



universität  
wien

# MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Der Seesturm als „Höllenfahrt“ im lateinischen Epos“

verfasst von / submitted by

Laurenz Enzberger, BA BA

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

Wien, 2020 / Vienna 2020

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

UA 066 683

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

Masterstudium Klassische Philologie

Betreut von / Supervisor:

Univ. Prof. Dr. Andreas Heil

# Inhaltsverzeichnis

Vorwort .....	3
<b>Formalia</b> .....	5
<b>1. Der Seesturm in der Ceyx-Episode (<i>Met.</i> XI, 474-572)</b> .....	6
<b>1.1. Hinführung zum Sturm und umgebende Elemente</b> .....	7
<b>1.2. Der eigentliche Sturm (480-572)</b> .....	18
<b>2. Caesars Überfahrt(en) und die Unterwelt (<i>BC V</i>, 403-677)</b> .....	45
<b>2.1. Die Flaute als retardierendes Moment (403-460)</b> .....	48
<b>2.2. Der <i>Non plus ultra</i>-Sturm auf der Adria (504-677)</b> .....	67
<b>3. Die Argonauten im Sturm des flavischen Epos</b> .....	88
<b>3.1. Der Seesturm bei Valerius Flaccus (<i>Arg.</i> I, 574-692)</b> .....	91
<b>3.2. Der Sturm der Argonauten bei Statius (<i>Theb.</i> V, 335-421)</b> .....	102
<b>4. Zusammenfassung</b> .....	110
<b>Literaturverzeichnis</b> .....	118
<b>Anhang</b> .....	122
<b>Abstract (Deutsch)</b> .....	122
<b>Abstract (English)</b> .....	123

## Vorwort

Die Seefahrt war in der Antike ein bedeutendes Thema, besonders im realen Leben, aber um nichts weniger auch in der Literatur: Mit dieser besonderen menschlichen Errungenschaft waren aber schon seit frühester Zeit auch immer diverse Gefahren verbunden, am deutlichsten darunter wohl die, auf See Schiffbruch zu erleiden und zu ertrinken (oder bei der Zerstörung des Schiffes zu sterben) – und somit ohne Bestattung zu bleiben, was zumindest in der Antike eines der denkbar schlimmsten Lebensenden war, das man sich überhaupt vorstellen konnte. Wer ohne ordentliches Begräbnis – sei es nun in einem Grab, sei es auf einen Scheiterhaufen – in die Unterwelt kam, galt als verloren, da es ihm nicht gestattet war, vom Fährmann Charon auf die andere Seite der Unterweltsflüsse transportiert zu werden und sich so überhaupt dem Urteil der Unterweltsrichter Minos, Aiakos oder Rhadamanthys stellen zu können, sondern für lange Zeit vor den Ufern warten musste und als „verlorene Seele“ galt. Die Gefahren der Seefahrt finden ihre Rezeption und Bearbeitung besonders (aber natürlich nicht nur<sup>1</sup>) in der Literaturgattung des Epos, wo speziell der Sturm auf See viel Beachtung gefunden hat und als Motiv seit der *Odyssee* Homers aus kaum einem Epos mehr wegzudenken ist – der flavische Dichter Statius hat sogar auf den Kunstgriff einer Binnenerzählung zurückgegriffen, um eine solche Szene in sein Werk einbinden zu können, da der Bruderkrieg um Theben zwischen Eteokles und Polynices ansonsten keine Verbindung zur Seefahrt aufzuweisen hat. Da die äußerste Gefahr eines solchen Seesturms natürlich immer der Schiffbruch auf hoher See ist, steht der Tod auf See dadurch in starker Verbindung zu einem anderen klassischen epischen Motiv, das gleichfalls seit Homers *Odyssee* wesentlich für die epische Gattung geworden ist, nämlich der sog. *Katabasis*, dem Abstieg in die Unterwelt, der meist durch den Helden der Erzählung erfolgt, aber nicht notwendigerweise – auch Beauftragte der Helden, Götter oder gar Gegenspieler und Feinde, zuletzt sogar die Bewohner der Unterwelt selbst (wie bspw. die Furien) können in so einer Szene auftreten und sich auf den Weg in den Hades machen. Die starke Verbindung zwischen der Gefahr einer Seefahrt und dem Abstieg in die Unterwelt manifestierte sich in der Antike schon in der Wahrnehmung des Meeres an sich, es wurde gleichsam als ein Ort wahrgenommen, der mit der Unterwelt gleichzusetzen war, es war

---

<sup>1</sup> Auch in der Epigrammdichtung gibt es das sog. *nauagikon*, das sich speziell mit dem Thema des Schiffbruches befasst, und Tragödiendichter wie Accius oder später auch Seneca haben ebenfalls davon Gebrauch gemacht.

gewissermaßen seine eigene Art der Unterwelt (vgl. Dunsch 2013, 43). Die Motive des Seesturms und der *Katabasis* sind in der bisherigen philologischen Forschung bereits separat reichlich untersucht worden, doch die Gegenwart der Unterwelt außerhalb expliziter Unterweltsszenen (neben der klassischen Katabasis ist natürlich auch die Nekromantieszene<sup>2</sup>, in der nicht der Lebende in die Totenwelt, sondern ein Toter in die Welt der Lebenden kommt, ein beliebtes Motiv der antiken Literatur) und insbesondere in den Szenen, die Seestürme behandeln, hat bislang noch keine eigene Erforschung erfahren. Ich will daher in dieser Arbeit zeigen, wie sich die Gefilde der Unterwelt und Oberwelt in den Seesturmszenen des lateinischen Epos nach Vergil vermischen und in welcher Form eine Präsenz der Unterwelt im Unwetter auf See spürbar wird. Die Untersuchung gilt dabei hauptsächlich dem lateinischen Epos in julisch-claudischer Zeit, d.h. sie beschäftigt sich in erster Linie mit der Dichtung Ovids und Lucans, doch soll auch ein Ausblick folgen, wie die Ependichter der flavischen Periode (Valerius Flaccus und Statius<sup>3</sup>) mit der Verschränkung von Unterweltsszene und Seesturmszene in ihrer Dichtung umgegangen sind: Valerius und Statius sind insbesondere deswegen Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit, da sie in ihren Epen einen Sturm der Argonauten zeigen und damit das Epos des Apollonios von Rhodos rezipieren, der in seinen *Argonautica* sowohl auf einen expliziten Seesturm (Zissos 2006, 84, Anm. 17) als auch auf eine distinkte Unterweltsszene (Kyriakou 1995) gänzlich verzichtet: Es ist daher nicht uninteressant, ob und wie die beiden Epiker diese Motive in der Tradition des lateinischen Epos in Bezug auf die Argonauten umgesetzt haben. In den *Metamorphosen* Ovids soll dabei der Seesturm im „Epyllion“ von Ceyx und Alcyone behandelt werden (Ov. *Met.* XI, 474-572), das Augenmerk bei Lucan gilt in erster Linie dem berühmten Sturm bei Caesars versuchter Rückfahrt nach Brundisium, für die u.a. Matthews (2008, 202-3) schon eine Gegenwart der Unterwelt festgestellt hat, doch soll darüber hinaus auch der Kontext dieser Szene beobachtet werden und die Flaute der Hinfahrt als mögliches *Hors d'œuvre*

---

<sup>2</sup> Ich unterscheide in dieser Arbeit wie Finkmann (2019) nicht distinkt zwischen einer strengen Katabasis und der Nekyomantie, da es in erster Linie darum gehen soll, wie sich die Unterwelt an der Oberwelt auf See zeigt, was einerseits eine Evokation des Jenseits ins Diesseits wie beim Totenorakel, aber andererseits auch eine Präsenz der Unterwelt, in die der jeweilige Protagonist kommt, wie bei der Katabasis ist. Zudem scheinen die Begriffe schon in der Antike nicht strikt getrennt betrachtet worden zu sein wie Lukians Satire *Μένιππος ἢ Νεκρομαντεία* zeigt, die eine Katabasis zeigt, aber im Titel die Nekromantie führt. Auch Herrero De Jauregui (2015, 332) konstatiert, dass es sich beim Begriff der Katabasis um eine „admittedly loose category“ handelt.

<sup>3</sup> Die Seesturmszenen bei Silius Italicus sind nicht Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit, da zusätzliche Untersuchungen zu seinen *Punica* den Rahmen der Arbeit überstiegen hätten. Für die Gründe für den expliziten Ausschluss des Silius aus der Untersuchung siehe die Einleitung zu „3. Die Argonauten im Sturm des flavischen Epos“.

für den eigentlichen Seesturm (Luc. *BC* V, 403-677). Die Gegenwart der Unterwelt außerhalb explizit genannter Unterweltsszenen, wie sie Baertschi (2013) in ihrer wegweisenden Dissertation untersucht hat, ist dabei schon vorher Gegenstand einzelner Untersuchungen für das Epos geworden, so hat man etwa den Gang des Priamos zu Achilles im 24. Gesang der *Ilias* als eine Art der Katabasis interpretiert (Mackie 1999, 488-91) und auch Poulheria Kyriakou (1995) hat sich der Frage gewidmet, wie Apollonios Rhodios in seinem Epos die Unterwelt zutage treten lässt, obwohl darin eine Katabasis als „typical scene [...] totally absent“ ist. (ebda. 256) Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich also mit der Frage, wie die Grenzen zwischen dem Jenseits und dem Diesseits bei stürmischen Überfahrten im Epos verschwimmen (können), zumal das Jenseits auch als „ein in die Ferne gerücktes Diesseits [...] ein Nachbarland [...], vielleicht auch eine Insel“ (RE 2367) begriffen wurde und daher die Möglichkeit gegeben scheint, dass die Ferne dieses anderen Diesseits in Szenen, die ein kritisches Geschehen zeigen, in durchaus greifbare Nähe rückt. Der inhärenten Problematik, die sich *ex natura rei* durch den krassen Gegensatz der lauten und aufgewühlten Seestürme und der als trist, öde und stumm geschilderten Unterweltsbeschreibungen ergibt, bin ich mir in meiner Untersuchung durchaus bewusst, doch soll eben gerade gezeigt werden, wo und vor allem wie diese Widersprüchlichkeit aufgehoben wird und mit welcher literarischen Funktion und Absicht das geschieht.

## **Formalia**

Ich verwende bei Zitaten aus Primärquellen unabhängig von der dortigen Schreibweise konsequent <u> und <V> als Minuskel bzw. Majuskel für den Halbvokal [w] und unterscheide graphemisch nicht zwischen Voll- und Halbvokal. Bei Zitaten aus Sekundärquellen greife ich nicht in die dortige Variante ein, falls ein/e ForscherIn die Unterscheidung vorgenommen hat. Ich formuliere gendergerecht, soweit möglich und sinnvoll, durch die Verwendung geschlechtsneutraler Begriffe (bspw. „Publikum“ statt „Leser“) sowie des Binnen-I.

## 1. Der Seesturm in der Ceyx-Episode (*Met. XI, 474-572*)

Zwar hat die Episode von Ceyx und Alcyone in Ovids *Metamorphosen* in der Forschung grundsätzlich einige Beachtung gefunden, der Seesturm daraus wurde allerdings in den meisten Publikationen, die sich vordergründig mit den Funktionsweisen innerhalb dieser Episode auseinandersetzen, oft nur en passant bearbeitet: Der Sturm selbst dient als Mittel, um Ceyx sterben zu lassen, der Fokus lag bei der Erforschung der Gesamtepisode hauptsächlich auf Ovids Gestaltung und Komposition, besonders der Konstruktion der einzelnen Elemente wie bspw. den chiasmatischen Versen in der Eröffnungsszene im Kontrast zum Schluss der Erzählung (Stadler 1985), den thematischen Verbindungen zwischen den Einzelabschnitten und deren diskrete Abgrenzung voneinander (Rudd 2008) oder der Klärung, wie Ovid die Erzählung gegenüber seinen Vorbildern abgeändert hat (bzw. haben muss) und welche Veränderungen sich notwendigerweise daraus ergeben bzw. wie sich Funktionalität und Fokus der Episode dadurch verschieben (Fantham 1979). Einen nur kurzen Kommentar, der sich hauptsächlich mit den Vorbildern der Seesturmszene in Homers *Odyssee* (und teilweise auch der *Ilias*) und Vergils *Aeneis* auseinandersetzt, widmet Young Eun Kim (2015) in ihrer Masterarbeit der Sturmszene der Erzählung von Ceyx und Alcyone, vorrangig um die Szenen der Erzählung auch englischsprachigen Wissenschaftlern in Form eines Kommentars zugänglich zu machen (der Kommentar von A.H.F. Griffin (1997) behandelte das gesamte elfte Buch der *Metamorphosen* und sein Fokus war daher zu „weitwinkelig“, ebenso der ältere Kommentar von Murphy (1972)). Zwar hat Kim den Anspruch, „the darker details of the episode“ in ihrer Analyse stärker zu betonen, und sieht in der bisherigen Forschung einen zu starken Fokus auf „a portrait of an ideal, happy marriage, albeit one crossed by circumstances“ in der Überzeugung, die Episode sei tatsächlich „not a simple encomium to marital fidelity, but a picture of conjugal love darker than most Ovidian scholars have suspected“ (Kim 2015, 5 [Abstract]). Allerdings behandelt sie die Szene des Seesturms, wohl eines von zwei sehr zentralen Elementen, denen am ehesten das Adjektiv „dark“ gelten darf<sup>4</sup>, nur recht peripher und nicht so sehr fokussiert auf dessen dunkle und schaurige Elemente, als vielmehr auf die Rolle der Götter bzw. richtigerweise eher deren Nicht-Rolle („The gods of the Ceyx-Alcyone story – like most of the *Metamorphoses*’ divinities – have no concerns but themselves, reacting either with indifference or pique to

---

<sup>4</sup> Das andere ist selbstredend die Behausung des Somnus, deren Besuch durch Iris wie eine Szene der Katabasis anmutet.

mortals' vulnerabilities“, Kim 2015, 22) sowie des Einflusses der Gigantomachie-Tradition auf die Gestaltung der Szene und das Gebaren der Götter. Nichtsdestoweniger enthält die Analyse einige wichtige Erkenntnisse, die ich nicht unberücksichtigt lassen möchte. Philipp Hardie hat sich in seiner Behandlung der Episode in *Ovid's poetics of illusion* (Hardie 2002) sehr auf Fantham (1979) gestützt und den Fokus hauptsächlich – dem Titel seiner Publikation gerecht – auf die illusorischen Elemente der Episode gelegt, d.h. in erster Linie der Traumszene, in der der verwandelte Morpheus erscheint und die Nachricht vom Tod des Ceyx in dessen Persona überbringt, sowie der Verwandlung der Alcyone selbst, die aus „Alycone's desire to restore true presence to the corpse of her husband“ entspringt. Besondere Betonung schenkt Hardie einer gewissen „Identifikation“ (s.v.v.) der Morpheus-Figur mit dem Autor der Metamorphosen, die beide mit illusorischen Techniken arbeiten und ihre größte Stärke in ihrer Möglichkeit sehen, originalgetreu fremde Figuren sprechen lassen, ganz so als sprächen diese selbst, sodass nicht einmal der Person, die sie am besten kennen müsste, auffallen kann, dass es sich nur um eine Abbildung handelt, nicht jedoch um die wirkliche Figur.

