187.
- Liveley, Genevieve (1999): Reading Resistance in Ovid's *Metamorphoses*. In: Hardie, Philip, Barchiesi, Alessandro & Hinds, Stephen (Hgg.): *Ovidian Transformations. Essays on the Metamorphoses and its Reception*. Cambridge: Cambridge University Press. S. 197-213.
- Lorau, Nicole (1992 [1990]): *Die Trauer der Mütter. Weibliche Leidenschaft und die Gesetze der Politik*. Aus dem Französischen von Eva Moldenhauer, mit einer Einführung von Käthe Trettin. Frankfurt am Main; New York: Campus Verlag.
- Lord, Mary Louise (1994 [1967]): Story Pattern in the Homeric *Hymn to Demeter* and in the Homeric Poems. In: Foley, Helen P. (Hg.): *The Homeric „Hymn to Demeter“*. *An Archaeology of the Homeric Hymn to Demeter*. Princeton, NJ: Princeton University Press. S. 181-9.
- Mälzer, Nathalie (Hg.) (2015): *Comics – Übersetzungen und Adaptionen*. Berlin: Frank & Timme.
- Manioti, Nikoletta (2017): Circles and Landscapes. Ceres' Flight over the Greco-Roman World. *Mnemosyne* 70. S. 79-93.
- Macri, Sonia (2013): Lynx-stone and Coral: ‚Liquid Rocks‘ between Natural History and Myths of Transformation. In: Gildenhard, Ingo & Zissos, Andrew (Hgg.): *Transformative Change in Western Thought: A History of Metamorphoses from Homer to Hollywood*, Band 1. Oxford: Legenda. S. 131-52.
- Marsden, Patricia (1997): Demeter and Persephone. Fears of Cannibalistic Engulfment in Bulimia. *British Journal of Psychotherapy*, March 1997, Vol.13(3). S. 318-26.
- Miller, John F. (1991): *Ovid's Elegiac Festivals*. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang.
- Miller, Donalyn (2014): Childrens' Literature Review: *Hades: Lord of the Dead*. In: *Language Arts* 91/4 (März 2014). S. 292.
- Murgatroyd, Paul (2005): *Mythical and Legendary Narrative in Ovid's Fasti*. Leiden: Brill.
- Murray, Jackie (2004): The Metamorphosis of Erysichthon: Callimachus, Apollonius, and Ovid. In: Harder, Anette; Regtuit, Remco & Wakker, Fenny (Hgg.): *Hellenistica Groningana: Pro-*