### **1.1. Hinführung zum Sturm und umgebende Elemente**

Da ich Kim in der wesentlichen Meinung zustimme, die Erzählung sei von sehr viel dunkleren Motiven durchzogen als bloß einer Hymne an erfüllte und belohnte Liebestreue eines idealisierten (aber tragischen) Ehepaars<sup>5</sup>, soll sich diese Behandlung des Mythos von Ceyx und Alcyone besonders diesen finsternen und schaurigen Motiven widmen, in erster Linie solchen, die in der Seesturmszene gefunden werden können (wenngleich sich der Besuch der Göttin Iris in der Höhle des Somnus nicht gänzlich ausblenden lassen wird). Der Seesturm, der das Schiff des Ceyx heimsucht, trägt nicht bloß Züge eines einfachen Unwetters, das ein Schiff auf See zerstört und/oder das von einer wie immer gearteten göttlichen Macht gesandt wurde, um entweder einen Frevel zu bestrafen oder noch zu verhindern, sondern wurde von Ovid mit Elementen der Unterwelt so ausgestaltet, dass sich bei der Ekphrasis des Sturms selbst wie auch im Kontext, in dem dieser Sturm auftritt, nahezu unweigerlich das Bild einer „Höllenfahrt“

---

<sup>5</sup> bspw. schreibt Fantham: „While many of the love stories in Ovid's *Metamorphoses* are spiced with the Hellenistic seasoning of incest, treason, rape and violence, there are a few narratives of mutual love, even married love, which the poet has treated with special sensitivity; [...] the longest and most tender of these love-stories is that of Ceyx and Alcyone.“ (Fantham 1979, 330).

auftun muss. Zunächst aber soll der Sturm auf seine inhaltlichen Eigenschaften untersucht werden, insbesondere mit Augenmerk auf die zwölf Kategorien, die Thomas Biggs und Jessica Blum (Biggs/Blum 2019) als „basic structure of the sea-storm“ (Biggs/Blum 2019, 126) betrachten, die sie aus den diversen Seesturmszenen der antiken (griechischen wie lateinischen) Epen deduziert und daraus ein Modell der wichtigsten Elemente einer solchen Szenen abstrahiert haben. Die von ihnen genannten Bausteine eines antiken epischen Seesturms (und seines Kontextes) sind die folgenden (vgl. ebda.):

1. Göttliches Einwirken, das zu einem Wetterumschwung führt
2. Helden/Seeleute fahren gerade aufs Meer hinaus oder sind in Sichtweite des Ziels
3. Wetterumschwung tritt ein
4. Dunkelheit bricht herein; Sicht nimmt ab; klare Umrisse verschwimmen, besonders zwischen Land und See sowie See und Himmel
5. Winde (oftmals alle vier) blasen gleichzeitig und erschaffen einen Zyklon
6. Das Meer steigt an; immer größer werdende Wellen tauchen auf; der Fokus der Erzählung bewegt sich vertikal vom Grund des Ozeans zum Himmel oder umgekehrt
7. Blitz und Donner
8. Held und/oder Mannschaft beklagt die Situation in direkter Rede (richtet sich an sich selbst, die Seeleute oder die Götter)
9. Schiff nimmt Schaden und Wasser dringt ein
10. Schiff wird von den Wellen in die Knie gezwungen oder bricht ganz auseinander
11. Held sieht, wie die Mannschaft untergeht, und wird von den Wellen herumgeworfen, kann sich aber an einem der Schiffstrümmer festhalten
12. Nach einiger Zeit auf See gewinnt der Held Land

Der Seesturm der Ceyx-Episode ist hier gleich zu Beginn sehr auffallend anders: Sofort bei Punkt 1, nämlich dem göttlichen Einwirken auf das Wetter, das schließlich zum Sturm und der damit einhergehenden Katastrophe führen soll, verhält sich die Erzählung atypisch. Dem Sturm geht nämlich keinerlei Handlung auf Ebene der Götter voraus, ganz im Gegenteil: „[...] although Ceyx and Alcyone are the children of Lucifer and Aeolus, respectively (cf. 444, 561, 570 f.), divinities who might be expected to control the warring elements, the divine parents, like the Olympians, have no power over the storm.“ (Fantham 1979, 336) Gerade die Götter also, die am stärksten in Seestürme eingreifen könnten, tun dies eben nicht. Nicht nur senden sie den Sturm nicht aus, sie beenden ihn



auch nicht vorzeitig oder verhindern, dass er überhaupt erst aufkommt. Laut Fantham tun sie dies, weil sie keine Macht über den Sturm haben: Diese Folgerung wirft allerdings die Frage auf, wer Macht über einen Seesturm besitzen könnte, wenn nicht ausgerechnet Aeolus, den Juno in der Aeneis nicht bloß bitten, sondern sogar noch mit der Versprechung der schönen Nymphe Deiopea bestechen muss, damit dieser ihr den Gefallen tut, seine Winde auf Aeneas und dessen Gefährten loszulassen. Wenn also selbst Juno in ihrer Macht über die Winde hinter Aeolus zurücksteht, dürfte es diesem wohl nicht an seiner potenziellen „power over the storm“ gebrechen, dass er nicht in den Sturm eingreift. Griffin, der sich mehr mit der Gesamtkomposition der Episode und den hellenistischen Vorbildern/Grundlagen Ovids beschäftigt, gibt zu dieser Problematik kaum Aufschluss: Er betont lediglich die Ironie, dass ein Charakter wie Ceyx, der geradezu als archetypischer Vertreter der *pietas* auftritt und als die Liebe zum Frieden in Person gezeichnet wird, vom *furor* des Sturms konterkariert wird: „His pious wish to consult the oracle of Apollo at Delphi is thwarted by a *profanus* (*Met.* 11.413-14). The gods from whom he might expect some help, Aeolus his father-in-law and Lucifer his father, turn out to be broken reeds in a crisis (*Met.* 11.561-2).“ (Griffin 1981, 153) Für Griffin sind die göttlichen Eltern also wohl deshalb nutzlos, weil sie unfähig sind, in das Geschehen einzugreifen, wie die Metapher „broken reeds“ nahelegt: Entweder sind sie zu schwach, um zu handeln, oder schlichtweg untauglich. Das Problem behandelt auch Rudd, steht der Frage nach der Macht der göttlichen Eltern aber schon etwas distanzierter gegenüber. Auf die Rolle des Aeolus, von dem eigentlich zu erwarten wäre, dass er, wenn er die Winde schon auf die offene See loslässt, ihnen zumindest Einhalt gebietet, wenn sie seinen Schwiegersohn gefährden, geht Rudd allerdings nicht ein, er behandelt nur das Verhältnis von Ceyx' eigenem Vater Lucifer zur vielleicht möglichen, aber tatsächlich nicht erfolgten Rettung seines Sohnes: „As he is drowning, he desperately invokes his father's help (B 561-2). But in classical, as in Christian mythology, having a divine parent does not guarantee protection. Lucifer is not allowed to intervene; he can only cover his face (B 570-2)“ (Rudd 2008, 106). Für Rudd ist es also nicht das Unvermögen der göttlichen Eltern (oder zumindest eines Elternteils), ihren Kindern zu helfen, sondern der Umstand, dass sie keine Befugnis haben, in die Entwicklung der Ereignisse einzugreifen: Ceyx stirbt hier als alternative Christusfigur, weil es so geschehen muss. Das Verbot einzugreifen erklärt Rudd mit einer Parallele in der Aeneis: „Similarly, after his unforgettable words to Hercules (*stat sua cuique dies...*), Jupiter 'averts his eyes from the Rutulian fields' where

Pallas is about to die (*Aen.* 10.473).“ (ebda., Anm. 12) Die ausschlaggebende Stelle des Bedeckens des Gesichtes ist 570-2: Dort ist Lucifer *obscurus nec quem cognoscere posses* und *densis textit sua nubibus ora*: Grund dafür ist, dass es *excedere caelo non licuit*. Dieses „non licuit“ hat Rudd im Vergleich mit der Stelle aus der Aeneis dahingehend interpretiert, dass Lucifer den Himmel nicht verlassen *darf*, weil die *fata* es so entschieden haben, denn *stat sua cuique dies*. Wenn aber „licuit“ hier nicht den fakultativen, sondern den potenziellen Aspekt des Könnens meint<sup>6</sup>, dann müsste es sich nicht zwingend um ein Nicht-Dürfen, sondern vielmehr um ein Nicht-Können handeln: Lucifer *konnte* gar nicht vom Himmel herabkommen, weil das Unwetter so schwer war, dass der Morgenstern vom Sturm verhüllt wurde und nicht mehr zu erkennen war. Er kann die Wolkendecke nicht mit seinem Licht durchbrechen (weil diese es nicht „gestattet“) und hat daher keine andere Möglichkeit mehr, als sich hinter noch dichteren Wolken zu verbergen, um wenigstens nicht mitansehen zu müssen, was er schon nicht verhindern konnte. Wieder eine andere Lösung für diese sonderbare Konstellation, in der die göttlichen Eltern ihren Kindern nicht helfen, präsentiert Kim: „By contrast, despite his divine father and father-in-law (Aeolus), Ceyx dies in a storm owed to nothing but complete *divine indifference*. No gods conspire to drown him, but neither do any intervene to keep him safe – including his father-in-law, who controls the winds. It seems, in fact, that Ovid’s gods are the „*reductio ad absurdum*“ of Lucretius’ sublimely indifferent deities.“ (Kim 2015, 21; Hervorhebungen nicht im Original, Anm.) Hier wird also nicht das Unvermögen, in den Sturm einzugreifen, als Ursache für das Fernbleiben göttlichen Einwirkens herangezogen, sondern vielmehr der bloße Unwille, das zu tun: Ein konkreter Grund muss dazu nicht vorliegen, die Götter stehen der Menschenwelt einfach völlig gleichgültig gegenüber. Eine ähnliche Situation, die eine solche Gleichgültigkeit sogar noch stärker zur Geltung bringt, findet sich in der Seesturmszene des ersten Buches der *Argonautica* des Valerius Flaccus: Erbost über die Hybris der Menschen, auch das Meer für sich in Anspruch zu nehmen, wendet sich der Nordwind Boreas an seinen Gebieter Aeolus, um von ihm die Erlaubnis zu erbitten, das Schiff mit all seiner Macht anzugreifen:

*„Pangaea quod ab arce nefas“ ait, „Aeole, uidi!  
Graia nouam ferro molem commenta iuuentus  
pergit et ingenti gaudens domat aequora uelo,*

---

<sup>6</sup> vgl. im OLD zu *licet* 1b.

*nec mihi libertas imis freta tollere harenis,  
qualis eram nondum uinclis et carcere clausu  
hinc animi structaeque uiris fidudica puppis,  
quod Borean sub rege uident. da mergere Graios  
insanamque ratem: nil me mea pignora tangunt.  
tantum hominum compesce minas, dum litora iuxta  
Thessala necdum aliae uiderunt carbasa terrae.“*

[Val. Flacc. Arg. I,597-607]

Boreas, dem klar ist, dass sich unter den Argonauten auch seine beiden Söhne Calais und Zetes befinden, nimmt bedenkenlos und bewusst in Kauf, dass diese mit dem Schiff untergehen und sterben werden, wenn er das Objekt seines Zorns vernichtet, betont aber nachdrücklich, dass ihn dieser Umstand überhaupt nicht berührt: *nil me mea pignora tangunt*. Dass die beiden Boreaden aufgrund ihrer Flugfähigkeit vielleicht dem Verderben auf hoher See entgehen könnten, scheint Boreas nicht zu berücksichtigen, er drückt seine Entschlossenheit durch die Unterstreichung der Tatsache aus, dass seine eigenen Kinder in dem von ihm verursachten Sturm sterben würden. Hier ist allerdings ein deutlicher Grund für die Entrüstung zu erkennen, der den Sturm „rechtfertigt“: Ein solcher fehlt in der Episode um Ceyx, wie auch Otis (1966, 246) bemerkt, der sich bei Ovid in Anlehnung an Vergil zumindest „a theodicy of some sort“ erwartet hätte. Dazu aber schreibt Fantham: „Otis complains that the idealisation of the couple has deprived the storm of its justification, but in the evolving tradition of Hellenistic Romance, hardships did not need to be deserved, and the ordeals of lovers were introduced not as moral consequences but as occasions for heroism and pathos.“ (Fantham 1979, 335-6) Als Beispiele für solche „ungerechtfertigten“ Unfallopfer von Seestürmen nennt Fantham u.a. die zahllosen Griechen, die im Seesturm nach der Abfahrt von Troja umkommen, sofern der Sturm dem Frevel des kleinen Ajax gegolten habe (vgl. ebda.). In der Ceyx-Erzählung gibt es aber nicht nur keinen „Grund“ für den Seesturm, sondern überhaupt keinen Götterapparat, der dem Sturm vorausgeht: Allein der Umstand, dass Alcyone als Tochter des Aeolus dessen Macht kennt und (anscheinend zurecht) fürchtet, deutet auf die kommenden Ereignisse voraus: „Significantly, after her anxious description of the winds, she is referred to as Aeolis (444); and, immediately after her husband has perished in the disastrous storm, she is again called Aeolis (573).“ (Rudd 2008, 106). Entgegen dem Schema bei Biggs/Blum ist also kein

göttliches Wirken ursächlich für den Wetterumschwung<sup>7</sup>. Dies allerdings wird auch von Biggs/Blum deutlich unterstrichen: Sie unterstützen die Interpretation Kims, wonach Ovid in seiner Darstellung der Götter als überwiegend passiv bis gar nicht vorhanden das Götterbild des Lukrez weitergeführt bzw. sogar weiter gesteigert habe, indem er den Götterapparat vollständig eliminiert hat. Allerdings ergänzen Biggs/Blum hierzu noch, dass Ovid zusätzlich zur Rezeption bzw. Weiterführung dieses lukrezischen Götterbildes eine gewisse „Korrektur“ dieses Bildes in der Rede der Alcyone anbringt: „Alcyone’s speech, however, corrects Lucretius’ assertion that understanding brings with it freedom from fear. Urging Ceyx not to trust in their divine parentage, she underscores the primitive nature of the natural world in general within the epic economy [...]“ (Biggs/Blum 2019, 146) Alcyone weiß also schon von vornherein, dass ihre göttlichen Eltern ihnen keinen Schutz vor Verderben garantieren können, fürchtet sich aber trotzdem, oder gerade deswegen: Während bei Lukrez ein Zählen auf göttliche Hilfe mit Enttäuschung einhergehen kann und daher das Bewusstwerden, man sei auf sich allein gestellt und könne sich dafür aber auf sich selbst sicher verlassen (im Gegensatz zu den Göttern, deren Hilfe – sofern überhaupt existent – wohl nur in den seltensten Fällen eintreten wird), mit einer Befreiung einhergeht (nämlich dem<sup>8</sup> „freedom of fear“), ist bei Ovid genau das Gegenteil der Fall: Die Angst Alcyones ist umso größer, da sie die Macht, der sich Ceyx aussetzen wird, zwar bereits von Kindesbeinen an kennt, da Aeolus, der Windgott, ja ihr Vater ist, sie aber hilf- und tatenlos zusehen muss, wie sich Ceyx dieser unberechenbaren (und in diesem Fall auch unkontrollierten) Gewalt mehr oder minder schutzlos ausliefert, da Alcyone ja ebenfalls weiß, dass kein göttliches Elternteil im Falle eines Unglücks eingreifen können wird. Ceyx scheint zumindest intradiegetisch für Alcyone größeres Vertrauen und mehr Zuversicht zu haben, da er ihr eine Rückkehr nach zwei Monaten versprechen kann, um sie zu beruhigen und die aus seiner Sicht notwendige Fahrt unternehmen zu können<sup>9</sup>, tatsächlich aber dürfte er mindestens ebenso große Zweifel an

---

<sup>7</sup> Biggs/Blum erheben allerdings auch keinesfalls den Anspruch, jedes Element träfe auf jeden einzelnen Sturm zu, im Gegenteil merken sie dezidiert an: „Although this descriptive list offers insight and the semblance of a clearly defined set of expectations, each appearance of the sea-storm throughout the epic tradition contains marked variation.“ (Biggs/Blum 2019, 126)

<sup>8</sup> Da das Englische grammatische Geschlechter bei Abstrakta und unpersönlichen Substantiven entbehrt, ich aber von einer Verwendung eines deutschen Artikels nach einem entsprechenden deutschen Wort absehen möchte (bspw. „die“ Freiheit), da ich auch bei lateinischen Lehnbegriffen deren originales Genus berücksichtige, habe ich mich dafür entschieden, aufgrund des Suffixes -dom, dem im Dt. etymologisch -tum entspricht, ein neutrales Genus für „freedom“ anzunehmen.

<sup>9</sup> Hier zeigt sich einmal mehr der Charakter des Ceyx: „Ceyx is a man of peace, democratic [...], a respecter of suppliants [...], and loyal to his brother, for whose sake he makes the last sea-voyage [...], even forcing himself to leave a loving wife, despite her pleas and his own inclination.“ (Fantham 1979, 335)

der Sicherheit seiner Überfahrt hegen und von derselben Angst umgetrieben sein wie seine Gattin: „Alcyone’s conviction of his doom convinces the reader also, and the sense of inevitable tragedy intensifies as Ceyx is swept out of the harbour, despite his pretexts für delay (*quaerente moras Ceyce*, 461).“ (Fantham 1979, 337) Ceyx gibt also sein Vertrauen in seine sichere Heimkehr nur vor, wie aus seinem Zögern bei der Abfahrt und seinen „pretexts for delay“ ersichtlich wird. Besonders zynisch für die Erzählung scheint, dass Ovid sich anscheinend bewusst dazu entschieden hat, Alcyone zur Tochter eben jenes Aeolus zu machen, der den Winden gebietet, obwohl es zwei weitere Vertreter dieses Namens gibt, die traditionell für die Rolle von Alcyones Vater in Frage kämen: Aeolus, der Sohn des Hellen und Gründer Äoliens bzw. Thessaliens, und dessen Enkel Aeolus, der Sohn des Poseidon, der ans tyrrhenische Meer auswanderte und dort den äolischen Inseln ihren Namen gab. Letzterer scheint aber u.a. bei Diodorus Siculus (*Bibliotheca historica* IV, 67,3) zumindest teilweise mit dem Herrn der Winde kontaminiert worden zu sein. Fantham erwähnt die Kontamination der diversen Aeolus-Figuren, betont aber, dass allein bei Ovid Alcyone explizit die Tochter des Windgottes und nicht eines Königs von bzw. aus Thessalien ist (vgl. Fantham 1979, 336, Anm. 26)

Neben diesem ersten Punkt ist auch Punkt 2 in der Forschung kritisch betrachtet worden<sup>10</sup>: „Heroes/sailors enter open sea or are in sight of destination“. Nun ist es bei Ovid gerade so, dass Ceyx weder erst kürzlich Trachis verlassen hat, als der Sturm über sein Schiff hereinbricht, noch hat er sein Ziel nahezu unmittelbar vor Augen und geht dann im letzten Moment unter bzw. wird an fremde Gestade verschlagen. Vielmehr befindet er sich mit seiner Mannschaft ziemlich exakt auf halbem Weg nach Claros, als sich das Seeunglück ereignet, und ist somit auf völlig offener See und genau gleich weit von beiden Fixpunkten seiner Reise entfernt. Die Katastrophe tritt ein, als er vom Land und somit der Hoffnung bzw. Möglichkeit, sich durch das Festklammern an Trümmern lang genug über Wasser halten zu können, ehe er ohnehin an Land gespült wird oder zumindest hinschwimmen kann, von beiden Seiten am denkbar weitesten entfernt ist. „The body’s return may well be Ovid’s invention, as both Griffin [...] and Fantham [...] say. But, by postponing the storm until the ship has gone almost half way (478-9), Ovid has presented us with a credibility problem.“ (Rudd 2008, 107, Anm. 13) Diese Bemerkung führt Rudd zwar nicht näher aus, es darf aber davon ausgegangen werden, dass das angesprochene

---

<sup>10</sup> D.h. die Aussage dieses Punktes, nicht der Punkt selbst, da dieser ja erst von Biggs/Blum 2019 explizit publiziert wurde, die gemeinte Forschung aber natürlich dieser Publikation vorausgegangen ist.

„credibility problem“ darin besteht, dass es höchst unwahrscheinlich ist, dass der Leichnam des Ceyx, obwohl dieser auf hoher See Schiffbruch erlitten hat, tatsächlich direkt am Strand von Trachis angespült wird: Dies ist wohl einer der Gründe, weswegen Seestürme in der Regel im Epos in der Nähe entweder des Ausgangspunktes oder der Destination stattfinden, da es ansonsten höchst unwahrscheinlich wirkt, dass der Held (bzw. die Mannschaft) tatsächlich zum intendierten Ziel der Reise<sup>11</sup> verschlagen wird. Für Fantham liegt die Erklärung für den „glücklichen“ Zufall, dass Ceyx‘ Leiche tatsächlich in Trachis landet, in seinen letzten Worten: „With his last breath he murmurs her name to the waves (567), so that his dying prayer reinforces the oath he swore before departure, foreshadowing a time when the waves will act upon his words and deliver his body up to her.“ (Fantham 1979, 337) Seine Heimkunft (und sei es auch nur die seines Körpers) gelingt also aufgrund seiner *pietas* und seiner Liebe und Ergebenheit gegenüber seiner Gattin, der selbst im Moment seines Todes seine einzigen Gedanken gelten. Die geringe Wahrscheinlichkeit, Alcyone könnte seine Leiche finden und bestatten, betont Fantham aber auch noch nachdrücklich: „But when the dawn comes, the grieving widow goes to the shore, not to drown herself [...] nor of course to look for her husband’s corpse. How could she expect to find it? Ceyx had asked the waves to carry him, but the shipwreck took place halfway to Claros and if Juno had any knowledge of his destination, Ovid has taken good care not to raise the issue. There has been no suggestion that his body can ever be returned for burial.“ (ebda., 341) Also selbst die *pietas* des Ceyx in seinen letzten Zügen scheint nicht hinreichend überzeugend dafür zu sein, wie es sein kann, dass seine Leiche den richtigen Weg nachhause findet, obwohl sich der Schiffbruch doch so weit entfernt von Land wie nur irgend möglich ereignet hat. Kim merkt zu dieser Problematik an, dass bei der Figur der Alcyone generell hinsichtlich des Todes/Schicksals ihres Gatten eine gewisse Diskontinuität zu beobachten sei: Obwohl sie gerade in der Nacht im Traum von Morpheus erfahren hat, was mit Ceyx geschehen ist, scheint sie am nächsten Tag kein Bewusstsein für dessen Schiffbruch entwickelt zu haben: „However, there is no indication that Alcyone is aware that Ceyx perished halfway to Claros [...]“ (Kim 2015, 54). Diese Abkoppelung Alcyones von der Realität sieht Kim in der Tradition Andromaches in der Ilias: „Just prior to the death of their husband becoming a reality for them when they see and recognize the corpses of their husbands, both Alcyone and Andromache appear to

---

<sup>11</sup> „intendiertes Ziel“ im Sinne des Ortes der Landung, der vom Autor intendiert war, nicht des vom Helden selbst angesteuerten Zieles, da Seestürme ja in der Regel das direkte Erreichen dieses Zieles hinauszögern oder gar verhindern und als retardierende Momente fungieren.

have lost touch with reality.“ (ebda.) Auf diesen Mangel an Kontinuität in der Erzählung, der schon fast das Bild von zwei verschiedenen Personen namens Alcyone aufkommen lässt, weist auch Griffin hin, der diesen Umstand u.a. als Hinweis dafür sieht, dass die Episode des Leichenfundes eine spätere Ergänzung Ovids sein muss. Besonders zwei Dinge sind Griffin unerklärlich: Einerseits gibt Alcyone bekannt, Suizid begehen zu wollen, doch am nächsten Morgen tut sie nichts dergleichen und anstatt sich ins Meer zu werfen, erinnert sie sich bloß nostalgisch an die Abfahrt ihres geliebten Gatten: „She ought to be committing suicide!“ (Griffin 1981, 151) Andererseits ist es ihre scheinbare Unwissenheit über Ceyx' Schicksal, die nach dem Traumgesicht unlogisch erscheint: „It is also strange that after Morpheus' elaborate description to her of Ceyx' death, she should behave at *Met.* 11.717-25 as if she knew nothing about it.“ (ebda.) Griffin konstatiert zu diesem Problem abschließend: „It looks as if Ovid has somewhat awkwardly inserted this episode to balance the scene of Ceyx' departure from Trachis and also to give the reader a heightened sense of Alcyone's anguish just before her metamorphosis.“ (ebda.) Kim erklärt zwar die Realitätsverweigerung und Geistesabwesenheit Alcyones mit einem Vergleich mit Andromache – eine Parallele, auf die schon Fantham aufmerksam gemacht hat<sup>12</sup> – weist aber noch auf ein ganz anderes „credibility problem“ hin, das sich aus der großen Distanz ergibt, die das Schiff schon zurückgelegt hatte, ehe es vom Seesturm überrascht und vernichtet wurde: Wenn die Leiche des Ceyx es tatsächlich geschafft haben sollte, den ganzen Weg zurück nach Trachis zu finden, ist es kaum verwunderlich, wenn Alcyone bei deren erster Sichtung keinerlei Vermutung hegt, es könne sich um ihren toten Gatten handeln. Denn nicht nur ist seine Rückkehr nach einem meilenweit entfernten Schiffsunglück geradezu ausgeschlossen, vielmehr noch müsste der Leichnam, der eine so gewaltige Distanz schutzlos Wind und Wellen ausgesetzt gewesen ist, vollkommen unkenntlich geworden sein: „[...] it is not until the corpse floats closer that Alcyone recognizes her own Ceyx, if it can be believed that the corpse would still have been intact enough to be recognized.“ (Kim 2015, 54) Kim nimmt daher an, dass die Leiche auf wundersame Weise von den Göttern konserviert wurde, eben wie der Leichnam Hektors, der eigentlich nach der mehrfachen Umkreisung der Stadtmauern Trojas völlig zerschunden und verstümmelt sein müsste, aber von Apollo behütet wird. Trotzdem wendet Kim richtig ein, dass ein göttliches Eingreifen zur Konservierung eines Körpers,