- ceedings of the Groningen Workshops on Hellenistic Poetry*. Band 7: *Callimachus II*. Leuven u. a.: Peeters.
- Myres, John L. (1938): Persephone and the Pomegranate (H. Dem. 372-4). *The Classical Review* 52 (2), May 1938. S. 51-2.
- Neumann, Gerhard (1990): Hungerkünstler und Menschenfresser. In: Kittler, Wolf & Neumann, Gerhard (Hgg.): *Franz Kafka. Schriftverkehr*. Freiburg im Breisgau: Raubach GmbH und Co. Verlagshaus KG.
- Neumann, Gerhard (2013): *Kafka-Lektüren*. Berlin; Boston: De Gruyter.
- Newlands, Carole E. (1996): *Playing with Time. Ovid and the Fasti*. Ithaka; London: Cornell University Press.
- Nickel, Robert (2003): The Wrath of Demeter: Story Pattern in the ‚Hymn to Demeter‘. *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, New Series 73 (1). S. 59-82.
- Nixon, Lucia (1995): The cults of Demeter and Kore. In: Hawley, Richard & Levick, Barbara (Hgg.): *Women in antiquity*. London; New York: Routledge. S. 75-96.
- Oliensis, Ellen (2009): *Freud's Rome. Psychoanalysis and Latin Poetry*. Cambridge; New York: Cambridge University Press.
- Olofsson, Tommy (2012): En moderskapets höga visa. *Svenska Dagbladet* 14.09.2012. S. 14-5.
- Otis, Brooks (1966): *Ovid as an Epic Poet*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ott, Christine (2011): *Feinschmecker und Bücherfresser. Esskultur und literarische Einverleibung als Mythen der Moderne*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Platon [1971]: *Politeia / Der Staat*. Griechisch und Deutsch. Übersetzt von Friedrich Schleiermacher. Bearbeitet von Dietrich Kurz. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Prescendi, Francesca (2002): Pluridimensional aetiologies: Observations on Ovid's 'Fasti'. *Revue De L Histoire Des Religions*, 219 (2). S. 141-59.
- Pries, Christine (1989) (Hg.): *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*. Weinheim: Wiley-VCH.
- Radford, Andrew (2007): *The Lost Girls. Demeter-Persephone and Literary Imagination, 1850-1930*. Amsterdam; New York: Rodopi.
- Richardson, Nicholas J. (1974): *The Homeric hymn to Demeter*. Oxford u.a.: Oxford University Press.
- Richlin, Amy (1992): Reading Ovid's Rapes. In: Dies. (Hg.): *Pornography and Representation in Greece and Rome*. New York: Oxford University Press. S. 158-79.
- Rudhardt, Jean (1994 [1978]): Concerning the Homeric Hymn to Demeter. Ins Englische übertragen von Lavinia Lorch und Helene P. Foley. In: Foley, Helen P. (Hg.): *The Homeric „Hymn to Demeter“*. *An Archaeology of the Homeric Hymn to Demeter*. Princeton, NJ: Princeton University Press. S. 198-211.
- Sampson, C. Michael (2012): Callimachean Tradition and the Muse's Hymn to Ceres (Ov. Met. 5.341-661). *Transactions of the American Philological Association* 142 (1). S. 83-103.
- Schäfer, Iris (2016): *Von der Hysterie zur Magersucht. Adoleszenz und Krankheit in Romanen und Erzählungen der Jahrhundert- und der Jahrtausendwende*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

- Scharold, Irmgard (2001): Metamorphose. In: *Der Neue Pauly*, Band 15. Stuttgart; Weimar: Brill. Sp. 395-402.
- Schiller, Friedrich (1966 [1793]): Über das Erhabene. In: Ders.: *Theoretische Schriften* 3. Teil: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen. Über naive und sentimentalische Dichtung. Über das Erhabene*. München: Deutscher Taschenbuchverlag.
- Schiöler, Niklas (2012): *Poäter. Om mat och poesi*. Stockholm: Carlsson.
- Schipporeit, Sven Thorsten (2013): *Kulte und Heiligtümer der Demeter und Kore in Ionien*. Istanbul: Ege Yayınları (Byzas 16).
- Schmitz-Emans, Monika (2004): Zur Einleitung: Theoretische und literarische Arbeiten am Mythos. In: Schmitz-Emans, Monika & Lindemann, Uwe (Hgg.): *Komparatistik als Arbeit am Mythos*. Heidelberg: Synchron Wiss.-Verlag der Autoren. S. 9-35.
- Schmitz-Emans, Monika (Hg.) (2012): *Literatur-Comics. Adaptionen und Transformationen der Weltliteratur*. Berlin; Boston: De Gruyter.
- Schneider, Gerhard (2013 [1993]): Sich öffnen – sich verschließen: Zur Dialektik von Grundregel und anorektischem Widerstand im psychoanalytischen Prozeß. In: Seidler, Günter H. (Hg.): *Magersucht. Öffentliches Geheimnis*. Gießen: Psychosozial-Verlag. S. 234-56.
- Schopenhauer, Arthur (1977 [1819]): *Die Welt als Wille und Vorstellung I*. Erster Teilband. In: Ders.: *Zürcher Ausgabe. Werke in zehn Bänden*. Zürich: Diogenes.
- Segal, Charles Paul (1969): *Landscape in Ovid's Metamorphoses. A Study in the Transformations of a Literary Symbol*. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GmbH.
- Segal, Charles Paul (1998): Ovid's Metamorphic Bodies: Art, Gender, and Violence in the „Metamorphoses“. *Arion: A Journal of Humanities and the Classics* 5/3 (Winter 1998). S. 9-41.
- Seidler, Günter H. (2013 [1993]) (Hg.): *Magersucht. Öffentliches Geheimnis*. Gießen: Psychosozial-Verlag.
- Sewell, Lisa (2006): In the End, the One Who has Nothing Wins': Louise Glück and the Poetics of Anorexia. *Literature Interpretation Theory* 17 (1). S. 49-76.
- Shusterman, Richard (2005): Somaesthetics and Burke's Sublime. *British Journal of Aesthetics* 45/4 (2005). S. 323-341.
- Shusterman, Richard (2012): Body and the Arts: The Need for Somaesthetics. *Diogenes* 59/1-2 (2012). S. 7-20.
- Spahlinger, Lothar (1996): *Ars latet arte sua. Untersuchungen zur Poetologie in den Metamorphosen Ovids*. Stuttgart; Leipzig: Teubner.
- Spitz, Ellen Handler (1990): Mothers and Daughters: Ancient and Modern Myths. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 48/4: Feminism and Traditional Aesthetics (Herbst 1990). S. 411-20.
- Steier, Christoph (2014): *Hunger / Schrift: Poetologien des Hungerns von der Goethezeit bis zur Gegenwart*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Stein, Daniel & Thon, Jan-Noël (Hgg.) (2015): *From Comic Strips to Graphic Novels. Contributions to the Theory and History of Graphic Narrative*. Berlin; Boston: De Gruyter.

- Steinhausen, Hans-Christoph (2013): Was wird aus Kindern und Jugendlichen mit psychischen Störungen? Ergebnisse der Langzeitforschung. *Zeitschrift für Kinder- und Jugendpsychiatrie und Psychotherapie*, 41 (6). S. 419-31.
- Sterbenc-Erker, Darja (2013): *Religiöse Rollen Römischer Frauen in „griechischen“ Ritualen*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- Stirrup, Barbara E. (1977): Techniques of Rape: Variety of Wit in Ovid's ‚Metamorphoses‘. *Greece & Rome* 24/2 (Oktober 1977). S. 170-84.
- Sundström, Ulla (2012): Lotta Olsson träder fram. *Göteborgs Posten*, 06.10.2012. S. 85.
- Svensson, Malin (1996): Lotta Olsson, författare och poet: om ångest, chokladpraliner och framgång. *Ung center & Politisk tidskrift* 1996 (75/1). S. 28-9.
- Tissol, Garth (1997): *The Face of Nature: Wit, Narrative, and Cosmic Origins in Ovid's Metamorphoses*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Vandereycken, Walter & Meermann, Rolf (1984): *Anorexia nervosa: A clinician's guide to treatment*. Berlin; New York: De Gruyter.
- Vandereycken, Walter; Van Deth, Ron & Meermann, Rolf (2003 [1990]): *Wundermädchen – Hungerkünstler – Magersucht. Eine Kulturgeschichte der Ess-Störungen*. Weinheim; Basel; Berlin: Beltz Verlag.
- Van Gennep, Arnold (1969 [1909]): *Les rites de passage : étude systématique des rites de la porte et du seuil, de l'hospitalité de l'adoption, de la grossesse et de l'accouchement, de la naissance, de l'enfance, de la puberté, de l'initiation, de l'ordination, du couronnement des fiançailles et du mariage, des funérailles, des saisons, etc.* Paris: Mouton.
- Van Tress, Heather (2004): *Poetic Memory. Allusion in the Poetry of Callimachus and the Metamorphoses of Ovid*. (= Mnemosyne Supplementum 258). Leiden; Boston: Brill.
- Vierle, Andrea (2004) (Hg.): *Die Wahrheit des Poetisch-Erhabenen. Studien zum dichterischen Denken. Von der Antike bis zur Postmoderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Von Albrecht, Michael (2003): *Ovid. Eine Einführung*. Stuttgart: Reclam.
- Von Albrecht, Michael (2014): *Ovids Metamorphosen. Texte, Themen, Illustrationen*. Heidelberg: Winter.
- Von Braun, Christina (2013 [1993]): Von der ‚virgo fortis‘ zur modernen Anorexie: Geistesgeschichtliche Hintergründe der modernen Eßstörungen. In: Seidler, Günter H. (Hg.): *Magersucht. Öffentliches Geheimnis*. Gießen: Psychosozial-Verlag. S. 134-88.
- Wachter, Rudolf (2007/2008): Persephone, the Threshing Maiden. *Die Sprache. Zeitschrift für Sprachwissenschaft* 47 (2007/2008). S. 163-81.
- Wagner, Gudrun et al. (2017): Mental health problems in Austrian adolescents: a nationwide, two-stage epidemiological study applying DSM-5 criteria. *European Child & Adolescent Psychiatry* 26 (12). S. 1483-99.
- Walker Bynum, Caroline (1987): *Holy Feast and Holy Fast: The Religious Significance of Food to Medieval Women*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Wasson, Robert Gordon; Hofmann, Albert & Ruck, Carl (1984): *Der Weg nach Eleusis: Das Geheimnis der Mysterien*. Frankfurt am Main: Insel-Verlag.