---

<sup>12</sup> „Already in the *Iliad* there is the tender scene at the last parting of Hector and Andromache, a prototype which may have influenced Ovid's portrayal of the departure of Ceyx and Alcyone waiting in innocent expectation of his return.“ Fantham 1979, 330

den die Götter zu Lebzeiten nicht gerettet haben und der ohnehin zur Metamorphose bestimmt ist, in krassem Kontrast zum Rest der Erzählung stünde und wohl nur wenig plausibel ist. Man müsse daher annehmen „[...] that Ceyx' corpse would have been mutilated beyond recognition.“ (ebda., 55) Auch Ovid selbst macht keine Angaben dazu, ob die Leiche in irgendeiner Weise von den Göttern geschützt worden ist. Es ist indes denkbar, dass die geistesabwesende Alcyone, die den Tod ihres Gatten nicht wahrhaben will und die Leiche bei der ersten Sichtung zunächst wie einen Fremden und im selben Atemzug dessen Witwe – und damit ironischerweise sich selbst, wie Rudd feststellt<sup>13</sup>– bedauert, Ceyx nur daran erkennt, dass sie plötzlich ihres Traumes wieder gewahr wird und sich endlich der Realität stellt und somit annimmt, es müsste sich um ihren toten Gatten handeln – wie unwahrscheinlich auch immer seine Rückkehr gewesen sein mag. Diese Vermutung teilt auch Kim, die den *Pseudo-Anagnorismos* mit dem Traumgesicht durch Morpheus vergleicht: Darin nämlich muss sich der Gott, der „in fact Metamorphosis personified“ (Fantham 1979, 338) ist, zunächst erst vergewissern, dass Alcyone ihn auch tatsächlich erkennt, obwohl es keinen Zweifel geben kann, dass Morpheus sich in ein perfektes Abbild des Ceyx verwandelt hat. Sie erkennt Morpheus nicht und nimmt ihn als den echten Ceyx wahr: Kim nimmt dieses Ereignis zum Anlass zu der Annahme, dass Alcyone also auch in einer Wasserleiche ihren Mann erkennen könnte, auch wenn „[i]t does, after all, take her some time to recognize the corpse as her husband's.“ (Kim 2015, 45) Dennoch: Auch in Morpheus ihren Gatten zu erkennen hat wie gesagt erst der Vergewisserung durch den Gott bedurft. Kim stellt daher als Möglichkeit für das Erkennen des Ceyx in den Raum, dass Alcyone angesichts der Tatsache „that any shipwrecked corpse would likely be battered into something unrecognizable“ vielleicht nicht richtig liegt, sondern „merely thinking wishfully“ sein könnte. (vgl. ebda.) Alcyone könnte also auch eine beliebige Wasserleiche gefunden haben, in der sie ihren verstorbenen Gatten lediglich zu erkennen glaubt (oder ihn erkennen will, wenn man „wishfully“ berücksichtigt), und zu ihrem Glück handelt es sich tatsächlich um den Leichnam des Ceyx, auch wenn sie darüber keine wirkliche Gewissheit besessen hat. Bei allen möglichen Erklärungsansätzen bleibt unerklärlich, wie Ceyx wieder in Trachis landen konnte: Dass es für Alcyone hinreichende Indizien gegeben hat, Ceyx wiederzuerkennen, ist zweifelhaft, allerdings ist die Frage, ob er von ihr überhaupt richtig erkannt wurde,

---

<sup>13</sup> cf. Rudd 2008, 107: „an exquisite touch of irony – in no way satirical, of course, but the kind that used to be called ‘Sophoclean’, in which the reader knows more than the character.“



effektiv ohne Belang, da es sich ohnedies um die richtige Leiche handelte. Es genügte für sie, sich die Hoffnung zu machen, ihr Gatte sei zu ihr zurückgekehrt; aufgefallen wäre nur ein allfälliger Irrtum, wenn die Metamorphose ausgeblieben wäre, was werkimmanent gar nicht möglich sein kann: Die bloße Struktur der Erzählung muss unweigerlich dazu führen, dass der richtige Leichnam seinen Weg zu Alcyone findet (von der Mannschaft ist niemand nach Trachis zurückgekehrt, auch wenn diese denselben Witterungen ausgesetzt gewesen sein muss wie Ceyx selbst). Allerdings muss hier keine strukturelle Schwäche der Erzählung zu finden sein: Alcyone durchbricht keine Vierte Wand, wodurch sie feststellt, dass die Geschichte nur zu einem befriedigenden Ende kommen kann, wenn es ihr toter Gatte ist, den das Meer an den Strand treibt. Es reicht für das Gelingen der Erzählung bereits, dass Alcyone nur überzeugt ist, es müsse sich um Ceyx handeln: Und zu dieser Überzeugung kann sie unweigerlich gelangen, wenn sie sich von ihrer scheinbaren Realitätsverdrängung wieder erholt und auf die Wirklichkeit besinnt und ihr daher wieder in den Sinn kommen muss, dass Ceyx ihr ja von seinem Tod auf See berichtet hat – oder sie zumindest überzeugt war, dass er das getan hat: In beiden Fällen ist es irrelevant, ob Alcyone die Wahrheit wirklich kennt, solange sie nur die richtige Ansicht mit ausreichender Entschlossenheit glaubt. Hardie nennt dies ein „conjuring of presence“. Die faktische Gegenwart Ceyx' entsteht erst aus Alcyones Verlangen, den leibhaftigen Ceyx zu finden: „In the Ceyx and Alcyone story the conjuring of presence works in two stages: firstly in Morpheus' illusionist power to create images that have the appearance, but only the appearance, of life, and secondly in the power of Alcyone's desire to restore true presence to the corpse of her husband.“ (Hardie 2002, 282) Für Hardie ist also die möglichst große Absenz des Ceyx von entscheidender Bedeutung und Wichtigkeit für das „Pathos of Love“ (ebda.) der gesamten Erzählung: Ovid lässt Ceyx' Schiff nicht in Küstennähe zerschellen, sondern möglichst weit hinausfahren, um die Distanz zwischen den Liebenden künstlich zu strecken, sodass das von Hardie postulierte „conjuring of presence“ seine Wirkung umso eindrucksvoller entfalten kann. Im Gegensatz zu dieser breit gefächerten Problematisierung der verhältnismäßig großen Entfernung des Schiffsunglücks sowohl vom Heimathafen als auch von der angepeilten Destination, sehen weder Boris Dunsch (2013) noch Biggs/Blum (2019), die sich an dieser Stelle auf Dunsch 2013 berufen, ein besonders großes Problem in diesem Umstand, ganz im Gegenteil wird dieser vielmehr als völlig gewöhnlich betrachtet. So schreibt Dunsch etwa bei der Exemplifikation des Seesturms der Geschichte von Ceyx und Alcyone, dass dieser „[t]o get

a general idea of the stock motifs used in a full-scale *poetica tempestas*“ wohl („perhaps“) das beste Beispiel abgebe (Dunsch 2013, 51). Gleich zu Beginn dieser Besprechung des Sturms heißt es dann: „The ship is far away from land, so no escape from the storm is possible“ (ebda.), was ohne weitere Problematisierung als mustergültiges Beispiel angeführt wird. Bei Biggs/Blum (2019, 146) wird hieraus: „The storm proper [...] begins when Ceyx' ship is mid-sea, the conventional marker of the impossibility of escape.“ Hier ist die große Distanz des Seesturms zum Land also nicht nur nicht problematisiert, sondern wird sogar im Gegenteil als „conventional“ bezeichnet, was insofern verwundern darf, als es gerade Biggs/Blum sind, die als zweites typisches Merkmal eines Seesturms zum Zeitpunkt eingangs anmerken, ein Seesturm ereigne sich generell häufig, wenn „Heroes/sailors enter open sea or are in sight of destination“ (ebda., 126), was ja die Verortung des Seesturms in der Erzählung von Ceyx und Alcyone geradezu auffallend *unconventional* machen müsste, da Ceyx ja weder gerade aufs offene Meer hinausfahren, noch annähernd in Sichtweite seines Zieles Claros ist.

## **1.2. Der eigentliche Sturm (480-572)**

Die weiteren von Biggs/Blum (2019) angeführten Punkte, die einen literarischen Seesturm im antiken Epos auszeichnen, treffen im Wesentlichen auch auf den Seesturm der Geschichte von Ceyx und Alcyone zu: Es tritt zunächst etwa beginnend mit V. 480 ein Wetterumschwung auf, zuerst beginnt nur der Eurus stärker zu blasen, bald schließen sich ihm auch einige der anderen Winde an. Hinsichtlich des Einbruchs der Dunkelheit bedient sich Ovid eines besonders geschickten Kunstgriffes: „It opens with a clever inversion of the usual sudden shift from light to dark: Ovid's storm strikes at nightfall, when the waves suddenly grow white against the darkness (11.480).“ (Biggs/Blum 2019, 146) Da der Sturm heraufzieht, als bereits die Nacht hereinbricht bzw. hereingebrochen ist, muss sich natürlich die See in ihrem Wüten anders behelfen, um die Aufmerksamkeit der Seefahrer zu erregen – dies würde zwar spätestens ab dem Zeitpunkt der physischen Angriffe auf das Schiff ohnedies der Fall sein, allerdings bietet sich aus Gründen der *enargeia*, der Anschaulichkeit der Beschreibung, ein zunächst rein optisches Phänomen an, um den folgenden Sturm eindrucksvoll anzukündigen. Da die See bereits dunkel ist, muss es die weiße Gischt sein, die die Seeleute erkennen können: Hier zeigt sich ein erstes Mal die Schaurigkeit des Seesturms. Mitten in der Dunkelheit tauchen plötzlich fahle

Streifen auf dem sonst finsternen und wahrscheinlich kaum distinkt vom Himmel unterscheidbaren Meer auf und mit dem Eurus erhebt sich ein Gegenwind, dessen anfängliches Heulen erst nach und nach stärker wird ([...] *cœpit [...] et praeceps spirare ualentius eurus*, XI, 480-1): Da das Schiff von Trachis in Thessalien aufgebrochen und auf dem Weg nach Claros in Kleinasien ist, müsste der „richtige“ Wind, der in V. 477 in die Segel fährt ([...] *totaque malo/carbasa deducit uenientesque accipit auras*), ein Nordwestwind sein, da dieser das Schiff auf direktem Weg nach Südosten tragen könnte. Wenn nun mit dem Eurus allerdings ein Ost- bis Südostwind aufkommt, muss dieser den Matrosen entgegenschlagen: Das Heulen des Windes und die entgegenkommenden Böen verstärken die gespenstische Atmosphäre in der finsternen Nacht, in der außer den unheimlichen weißen Wellenkämmen nichts erkennbar ist. Auch Dunsch beschreibt das Aufkommen des Eurus als ominös und unheilschwanger: „A rising wind is the harbinger of doom.“ (Dunsch 2013, 51) Hier zeigt sich auch eine direkte Parallele zur Katabasis des Aeneas im sechsten Buch von Vergils *Aeneis*: Gleich zu Beginn des Abstieges durchstreifen Vergil und die Sibylle von Cumae „domos Ditis uacuas et inania regna“ (Verg. *Aen.* VI, 269), was mit dem durchstreifen eines Waldes in finsterner Nacht verglichen wird:

*quale per incertam lunam sub luce maligna  
est iter in siluis, ubi caelum condidit umbra  
Iuppiter, et rebus nox abstulit atra colorem.*

[Verg. *Aen.* VI, 270-3]

Zwar durchstreifen die Seeleute keineswegs einen Wald, sondern eben vielmehr das Meer, die Witterung aber hat gewisse Gemeinsamkeiten mit bzw. Anklänge an das unterweltliche Wetter, dem Aeneas sich stellen muss: Es herrscht tiefschwarze Nacht (die bei Ovid selbstverständlich nicht von Jupiter herrührt, weil er sich ja dafür entschieden hat „to remove the gods from the scene“, Otis 1966, 245) und diese Nacht raubt allen sichtbaren Dingen die Farbe: Deswegen ist auf den dunklen Wogen, die als solche zumindest zu Beginn aufgrund der Dunkelheit nicht erkennbar sein dürften, nur weißer Schaum zu erkennen, da alle anderen Farben durch die *nox atra* unkenntlich gemacht worden sind. Ganz ähnlich stellt sich die Fahrt zur Unterwelt im elften Gesang von Homers *Odyssee* dar, die sogar – anders als bei Vergil – als Schifffahrt über das Meer erfolgt: Dort

kommen Odysseus und seine Gefährten nach der Dauer einer Tagesreise<sup>14</sup> an den Rand des Okeanos-Stromes, wo das Land der Kimmerier liegt und beschrieben wird, das gleichfalls in ewige Nacht gehüllt ist: Wie beim Sturm der Ceyx-Episode beginnt das eigentliche Narrativ damit, dass es plötzlich Nacht geworden ist – zwar berichtet Ovid nichts Explizites über den Sonnenuntergang, aber gerade dadurch tritt die Nacht für sein Lesepublikum nur umso plötzlicher auf. Gerade eben war noch eine friedliche Szene mit dem Aufbruch der Matrosen aus dem Hafen von Trachis zu sehen, die zweifellos bei Tageslicht und mit Sicherheit nicht vor Mittag erfolgt (auch wenn Ovid auch hier keine Angaben zur Uhrzeit expliziert), da die Nacht die Navigation erschwert und man wohl so lange wie möglich Nutzen aus dem Tageslicht ziehen können möchte, und direkt im folgenden Satz ist es mit einem Mal schwärzeste Nacht: Mag nun auch Ceyx mit seiner Mannschaft schon gute zwei Wochen auf See unterwegs gewesen sein (siehe Anm. 14), für den Leser ergibt sich auf Ebene der Erzählzeit keinerlei Unterschied zu der bloß eintägigen Reise des Odysseus, wie sie von Homer beschrieben wird:

*ἡμεῖς δ' ὄπλα ἕκαστα πονησάμενοι κατὰ νῆα  
 ἤμεθα· τὴν δ' ἀνεμός τε κυβερνήτης τ' ἴθυνε.  
 τῆς δὲ πανημερίας τέταθ' ἰστία ποντοπορούσης.  
 δύσετό τ' ἥελιος σκιάωντό τε πᾶσαι ἀγυαί.*

[Hom. *Odys.*, XI, 9-12]

Ebenso wie bei Ovid zeigt sich, dass zunächst noch beschrieben wird, wie die Seeleute das Schiff hochseetauglich machen und die letzten Vorkehrungen treffen, um schließlich auslaufen und die Reise antreten zu können und nur zwei Verse später sehen wir schon den Sonnenuntergang und das Heraufziehen der Nacht: Ovid braucht zwar statt nur einem zwei Verse, um die Dauer der Fahrt zu beschreiben, dies ist aber wohl nur dem Umstand geschuldet, dass Ovid diese Dauer eben nicht durch konkrete Zeitangaben ausdrückt, sondern vielmehr beschreibt, welchen Weg Ceyx und seine Seeleute in der

---

<sup>14</sup> Die genaue Dauer der Reise des Ceyx und seiner Gefährten verrät Ovid nicht, es muss sich aber um deutlich mehr als nur einen einzigen Tag handeln, da Ceyx ziemlich genau die von ihm prophezeiten zwei Monate fort ist und auch wenn davon ausgegangen werden kann, dass der Großteil seines Verbleibs auf See darauf aufgewendet wird, dass sein toter Leib von den Wogen herungeworfen wird, müsste man doch annehmen, dass die Fahrt in eine Richtung für die Dauer ca. eines Monats ausgelegt gewesen ist. Wenn sich nun der Schiffbruch auf exakt halbem Weg ereignet, muss Ceyx demnach etwa zwei Wochen unterwegs gewesen sein, ehe das Schiff im Sturm untergeht.

Zwischenzeit bereits zurückgelegt haben. Danach beginnt mit dem Heraufziehen der Nacht die eigentliche Erzählung, die mit einer Ekphrasis startet:

*ἔνθα δὲ Κιμμερίων ἀνδρῶν δῆμος τε πόλις τε,  
ἠέρι καὶ νεφέλῃ κεκαλυμμένοι· οὐδὲ ποτ' αὐτοῦς  
Ἥλιος δαέθων καταδέρκεται ἀκτίνεσσιν,  
οὔθ' ὀπότε ἂν στείχησι πρὸς οὐρανὸν ἀστερόεντα,  
οὔθ' ὅτ' ἂν ἄψ ἐπὶ γαῖαν ἀπ' οὐρανόθεν προτράπηται,  
ἀλλ' ἐπὶ νύξ ὅλοή τέταται δειλοῖσι βροτοῖσι.*

[Hom. *Odyss.*, XI, 14-9]

Es ist klar erkennbar, dass es sich auch hier um ein überirdisches (oder besser gesagt eigentlich vielmehr unterirdisches) Wetter handelt: Im Land der Kimmerier herrscht ewige Nacht, die Sonne kann die Dichte der Wolkendecke niemals durchdringen und zwar weder am Tag noch zu irgendeinem Zeitpunkt der Dämmerung, was darauf schließen lässt, dass es dort keinerlei Dämmerung gibt. Genau so lässt auch Ovid die Nacht plötzlich erscheinen, ohne eine Dämmerung zu erwähnen: Dass tatsächlich keine stattgefunden hätte, wird natürlich nicht *expressis verbis* von Ovid beschrieben und ist auch als höchst unwahrscheinlich anzunehmen, immerhin deutet bis zum Aufkommen des Sturmes noch nichts auf das Auftreten überirdischer Mächte oder Phänomene hin. Zudem hätte Ovid eine fehlende Dämmerung aufgrund ihrer Ungewöhnlichkeit eher expliziert als eine vorhandene aufgrund ihrer Erwartbarkeit einfach nicht zu erwähnen. Dass es eine gegeben hat, kann als selbstverständlich angenommen werden, sofern nichts anderes angegeben ist. Dennoch lässt die Art der literarischen Gestaltung hier durchaus eine Parallele zu: Es wird zwar kein Fehlen einer Dämmerung thematisiert, aber auf Ebene des Erzählens, d.h. extradiegetisch kommt zumindest ebenfalls keine vor und das ist, was die Eindrücke des Lesepublikums letztlich bestimmt. Das Ausbleiben einer Dämmerung bei den Kimmeriern ist allerdings ein eindeutiger Hinweis, dass zumindest der Einbruch der Nacht für die Gefährten des Odysseus noch Teil einer ganz gewöhnlichen Witterung war und nicht damit in Zusammenhang steht, dass man sich an den Rand des Okeanos begibt, wo unabhängig von der eigentlichen Tageszeit sowieso endlose Nacht herrscht: Homer nämlich erwähnt ganz eindeutig zuvor noch eine Dämmerung, sodass Nacht nahtlos in Nacht übergeht, wenn auch eine zunächst natürliche in eine durch die Mächte der Unterwelt „künstlich“ aufrecht erhaltene. Das gespenstische Heulen des Eurys (*praeceps*

*spirare ualentius eurus*, V. 481) über dem dunklen nächtlichen Meer, das den Beginn des Sturmes markiert und sich alsbald zu einem *fragor aequoris* (V. 485) steigert, der die verzweifelten Befehle des Steuermannes vereitelt und ungehört im Nichts verhallen lässt (*nec sinit audiri uocem [...] ullam*, ebda.), hat ebenfalls eine Parallelszene beim Eintritt des Odysseus in die Unterwelt bzw. noch etwas davor, nämlich bei seinem Totenopfer vor den Toren der Unterwelt: Dort ist es allerdings kein Sturm, der ein lautes Krachen des Meeres verursacht, sondern es sind die Geister der Toten selbst, die mit ohrenbetäubendem Geschrei aus der Unterwelt herauffahren:

*οἱ πολλοὶ περὶ βόθρον ἐφοίτων ἄλλοθεν ἄλλος  
θεσπεσίη ἰαχῆ· ἐμὲ δὲ χλωρὸν δέος ἤρει.  
δὴ τότε ἔπειθ' ἐτάροισιν ἐπορύννας ἐκέλευσα κτλ.*

[Hom. *Odys.*, XI, 42-4]

So wie die Gespenster, die aus dem Erebos hervorkommen, um Anteil am Totenopfer zu haben, Odysseus und seine Gefährten mit ihrem lauten Schreien in Angst und Schrecken versetzen, tun dies bei Ovid die *aduersae [...] procellae* (V. 484), die die Befehle des Steuermanns behindern, der hier die Rolle des Odysseus übernimmt, der auf das angsteinflößende Geschrei der Seelen der Toten hin seinen Gefährten befiehlt, die geschlachteten Schafe schnell zu verbrennen, damit sich die Toten nicht an diesen laben können, ehe er selbst mit Teiresias gesprochen habe. Anders als der Steuermann bei Ovid hat Odysseus mit seinen Befehlen allerdings offensichtlich Erfolg, das Gekreische der Totengeister ist also nicht so ohrenbetäubend wie das Tosen des Meeres im Seesturm. Hierin kann eine Übersteigerung Ovids dieses Motivs gesehen werden: Während die Geister in der Odyssee zwar einen „göttlichen“ bzw. „überirdischen“ (oder auch gerade hier wieder eigentlich treffender „unterirdischen“<sup>15</sup>) Lärm verursachen, können sie Odysseus und seinen Gefährten nur einen gewaltigen Schrecken einjagen, aber nicht effektiv in die Welt der Lebenden eingreifen, ja nicht einmal die Kommunikation zwischen den Lebenden behindern oder gar unterbinden. Ganz anders die Sturmwinde: Mit ihrem höllischen Geheul und tosenden Krachen sind sie sehr wohl in der Lage, das Schicksal der Lebenden zu beeinflussen und diese auch zu berühren, ja letzten Ende sogar zu

---

<sup>15</sup> *θεσπεσίη* muss hier jedenfalls so verstanden werden, dass es sich um etwas handelt, das „nicht von dieser Welt“ stammt, der wörtliche Sinn „von einer Gottheit geäußert“ ist wohl nur bedingt sinnvoll: Als „Gottheit“ kann hier nur im übertragenen Sinne das *numen* (s.v.v.) der Unterwelt verstanden werden und somit die Jenseitigkeit und „Gespenstischkeit“ des Geräusches.

überwältigen und ins Jenseits zu transportieren; eine Fähigkeit, die den Totengeistern bei Homer nicht zuteilwird, da sie ja tatsächlich keinen physischen Einfluss auf die Welt der Lebenden nehmen können, weil sie keine körperliche Gestalt mehr besitzen, sondern jeweils lediglich *σκιῇ εἴκελον ἢ καὶ ὀνείρω* sind, wie Odysseus beim vergeblichen Versuch, seine Mutter zu umarmen, feststellen muss (cf. Hom. *Od.* XI, 205-222). Dieses lärmintensive Auffahren der Totengeister ist jedenfalls ein gutes Beispiel dafür, dass die Unterwelt kein bloßer Ort der Stille ist: „The underworld is often referred to as a place of silence (*regnum silentum*) and its deceased inhabitants as silent shades. This characterisation is misleading insofar as the netherworld is generally a busy and noisy habitat filled with a continuous mumbling, grumbling, and muttering.“ (Finkmann 2019, 776) Über das von Simone Finkmann erwähnte Murren, Murmeln und Nuscheln hinaus sind also Totengeister zumindest bei Homer auch in der Lage, trotz ihrer sonst als dünn geschilderten Stimmen<sup>16</sup> großen Lärm zu erzeugen. Nichtsdestoweniger können sie Odysseus und seinen Gefährten im Gegensatz zu den *procellae* Ovids keinerlei physischen Schaden beibringen, gegen deren Macht offensichtlich nicht einmal die göttlichen Eltern von Ceyx und Alcyone ankommen können (siehe Kapitel 1.1.).

Dass aus dem einen Gegenwind Eurus eine ganze Meute an verschiedenen Sturmböen geworden ist, die noch dazu alle aus verschiedenen Richtungen und in verschiedene Richtung blasen (*aduersae*), ist dagegen ein typisches Merkmal eines Seesturmes: „Winds, often all four, blow together to create a cyclone.“ (Biggs/Blum 2019, 126) Hier wird zwar nicht explizit gesagt, dass es sich um alle vier Winde (i.e. neben dem Eurus noch Boreas, Notus und Zephyrus) handelt, Ovid erwähnt nur den Eurus namentlich, aber da die Winde gegeneinander zu blasen scheinen, ist es sicher, dass mehr als ein Wind<sup>17</sup>, und zumindest wahrscheinlich, dass auch mehr als zwei im Spiel sind. Das Durcheinander der Winde findet sein frühestes Beispiel im fünften Gesang von Homers *Odyssee*: „The longest and perhaps most memorable storm in the *Odyssey* is the tempest stirred up by Poseidon in Book 5. The way in which it is described has exerted a great influence on many post-Homeric storm type scenes.“ (Dunsch 2013, 44) Dunsch betont darüber hinaus, dass man sich bereits in der Antike durchaus im Klaren darüber war, dass ein solches Phänomen in

---

<sup>16</sup> „Given their insubstantial nature and comparison to bats, bees, and birds, it is not surprising that the shades predominantly speak with thin voices.“ (Finkmann 2019, 777)

<sup>17</sup> Abgesehen von der logischen Notwendigkeit mindestens zweier Winde, damit überhaupt eine *aduersatio* entstehen kann, muss das Schiff wie bereits eingangs erwähnt mit dem Zephyr Richtung Claros gefahren sein: Sollte dieser nicht urplötzlich aufgehört haben zu wehen, müssen also zumindest Eurus und Zephyr als *aduersae* [...] *procellae* am Werk sein.

der Natur gar nicht auftreten könne, man es aber als poetische Lizenz habe durchgehen lassen: „The artificiality of such descriptions was noted in antiquity. Seneca the Younger [...] remarks in the fifth book of his *Naturales Quaestiones*, which deals with the physical nature of the winds, that it is impossible for opposing winds to blow simultaneously [...] Seneca seems to regard this ‘unscientific’ combination of opposing winds as legitimate poetic licence [...]” (ebda., 51)

Trotzdem gelingt es den Winden nicht, die Matrosen des Schiffes davon abzuhalten, den Befehlen des Steuermannes nachzukommen, auch wenn sie diese nicht tatsächlich hören können: *sponte* wissen sie trotzdem, wie sie sich in einer Sturmsituation verhalten sollen und sind daher in der Lage, auch ohne die Direktive des *rector* im Wortlaut ihren jeweiligen Aufgaben nachzugehen, um sich, das Schiff und somit ihr aller Leben zu retten. Die Ruder des Schiffes werden zur Sicherheit eingezogen, damit sie im Sturm weder davongeweht werden noch von einer hereinbrechenden schweren Welle zertrümmert werden, andere Seemänner versuchen die Reling und die Seiten des Bugs zu verstärken, damit kein Wasser seitlich eindringen und dem Schiffskörper eine Schlagseite versetzen kann, wieder andere Mitglieder der Besatzung versuchen die Segel einzuholen, um dem Wind (oder besser den Winden – immerhin greifen mehrere zugleich das Schiff an) weniger Angriffsfläche zu bieten und zu verhindern, dass die Segel vom Wind zerrissen oder gar fortgetragen werden können. Andernorts versuchen Seemänner das schon eingedrungene Wasser wieder auszuschöpfen und wieder ins Meer zurückzugießen, schließlich gibt es sogar Bestrebungen, die Rahen zu demontieren, wohl um deren Zerbrechen vorzubeugen oder andere Beschädigungen an diesen zu verhindern: Doch all diese Versuche können die Winde nicht davon abhalten, nur umso heftiger auf das Schiff einzudringen und es von allen Seiten zu bestürmen, sodass selbst dem Steuermann Angst und Bang wird und er zugeben muss, nicht mehr zu wissen, was er eigentlich tut oder will. Ähnlich wie die Winde, die das Schiff bedrängen und von der Besatzung zurückgedrängt werden müssen, verhalten sich auch die Seelen in der Unterwelt der *Aeneis* Vergils:

*huc omnis turba ad ripas effusa ruebat,  
matres atque uiri defunctaque corpora uita  
magnanimum heroum, pueri innuptaeque puellae,  
impositique rogis iuuenes ante ora parentum. [...]  
stabant orantes primi transmitters cursum  
tendebantque manus ripae ulterioris amore.*



*nauita sed tristis nunc hos nunc accipit illos,  
ast alios longe summos arcet harena.*

[Verg. *Aen.*, VI, 305-16]

Die Seelen, die in der Unterwelt an den Ufern des Acheron und Cocytus warten, um auf die andere Seite zu gelangen, bedrängen den Kahn des Charon unentwegt, um endlich von ihm aufgenommen zu werden: Der aber muss darauf achten, sein Boot nicht zu überladen<sup>18</sup> und die Totengeister daher, sooft sie seinen Nachen bestürmen, wieder zurückdrängen. Die Winde übernehmen also auch weiterhin die Rolle der Gespenster, die durch die Unterwelt streifen und an der Oberwelt die Lebenden in Angst und Schrecken versetzen: Wie Charon in der Unterwelt, so müssen die Matrosen des Ceyx ebenfalls versuchen, die Winde mit all ihrer Kraft vom Schiff fernzuhalten (oder ihnen zumindest nach Möglichkeit ihre Angriffsfläche zu nehmen), um zu verhindern, dass es unter dem starken Druck (*omnique e parte feroces/ bella gerunt uenti fretaque indignantia miscent*, 490-1) schließlich kentert: Die Seeleute würden in diesem Fall auf See sterben und somit ironischerweise selbst unter die tatsächlichen Geister gehen, die dann in der Unterwelt auf der „diesseitigen“ Seite des Acheron auf ihre Überfahrt warten und den Kahn des Charon bedrängen, um ihrerseits wiederum von diesem zurückgedrängt zu werden, denn die Seelen, die Charon nicht mitnehmen darf, sind eben gerade die Seelen derer, die nach ihrem Tod keine Bestattung erhalten haben: *haec omnis, quam cernis, inops inhumataque turba est* (Verg. *Aen.*, VI, 325) Die Besatzung am Schiff des Ceyx kämpft also in diesem Sturm geradezu gegen das an, was sie selbst nicht zu werden hofft, aber letztlich – anders als Charon ist ihr Steuermann keineswegs ein Gott, der jedem Andrang standhalten kann – unweigerlich werden muss: Ovid fügt also bereits hier eine Ebene mit einem „exquisite touch of irony“ ein, „the kind that used to be called ‘Sophoclean’, in which the reader knows more than the character.“ (Rudd 2008, 107) Und dieser Steller kennt das Publikum bereits mehr oder minder den tragischen Ausgang des Seesturms, denn Ovid hat mehrfach<sup>19</sup> anklingen lassen, dass Ceyx und Alcyone einander nicht mehr wiedersehen

---

<sup>18</sup> Als Aeneas das Boot als noch lebender Mensch betritt und die Sibylle ebenfalls einsteigt, sinkt es tiefer ein und nimmt sogar durch ein Leck Schlammwasser aus dem Cocytus auf: Hätte Charon nicht zuvor einige der Seelen, die sich bereits im Kahn befanden, wieder hinausgetrieben, wäre das Schiffchen vermutlich noch tiefer gesunken. Aeneas und die Sibylle wiegen offensichtlich gemeinsam mehr als eine volle Ladung Seelen, da Charon zunächst „*inde alias animas, quae per iuga longa sedebant/deturbat*“ (VI, 411-2)

<sup>19</sup> XI, 427-9; 457-60: Besonders als Alcyone das Schiff erblickt, lässt Ovid unmissverständlich den tragischen Ausgang der Szene durchscheinen: „*qua rursus uisa ueluti praesaga futuri/horruit Alcyone [...]*.“ Alcyone erschauert, „als würde sie die Zukunft kennen“, woraus eindeutig hervorgeht, dass sie – wenn sie die Zukunft kennt – allen Grund hat, zu erschauern.

werden – oder zumindest nicht so, wie sie es sich erhofft hatten. Während also die Charaktere noch versuchen, gegen ihr Schicksal anzukämpfen, indem sie eine geradezu ominöse Transfiguration<sup>20</sup> ihres Schicksals bekämpfen, ist dem Lesepublikum längst klar, was der einzig möglich Ausgang dieses Kampfes sein kann und auf welcher tragischen Weise ihr Bestreben ironische Züge trägt, aber „in no way satirical.“ (ebda.)

Was in der Szene, in der die Besatzung versucht, sich den Stürmen zu widersetzen, jedenfalls auffallen muss, ist die Abwesenheit des Ceyx, der doch eigentlich der Held der Erzählung sein sollte. Im Kontrast zur Sturmszene im ersten Buch der *Aeneis* Vergils konstatiert Stadler (1985, 206) hierzu: „Bezeichnenderweise kehrt Ovid bezüglich der übrigen am Geschehen beteiligten Personen das Verfahren Vergils genau um, der sich zuerst seinem Helden und dann erst den Gefährten widmet.“ Für Stadler steht hier also deutlich die Vergil-Rezeption im Vordergrund bzw. vielmehr die Umkehr von dessen Motiven: Beide Helden (Aeneas und Ceyx) zeichnen sich durch ihre *pietas* aus, doch der eine überlebt den Sturm und findet eine vorübergehende neue Heimat, der andere dagegen stirbt auf See und erleidet ein tragisches Schicksal: Dementsprechend muss Ceyx an das Ende der Sturmszene rücken, „so that his dying prayer reinforces the oath he swore before departure, foreshadowing a time when the waves will act upon his words and deliver his body up to her [sc. Alcyone].“ (Fantham 1979, 337) Ceyx entschwindet während des Seesturms im Wesentlichen ganz aus dem Blickfeld des Lesepublikums und kommt erst ganz am Ende wieder, da seine letzten Worte den Abschnitt der Erzählung beschließen müssen: Spräche er das letzte Mal mitten im Sturm oder gar ganz zu Anfang, hätte man ihn in den folgenden Szenen nicht mehr so eindrucksvoll vor Augen, in denen er nicht mehr selbst vorkommt, aber seine letzten Worte sich dennoch erfüllen. Stadler (1985, 205) erkennt in der Entrückung des Ceyx aus dem Blickfeld der Erzählung eine metaliterarische Fortführung bzw. Doppelung der Entrückung seines Schiffs aus dem Blickfeld Alcyones: „Als das Schiff eben abgelegt hat, nennt er ihn beim Namen (461), V. 465 steht dafür *maritus*, zwei Verse weiter nur noch *vultus*. [...] So tritt denn Ceyx auch bei der sich anschließenden Sturmbeschreibung erst wieder V. 544 auf den Plan, während vorher nur von der Besatzung, dem Steuermann und den tobenden Naturgewalten die Rede gewesen ist.“ Auf die nächste Erwähnung des Ceyx darf also erst in der Endphase des Seesturmes gehofft werden, zuvor entschwindet neben ihm selbst sogar noch die

---

<sup>20</sup> Man ist fast versucht, es eine „Metamorphose“ zu nennen.

gesamte Besatzung aus dem Fokus der Erzählung, nachdem sich ihre Bemühungen, gegen die Winde und das Meer anzukämpfen, zu Beginn noch zweimal mit deren Angriffen abgewechselt haben: „[...] and indeed, no humans appear from 11.497-534, underscoring the helplessness of men against the forces of nature.“ (Biggs/Blum 2019, 147)

Hier wechselt der Fokus nun von den einzelnen Mannschaftsmitgliedern, die zunächst noch separat versucht haben, der Situation Herr zu werden<sup>21</sup>, da ein kontrolliertes und gemeinsames Vorgehen durch den Lärm und das Tosen des Sturmes verunmöglicht wurde, zum Schiff, das dem Spiel der Kräfte und Naturgewalten ausgeliefert ist und von den Wogen umhergeworfen wird, deren distinkte Grenze zum Himmel immer stärker zu verschwimmen beginnt. An dieser Stelle beginnt nun neben den starken Winden und dem hoch aufwogenden Meer nun auch erstmals das „richtige“ Gewitter: Zur Akkumulation der verschiedenen Lärmquellen (das Schreien der Männer, das Knarren der Taue, das Hereinbrechen schwerer Wellen) tritt jetzt endlich auch der Donner am Himmel: Wenn der Fokus von der Mannschaft genommen wird und der Blick auf das Geschehen aus einem weiteren Winkel erfolgt, hin zum Kampf zwischen Unwetter/Meer und Schiff, bedient Ovid sich eines langsamen „Zoom-out“, das allerdings nicht auf Ebene der Sicht, sondern des Hörens erfolgt. Prominent steht zu Beginn von V. 495 *quippe sonant* und darauffolgend werden die verschiedenen Subjekte gezeigt, die den Blick bzw. vielmehr das Ohr des Publikums immer weiter weg von Details und stärker hin zu einer Totalaufnahme ziehen: Zunächst rufen die Männer, die wir schon zuvor in ihren Mühen sehen konnten, dann ein nur kleiner Schritt weiter heraus zur Vertäuung bzw. Takelage des Schiffs, die erkennbar unter den Angriffen der Winde ächzt, darauf folgend rückt bereits das ganze Schiff aus dem Fokus und wir bekommen die „waves of increasing size“ (Biggs/Blum 2019, 126) zu spüren, die nicht nur über das Schiff, sondern auch übereinander hereinbrechen und somit schon den *decimae [...] inpetus undae* vorbereiten, der das Schiff letztlich in die Knie zwingt (V. 530), und zu guter Letzt schwenkt Ovid vom letzten Subjekt in die Totalansicht, wenn das Krachen des Donners am Himmel beschrieben wird und somit nach Wind und Wellen mit dem Gewitter auch die (vor<sup>22</sup>)letzte Naturgewalt endlich erschienen ist, die den Seesturm kennzeichnet. Nach

---

<sup>21</sup> „The wind prevents the crew from hearing their captain’s orders; they act independently to combat the storm“ (Biggs/Blum 2019, 146)

<sup>22</sup> Ganz vollständig wird das Gewitter allerdings durch das eindrucksvolle Auftreten der Blitze, die entgegen der natürlichen Disposition erst *nach* dem Donner folgen, anstatt ihm voranzugehen.

dem erstmaligen Auftreten des Donners folgt schließlich die erste Explikation Ovids einer eindeutig wahrnehmbaren „Präsenz“ der Unterwelt:

*fluctibus erigitur caelumque aequare uidetur  
pontus et inductas adspergine tangere nubes,  
et modo, cum fuluas ex imo uertit harenas  
concolor est illis, Stygia modo nigrior unda,  
sternitur interdum spumisque sonantibus albet.*

[Ov. Met., XI, 497-501]

Die Grenze zwischen Himmel und Meer löst sich vollständig auf (auch wenn diese nachts auf dem Meer bei bewölktem Himmel, wie eingangs angemerkt, schon von vornherein nicht sehr deutlich gewesen sein kann), die See vermischt sich untrennbar mit den Wolken und Regengüsse und das Spritzen der Gischt werden dasselbe Wasser. Biggs/Blum stellen hier ein Farbenspiel auf dem Wasser fest, das zunächst gelb, dann schwarz, dann weiß wird: „When the storm escalates, sounds and colours simultaneously intensify as the waves sweep up to sky and clouds. The water changes colour from yellow with sand, to blacker than the Styx, to white with foam.“ (Biggs/Blum 2019, 147) Die gelbliche Färbung des Meeres erscheint hier allerdings als krasser Gegensatz zum bisherigen Fehlen aller Farben: Bislang hat Ovid keine bunten Farben ins Spiel gebracht, auch die Verfärbung des Meeres zu Beginn des Sturms konnte nur ein fahles Weiß sein, da in der Dunkelheit der Nacht keine sonstigen Änderungen von Farben deutlich erkennbar wären. Das *illis* kann sich indes auf kein anderes Objekt beziehen als die *harenas*, wenn der durch *modo–modo* eröffnete Gegensatz sinngemäß erhalten bleiben soll. Rein grammatisch könnte *illis* auch die im eigentlichen Vorsatz angeführten Wolken meinen, was insofern bestärkte würde, als diese das in weitere Ferne gerückte Objekt sind (da die *harenae* ja in der Zwischenzeit eingeschoben wurden) und somit *ille* das – zumindest in klassischer Prosa – naheliegende Pronomen wäre, um zwischen zwei verschiedenen Objekten einen distinkten Unterschied zu machen: Wäre der Sand gemeint, müsste *his* stehen, das allerdings schon aus rein metrischer Sicht keine echte Alternative darstellt. In diesem Fall würde das Meer also nicht die gelbe Farbe des Sandes vom Grund des Ozeans annehmen, sondern indem es sich mit dem Sand vermengt dieselbe Farbe wie die Wolken erhalten, gegen die es schlägt. Für diese Interpretation würden die folgenden Punkte sprechen:

1. Wenn sich Wasser mit Sand vermischt, wird es im Regelfall zu Schlamm, der aufgrund der Nässe natürlich deutlich dunkler ist als der trockene Sand: Das Wasser ändert zwar seine Farbe, kann aber nicht dieselbe Farbe wie der Sand annehmen.
2. Schlammiges Wasser ist ein Kennzeichen der Unterweltflüsse Acheron und Cocytus, auf dem der Fährmann Charon im sechsten Buch der *Aeneis* Vergils den Helden Aeneas und seine Begleiterin aufnimmt. Als die beiden den Acheron erreichen, beschreibt Vergil: *turbidus hic caeno uastaque uoragine gurgis/ aestuat atque omnem Cocytus eructat harenam*. [Verg. *Aen.*, VI, 296-7] Als zudem Charon die beiden Lebenden in seinen Kahn aufnimmt, dringt schlammiges Sumpfwasser ein (siehe Anm. 18), und als er sie wiederum aus dem Boot entlässt, heißt es, dass er *uatemque uirumque/ informi limo glaucaque exponit in ulua*. [Verg. *Aen.*, VI, 415-16]
3. Wenn das Meer gegen die Wolken schlägt, soll verdeutlicht werden, dass sich beide Elemente so vermischen, dass kein Unterschied mehr erkennbar ist und Himmel und Meer eine undurchdringliche Einheit bilden. Über die Farbe der Wolken wird nichts gesagt, doch kann nach der *lex parsimoniae* davon ausgegangen werden, dass Ovid eher explizit vermerkt hätte, wenn sie irgendeine andere Farbe hätten als normale Gewitterwolken, d.h. sie sind aller Wahrscheinlichkeit nach sehr dunkel. Wenn nun gelbliches Wasser gegen die finsternen Wolken schlägt, ergibt das keinerlei Einheitlichkeit, im Gegenteil entsteht sogar ein ziemlich krasser Gegensatz.

Gegen die Deutung der Wolken als Vergleichspunkt des *concolor* und für den Sand als Objekt für *illis* spricht dagegen das von Biggs/Blum erwähnte Farbenspiel: Wenn das Meer mehrfach seine Farbe im Sturm ändert, wäre es nur bedingt sinnvoll anzunehmen, das Meer würde zunächst sehr dunkel, danach tiefschwarz und zuletzt weiß: Zwar würde sich die dunkle Farbe des Schlammes noch etwas von der Schwärze abheben, die sogar die der Styx übertrifft, doch wäre der Effekt des Farbwechsels deutlich weniger eindrucksvoll. Einerseits wird das Meer dann in der ersten Stufe nur von dunkel noch dunkler, um in der zweiten Stufe eine völlig Verkehrung ins Gegenteil zu erfahren und ganz weiß zu werden, anstatt von der schon gegebenen Dunkelheit zunächst stark leuchtend aufgehellt zu werden, dann in bereits einer zweiten Stufe wieder tiefschwarz zu werden und daraufhin in einer dritten Stufe wieder glänzend weiß aufzuleuchten.

Trotzdem könnte man hier argumentieren, das finstere (aber noch nicht tiefschwarze) Meer würde durch den Schlamm zunächst nur leicht aufgehellt, um dieselbe Farbe zu erlangen wie die Wolken, die zwar in der Nacht unabhängig von ihrer eigentlichen Farbe sowieso immer dunkel erscheinen müssen, aber hier als Gewitterwolken die dunkle Färbung auch von Natur aus aufweisen, dann aber wieder in eine noch viel tiefere Dunkelheit gehüllt, als von vornherein gegeben war, und schließlich durch die Gischt auf den Wogen, die mit dem Sturm natürlich zunehmen muss, wieder in das gespenstische Weiß getaucht, das schon den Beginn des Sturmes markiert hat. Ich nehme daher gegen Biggs/Blum an, dass die See den Sand vom Meeresgrund zwar aufnimmt und dass dieser – wäre er trocken – als deutlich gelb erscheinen würde, er aber aufgrund der drei oben angeführten Punkte mit dem Meer vermischt eine bräunliche, dunkle Farbe ergeben muss und sich daher kein so krasses Farbenspiel findet, wie man vielleicht zunächst erwarten könnte. Zudem muss *fuluus* schon von vornherein eine leichte Neigung wenigstens Richtung Ocker bis Braun einnehmen, da die Farbe eindeutig dunkler ist als *flauus*, d.h. ein wirklich leuchtendes Gelb kann ohnehin nicht erwartet werden<sup>23</sup>. Cicero lässt bspw. in *De leg.* seinen Bruder Quintus bei der Betrachtung der arpinischen Eiche zudem sein eigenes<sup>24</sup> Epos zitieren, in dem es heißt: *Nuntia fulua Iouis miranda uisa figura*. Da Adler in der Regel eher braun als gelb sind, dürfte das Wasser bei Ovid wohl vom Schlamm dunkel gefärbt sein. Das breite Farbspektrum, das die lat. Farbadjektive jeweils abdecken, lässt allerdings in solchen Fragen oft nur bedingte Sicherheit zu. Als letzte Lösung bliebe noch die Annahme, dass sich *illis* durchaus auf den Sand statt auf die Wolken bezieht, die Farbe *fulua* des Sandes allerdings von vornherein schon als recht dunkel vorausgesetzt werden muss beziehungsweise *concolor* hier nicht direkt bedeutet, dass das Meer *dieselbe* Farbe annimmt wie der Sand, sondern dass vielmehr das Gemisch aus beiden eine *gemeinsame* Farbe bildet, die der des Sandes lediglich ähnlich ist. Alle verschiedenen Interpretationen (mit Ausnahme derjenigen, die ein starkes Farbenspiel sehen will) lassen jedenfalls nur die Deutung zu, dass das Meer keinesfalls einen satten Gelbton annehmen kann, sondern durch den Sand allenfalls dunkel werden kann, wenn auch vielleicht heller als es ohne den Sand gewesen wäre – je nachdem, wie dunkel man die Färbung des Sandes von vornherein annimmt. Zweifellos aber muss das Wasser durch die Aufnahme des Sandes vom Meeresgrund zu Schlamm werden, was besonders im Kontrast mit der direkt

---

<sup>23</sup> vgl. im OLD zu *flauus* 1. „Yellow (esp. pale yellow or golden)“ und zu *fuluus* „Brown (app. ranging between a dull yellow and a reddish-brown)“

<sup>24</sup> i.e. das von M. Tullius Cicero komponierte, nicht ein wie immer geartetes des Quintus

im Anschluss genannten *Stygia [...] unda* eine deutliche Parallele zum Unterweltfluss Cocytus eröffnet, der bei Vergil den Schlamm führt, der vom Acheron aus in ihn einfließt. Das Aufwirbeln des Sandes vom Meeresgrund ist zwar ohnehin ein klassisches Element eines Seesturmes und muss per se keinen Hinweis auf den Fluss Cocytus geben – so findet es sich unter anderem erstmalig in Homers *Odyssee*, als sich das Meer im Charybdis-Strudel auftut und wird auch im dritten Buch von Vergil *Aeneis* so rezipiert (vgl. Friedrich 1956, 82) – doch legt die Präsenz der Styx diese Vermutung nahe und es werden noch weitere Unterweltsflüsse folgen, deren Gegenwart ein „Fehlen“ des Cocytus weniger wahrscheinlich macht und die Annahme, der Unterweltsfluss befände sich (zumindest scheinbar, vgl. XI, 497 *uidetur*) tatsächlich neben den anderen im Meer des Diesseits, weiter stützt.

Hier also bewegt sich Ceyx' Schiff schon sehr deutlich in unterweltlichen Gefilden und aus dem vorher noch düsteren und schaurigen Meer werden hier gleichsam die Ströme der Unterwelt, auf denen die Mannschaft des Ceyx wie auch er selbst auf direktem Weg in den Hades fahren: Nicht nur die Grenze zwischen Himmel und Meer wird undeutlich und die beiden Gefilde strömen ineinander, sondern es löst sich zugleich auch zunehmend die Grenze zwischen der diesseitigen Welt und dem Jenseits auf. In den darauffolgenden Versen wird dieser Effekt noch stärker und die aus der Unterwelt stammenden Elemente noch deutlicher sichtbar:

*ipsa quoque his agitur uicibus Trachinia puppis  
et nunc sublimis ueluti de uertice montis  
despicere in ualles imumque Acheronta uidetur,  
nunc, ubi demissam curuum circumstetit aequor,  
susplicere inferno summum de gurgite caelum.*

[Ov. *Met.*, XI, 502-6]

„The ship seems first to peer into the underworld from a mountain peak and then to gaze up to the sky from the bottom of a whirlpool. The trope of the waves reaching up to the heavens and down to the underworld enlarges Vergil's view of the ocean floor, take the storm quite literally to new depths.“ (Biggs/Blum 2019, 147) Das Schiff wird von den immer höher gehenden Wogen erhoben, sodass die relative Distanz zwischen Wellenkamm und Wellental umso größer erscheint: Wenn die Wellen so hoch gehen, dass der Kamm bereits zum Himmel reicht, muss – bei gleichbleibender Wassermenge – das

Wellental dementsprechend um dieselbe Menge tiefer gehen<sup>25</sup> (ähnlich wie sich bei einem Tsunami das Wasser scheinbar von der Küste zurückzieht, um die Wassermenge der Welle zu speisen, sodass es anschließend mit umso größerer Wucht wieder zurückfließen kann). Dementsprechend muss bei so hohem Wellengang, wie er durch den Seesturm entsteht, notwendigerweise ein Blick zumindest auf den Grund des Ozeans frei werden: Da es sich allerdings um kein gewöhnliches oder „natürliches“ Unwetter handelt und die Wogen nicht nur sehr hoch gehen, sondern buchstäblich in den Himmel wachsen, kann der Meeresboden nicht die gegenüberliegende Grenze sein; die ohnehin gewaltige Distanz vom Wellenkamm nur zum Spiegel wird im Tal nicht nur verdoppelt, sie reicht sogar bis direkt in die Unterwelt und gibt dort einen Blick auf den Acheron frei und nicht allein das: Selbst der Acheron kann nicht an Ort und Stelle bleiben und die Seeleute (wiewohl sie nicht *expressis verbis* genannt werden) können nicht bloß den Acheron fließen sehen, sondern *imumque Acheronta*, also sogar noch auf dessen Grund. Der unterhalb des Meeres fließende Unterweltstrom wird dementsprechend vom Seesturm gleichfalls erfasst und verbindet seine Fluten mit denen der See, auf der sich Ceyx' Schiff befindet, wodurch nun die Grenze zur Unterwelt und dem Jenseits endgültig überschritten ist: Hat das Meer zuvor nur den Sand vom Grund des Ozeans aufgesogen und dadurch eine Ähnlichkeit mit dem Cocytus erfahren beziehungsweise ist es nur ähnlich schwarz wie die Styx geworden, ist hier nun keine Vorstellungskraft oder Phantasie mehr gefragt, um sich die Unterwelt zur vergegenwärtigen. Sie ist bereits gegenwärtig und der Acheron gießt sein Wasser buchstäblich ins Meer, was dem vom Meer aufgelesenen Sand im Kontext der Beschreibung von Cocytus und Acheron in der *Katabasis* des Aeneas noch eine „tiefere“ Dimension verleiht:

*Hinc uia Tartarei quae fert Acherontis ad undas.  
turbidus hic caeno uastaque uoragine gurgis  
aestuat atque omnem Cocyto eructat harenam.*

[Verg. *Aen.*, VI, 295-7]

Die bereits oben bei der Argumentation bezüglich des Verständnisses der Färbung des Meeres zitierten Verse unterstreichen besonders durch die Parallele der Bezüge auf den Acheron und den Sand, den dieser in seinen Fluten führt, die Nähe der Unterwelt im

---

<sup>25</sup> Auch Friedrich (1956, 83-4) bemerkt, „dass „himmelhoch“ und „höllentief“ keine Redensarten sind“, sondern sich hier tatsächlich die Flut bis zur Unterwelt zu öffnen scheint.