- Wilkinson, Lancelot Patrick (1955): *Ovid Recalled*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Young, Sera L. (2011): *Craving Earth: Understanding Pica – the Urge to Eat Clay, Starch, Ice, and Chalk*. New York: Columbia University Press.
- Zipfel, Stephan et al. (2015): Anorexia nervosa: aetiology, assessment, and treatment. *Lancet Psychiatry* 2/2015. S. 1099-111.
- Ziolkowski, Theodore (2004): *Ovid and the Moderns*. Ithaca; London: Cornell University Press.
- Zissos, Andrew (1999): The Rape of Proserpina in Ovid Met. 5, 341-661: Internal Audience and Narrative Distortion. *Phoenix* 53 (1/2), Spring/Summer 1999. S. 97-113.
- Zur Nieden, Christiane (2016): *Sterbefasten: Freiwilliger Verzicht auf Nahrung und Flüssigkeit – eine Fallbeschreibung*. Frankfurt am Main: Mabuse-Verlag.

Internetquellen

Autorenseiten zu George O'Connor

<https://www.georgeoconnorbooks.com/>

<https://us.macmillan.com/author/georgeoconnor>

<http://olympiansrule.com/>

Global Report on Food Crises 2018

https://docs.wfp.org/api/documents/WFP-0000069227/download/?_ga=2.225013714.910886275.1545833770-1808813617.1545833770.

Zuletzt aufgerufen am 26.12.2018, 16:28.

Publikationen zu Essstörungen ab 2015, Forschungsstand

<http://ess-stoerung.eu/index-Dateien/Page24315.htm>.

Zuletzt aufgerufen am 26.12.2018, 16:30.

Enander, Crister (2012): Skrivhunger. *Helsingborgs Dagblad* 17.06.2012.

<https://www.hd.se/2012-06-17/skrivhunger>.

Zuletzt aufgerufen am 11.04.2019, 13:37.

Gustines, George Gene (2012): Graphic Books Best Sellers: George O'Connor On Greek Myths. In: *ArtsBeat. New York Times Blog*.

<https://artsbeat.blogs.nytimes.com/2012/02/24/graphic-books-best-sellers-george-oconnor-on-greek-myths/>.

Zuletzt aufgerufen am 06.05.2019, 14:32.

Hinz, Berthold (2011): Persephone. Moog-Grünewald, Maria et al. (Hgg.): *Der Neue Pauly Supplemente 1: Mythenrezeption: Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Band 5. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH.

http://dx.doi.org.ezp.sub.su.se/10.1163/2214-8647_bnps4_e914950.

Zuletzt aufgerufen am 26.04.2019, 15:20.

Kellner, Douglas (2015): Jean Baudrillard. In: Zalta, Edward N. (Hg.): *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*.

<https://plato.stanford.edu/entries/ baudrillard/>.

Zuletzt aufgerufen am 26.02.2019, 16:00.

Kohlström, Björn (2012): *Himmel i hav, Lotta Olsson.*

[https://howsoftthisprisonis.blogspot.com/search?q=lotta+Olsson.](https://howsoftthisprisonis.blogspot.com/search?q=lotta+Olsson)

Zuletzt aufgerufen am 09.04.2019, 17:43.

Söderlund, Mats (2017): *Så skriver du en sonett. Poesiskolan* 02.06.2017.

<https://tidningenskriva.se/poesiskolan/flata-nagra-sonetter/>

Zuletzt aufgerufen am 11.04.2019, 14:42.

6. Anhang

Kurzfassung der Arbeit auf Deutsch

Der Persephone-Mythos inszeniert die enge Beziehung zwischen zwei psychosomatischen Phänomenen: Essen und Sexualität – bzw. deren Negation. Fruchtbarkeit, Begehren und Appetit, Nahrungsverzicht und Sexualitätsverweigerung, Vergewaltigung und Essenszwang, Aushungern und Ernähren bilden in der konfliktreichen Handlung Strukturkonstituenten, welche Persephones Geschichte in auffällige Nähe zu modernen Essstörungen rücken. Persephone muss die Stufen Genährtwerden, Nahrungsverzicht und Essen überwinden, um in ihre Rolle als eigenständige Frau und Göttin hineinzuwachsen und Körper, Wachstum und Lebenszyklen zu akzeptieren. Ohne den Figuren antiker Mythologie anachronistisch Symptome moderner Essstörungen zuzuschreiben, betont der Ansatz dieser Arbeit die dem Plot inhärente anorektische Logik, die Weiblichkeit, Sexualität, Mutterschaft, Veränderung und Wiedergeburt umfasst. Dazu werden zwei antiken, kanonischen Versionen – dem „Homerischen“ Hymnus an Demeter sowie Ovids Versionen vom Raub der Persephone in den *Metamorphosen* und den *Fasti* – zwei zeitgenössische Bearbeitungen gegenübergestellt: Die beiden Persephone-Bände der schwedischen Dichterin Lotta Olsson (1994 und 2012) setzen die Göttin in Relation zu modernen Essstörungen; die streng regulierten Versmaße korrelieren dabei mit dem Inhalt. Der Comiczeichner George O'Connor schildert Persephones *rite de passage* in seinem Buch *Hades* (2012). Er reichert O'Connor den Mythos um eine entwicklungspsychologische Ebene an und betont die Ähnlichkeit zu einem zeitgenössischen jungen Publikum. Die vier ausgewählten exemplarischen Bearbeitungen des Stoffes treten in einen fruchtbaren intermedialen und diachronen Dialog, der – so die These – die dem Mythos inhärenten Strukturen einer anorektischen Poetik klar erkennen lässt, mittels derer die Rückkehr der Persephone auch im 21. Jahrhundert noch Reibungsfläche bieten kann.

Abstract in English

Persephone's myth exemplifies the narrow relationship between two psychosomatic phenomena: food and sexuality – and their denial. Persephone's story is structured by patterns of fertility, desire, appetite, the refusal to eat and denial of sexual maturity, rape and forced feeding, starvation, and abundant nutrition. Denying food, being fed, and finally eating transform her into a powerful goddess. Far from ascribing symptoms of modern eating disorders onto ancient mythological characters, my de-pathologizing approach illustrates the anorexic logic inherent in the plot, which comprises questions of femininity, sexuality, motherhood, change, and re-birth. This subversive reading of the myth includes revisions of the „Homerical“ *Hymn to Demeter* and Ovid's accounts in the *Metamorphoses* and the *Fasti*. Two contemporary adaptations revive the empowering potential entailed in the goddesses' story: in her poetry from 1994 and 2012, Swedish poet Lotta Olsson crystallizes gender and identity conflicts in Persephone, putting the ancient goddess in close relation to modern eating disorders. She experiments with traditional meters and shrinks her language into a corset of regulation. Comic artist George O'Connor illustrates Persephone's rite of passage in *Hades* (2012) with regards to developmental psychology. He stresses the analogy to a contemporary, young readership's quest for identity constitution. My comparative, inter-medial, and diachronic analysis of the dynamics of eating and starving in these four re-figurations of Persephone intends to demonstrate the dynamics which contribute to Persephone's ongoing popularity in the 21st century.