Seesturm, der das Schiff des Ceyx' heimsucht. Das Schiff fährt bei Ovid also gleichsam bald auf dem Cocytus, bald auf der Styx und gibt den Blick auf den Acheron frei: Es erfährt während des Sturmes also quasi selbst eine Art der Metamorphose, indem es sich zum Kahn des Charon entwickelt, der in Vergils *Aeneis* dieselben Gewässer befährt. Die Seeleute befinden sich folglich zu dem Zeitpunkt, da sie aus dem Fokus der Erzählung rücken, schon sinnbildlich nicht mehr in ihrem eigenen Schiff, sondern sind bereits auf dem Weg über die Flüsse der Unterwelt: Als sie gegen die Winde anzukämpfen versucht haben, standen sie noch dem Vorboten ihres eigenen Schicksals als Ertrunkene und Unbestattete gegenüber, mittlerweile sind sie schon tiefer in die Gefilde des Jenseits vorgedrungen. Die Sibylle von Cumae erwähnt jedoch gegenüber Aeneas, auf dessen Frage nach der Bewandnis, die es mit dem *concursum ad amnem* hat, beziehungsweise danach, *quidue petunt animae* [Verg. *Aen.*, VI 318-9], dass es sich bei diesen um die Seelen derer handelt, die zu Tode gekommen, aber danach unbestattet geblieben sind, und denen die Überfahrt daher nicht gestattet ist, ohne dass ihre Gebeine in der Erde ruhen (*prius quam sedibus ossa quierunt*, V. 328): Diese würden vom Fährmann nicht aufgenommen, sondern immer wieder zurückgedrängt, und das ganze hundert Jahre lang, ehe sie wieder zum Fluss zurückkehren dürften. Zwischen dem Kämpfen gegen die Winde und dem Blick auf den Grund des Acherons vergehen bei Ovid selbstverständlich keine hundert Jahre, der gesamte Sturm trägt sich innerhalb einer einzigen Nacht zu. Das Durchlaufen der Stationen in der Unterwelt erfolgt somit sozusagen im Zeitraffer, wodurch die Hektik der gesamten Szene noch eine zusätzliche metaliterarische Ebene erhält.

Direkt nach dem Stehen auf dem höchsten Punkt des Wellenkammes und dem schaurigen Blick in die tiefsten Tiefen des Acherons, gleitet das Schiff den Wellenberg hinab und wird ringsum vom umherschlagenden Meer umgeben (*ubi demissam currum circumstetit aequor*, Ov. *Met.* XI, 505) und blickt vom Grund des unterweltlichen Strudels<sup>26</sup> hinauf zum Himmel. Hier läuft das Schiff schon ein erstes Mal auf Grund und zwar auf einen deutliche tieferen als es das im Endeffekt tun wird: Nachdem es vom Sturm vollständig zerstört treiben die Reste des Schiffes vielmehr als Treibholz an der Wasseroberfläche, aber an dieser Stelle sinkt das Schiff buchstäblich zum tiefsten Punkt der Unterwelt hinab,

---

<sup>26</sup> Eine interessante Rezeption hat diese Szene von E.A. Poe erhalten, der in seiner Erzählung „A descent into the Maelström“ den Hauptcharakter – einen scheinbar alten und von Seestürmen gebeutelten Mann – ebenfalls von der Spitze eines Berges an der norwegischen Küste hinab in einen Mahlstrom (cf. *inferno* [...] *gurgite*) blicken lässt, der in diesem „the howling Phlegethon below“ zu erkennen meint: Zwar ist der Name des Flusses ein anderer, doch sind die Parallelen unverkennbar.

nämlich auf den Boden des Acheron, den man sonst niemals zu Gesicht bekommt. Man könnte zunächst erwarten, dass sich an diesem Punkt das Meer über dem Schiff schließt und Ceyx mitsamt seiner Mannschaft von der See verschluckt und gleichsam „begraben“ wird, doch setzt sich das Unwetter noch fort, ja, es läuft an diesem Punkt erst zur Höchstform auf. Wie schon öfters<sup>27</sup> in der Fachliteratur festgestellt wurde, beginnt an dieser Stelle der mehrmalige Vergleich des Schiffes im Sturm mit einer Stadt, die einer Belagerung oder vielmehr Bestürmung anheimfällt: „At three points the ship is compared to a town under siege: battering ram is followed by a catapult (509), then a frontal attack is made (526-8), and finally sappers are digging unter the walls (535).“ (Rudd 2008, 104) Zusätzlich schließt sich noch ein beliebter Tiervergleich an: Die Welle, die die Flanke des Schiffes trifft, wird mit wilden Löwen verglichen, die sich mit aller Kraft gegen die Waffen und Speere ihrer Jäger stürzen und auf diese losgehen.

Nach diesem Angriff der Wellen folgt der neunte Punkt, den Biggs/Blum (2019) als typisches Element eines Seesturms kennzeichnen: „Ship suffers damage and begins to take on water.“ Bei Biggs/Blum wird hier zuvor noch ein Punkt genannt, bei dem der Heros oder seine Mannschaft die Götter um Hilfe anfleht, was häufig in direkter Rede erfolgt: Dieser Punkt ist bei Ovid allerdings auf mehrere Ereignisse aufgeteilt, denn das vergebliche Flehen der Besatzung<sup>28</sup> folgt schon recht bald, allerdings ohne direkte Rede. Im Falle der Seeleute tritt auch keine indirekte Rede auf, aber interessanterweise bleibt das Element der direkten Rede auch für den vermeintlichen tragischen Helden der Geschichte ebenfalls aus. Zwar wird auf Ceyx' Gedanken und Worte eingegangen, allerdings gelten diese nur seiner Gattin Alcyone (*Ceycis in ore/ nula nisi Alcyone est*, 544-5) und nicht den Göttern, auf deren Hilfe er während des Sturmes überhaupt nicht zu hoffen scheint, denn erst nach dem Schiffbruch wendet er sich kurz, aber ebenfalls vergeblich (*inuocat, heu, frustra*, V. 562), an seinen Vater und seinen Schwiegervater, doch trotzdem gilt der Großteil seiner Gedanken und Rede seiner Frau: *sed plurima nantis in ore est/ Alcyone coniunx* (562-3). In all diesen Anrufungen bleibt dem Helden aber dennoch die direkte Rede vorenthalten. Der Erzähler beschreibt lediglich, was Ceyx sagen möchte, lässt ihn aber selbst tatsächlich nicht zu Wort kommen: eine Reflexion des Beginns der Episode, als der Erzähler von Ceyx' Beschluss berichtet, das Orakel von Apollo

---

<sup>27</sup> Otis 1966; Rudd 2008; Biggs/Blum 2019

<sup>28</sup> „The sailors (and their passengers, if any) are devastated and pray to the gods, but in vain; a great number (or all) are washed overboard and drown.“ (Dunsch 2013, 53)

einzuholen, sowie von den Widrigkeiten, die ihn daran hindern, nach Delphi zu fahren, weswegen er sich nach Claros einschiffen muss, Ceyx selbst das aber nicht an Alcyone herantragen lässt: „In der Tat würde es schwerfällig wirken, wollte der Dichter seinem Helden in den Mund legen, was dem Leser aus dem unmittelbar vorausgehenden Erzählerbericht (410 – 414) ohnehin bekannt ist.“ (Stadler 1985, 206). Diese ausbleibende direkte Rede scheint allerdings begründet zu sein: Stadler konstatiert, dass Ceyx in der Episode bei Ovid „innerhalb nicht denselben Rang beanspruchen [kann] wie Aeneas im Epos Vergils“, denn es „fällt [...] bereits bei der Darstellung der Aussprache zwischen Ceyx und seiner Gattin am Beginn der Ereignisse die dominierende Rolle ins Auge, die der Dichter Alcyone zgedacht hat.“ (ebda.) Da die Seesturmszene nur ein einzelner Abschnitt in einem größer gefassten Kontext ist, ist Ceyx zwar die Hauptfigur dieser einzelnen Szene, nicht jedoch der gesamten Erzählung: Daher darf er zwar von der Mannschaft abgehoben seine eigenen Gedanken haben, die einer bestimmten Person gelten, diese aber nicht in einer direkten Rede äußern. Die diegetische Dominanz der Alcyone, der Ovid offenbar die Hauptrolle zgedacht hat, lässt für Ceyx fast ausschließlich indirekte Reden zu.

Bevor aber die Besatzung und Ceyx ihre Verzweiflung in Worte fassen dürfen, nimmt zunächst noch einmal die Heftigkeit des Sturmes zu: Die Wolken, die zunächst vor allem durch das bis zu ihnen hochschäumende Meer benetzt wurden, gießen nun selbst auch gewaltige Wassermassen aus, sodass der Unterschied zwischen Himmel und Wasser, der schon zuvor nicht mehr gegeben war, noch ein weiteres Mal aufgehoben wird. Der gesamte Himmel fällt gleichsam ins Wasser, das Meer seinerseits bäumt sich auf und steigt in die Himmelsgefilde empor, das Wasser von unten vermischt sich mit dem Wasser von oben, sodass jede Unterscheidung zwischen der Herkunft unmöglich wird (*et cum caelestibus undis/ aequoreae miscentur aquae*, 519-20). Dieser Effekt wird sprachlich sogar noch verstärkt, indem die Regengüsse, die zunächst noch deutlich als *largi [...] imbres* erkennbar gewesen sind, nunmehr mit *caelestibus undis* beschrieben werden: Die Welle haben den Himmel nicht nur erreicht und schwappen von diesem wieder zurück, sondern der Himmel gibt so viel Wasser ab, dass er selbst zu wogen beginnt und quasi ein Meer von oben auf ein Meer von unten trifft, sodass das Schiff nun endgültig von den Wassermassen eingeschlossen wird. Durch den vollständig von Wolken und Wasser bedeckten Himmel findet die daraus entstehende Finsternis erneut Betonung. Die Sterne werden unsichtbar, aber es entsteht im Sturm eine andere Lichtquelle am Himmel:

[...] *caret ignibus aether*  
*caecaque nox premitur tenebris hiemisque suisque.*  
*discutiunt tamen has praebentque micantia lumen*  
*fulmina: fulmineis ardescunt ignibus undae.*

[Ov. *Met.* XI, 520-3]

In der absoluten Dunkelheit, die durch die Verhüllung der Sterne entsteht, beginnen nun Blitze den Himmel zu durchzucken. Ovid wendet hier einen geschickten Kunstgriff an: Sowohl die Sterne als auch die Blitze werden mit *ignibus* umschrieben, doch steht in Antithese, wo diese Feuer ausmachbar sind: Denn während der Himmel nun über keine solche Lichtquelle mehr verfügt, tut dies plötzlich das Wasser, obwohl man meinen müsste, sowohl Sterne als auch Blitze befänden sich unter normalen Umständen beide am Himmel. Doch die Vermengung von Wasser mit Wasser und die verschwundene Grenze zwischen Himmel und Meer lassen die Blitze nicht mehr nur die Wolken durchzucken und über den Himmel jagen, sondern das Licht, das am Himmel fehlt, macht sich nun am Wasser bemerkbar und das Unmögliche bzw. Udenkbare tritt ein: Das Wasser brennt scheinbar. Konnten wir bereits zuvor die Unterweltflüsse Cocytus, Acheron und Styx in dieser Szene sehen, so gesellt sich an diesem Höhepunkt des Sturmes noch ein vierter dazu, der Phlegethon, der anstelle von Wasser brennendes Feuer führt, so wie auch hier die Wogen vom Feuer der Blitze brennen. Einen tatsächlichen Auftritt in Ovids *Metamorphosen* hat der Phlegethon im fünften Buch, als Persephone den Unterweltdämon Ascalaphus mit der Flüssigkeit besprengt, die der Phlegethon führt, um ihn zur Strafe für seinen Verrat (er hatte sie beim Konsum der Granatapfelkerne gesehen und ihr durch seine anschließende Anzeige *reditum crudelis ademit*) in eine Eule bzw. einen Uhu zu verwandeln. Hier wird von Ovid nicht expliziert, dass der Phlegethon Feuer führt, vielmehr erfolgt die Verwandlung des Dämons durch eine Handvoll *Phlegethontide lymph*a (Ov. *Met.* V, 544), eben der Flüssigkeit des Phlegethon, die allerdings ebenso wenig als gewöhnliches Wasser bezeichnet wird. Über die Beschaffenheit des Phlegethon lässt sich werkimmanent bei Ovid keine definitive Aussage machen, doch viele andere Quellen, die den Fluss erwähnen, lassen ihn Feuer führen, wohl nicht zuletzt aufgrund seines recht unmissverständlichen und sehr eindeutigen griechischen Namens. So beschreibt ihn etwa Platon im *Phaidon* (113α-β):

τρίτος δὲ ποταμὸς τούτων κατὰ μέσον ἐκβάλλει, καὶ ἐγγὺς τῆς ἐκβολῆς ἐκπίπτει εἰς τόπον μέγαν πυρὶ πολλῷ καόμενον, καὶ λίμνην ποιεῖ μείζω τῆσ παρ' ἡμῖν θαλάττης [...] περιελιχθεὶς δὲ πολλάκις ὑπὸ γῆς ἐμβάλλει κατωτέρω τοῦ Ταρτάρου· οὗτος δ' ἐστὶν ὃν ἐπονομάζουσιν Πυριφλεγέθοντα [...]

Hier ist der Name des Flusses zusätzlich noch um den Bestandteil *Πυρι-* erweitert, um jedes Missverständnis, woher das Brennen rühren könnte, unzweifelhaft ausräumen zu können. Auch bei Vergil (*Aen.* VI, 548-636) finden wir den Phlegethon als brennenden Fluss, dessen feurige Fluten sogar die Götter abschrecken: „It is now that Aeneas is confronted, to the left, with the walls and the fiery Phlegethon that make the Tartarus impenetrable even for the gods.“ (Reitz 2019, 446) Auch bei späteren Autoren wie Silius Italicus bleibt die Substanz der Flut des Phlegethon noch unverändert: „While the exact localisation of the rivers remains unclear, they are differentiated by their substance: fire and rocks – Phlegethon, blood – Cocytus, fuming mud and sulphur – Styx, putrid blood and poison – Acheron.“ (ebda., 259) Während also die Substanz der anderen Unterweltsflüsse offensichtlich einem gewissen Wandel unterworfen ist, sehen wir beim Phlegethon eine deutliche Kontinuität bezüglich seiner *lymphe*. Wenn nun im Seesturm im elften Buch von Ovids *Metamorphosen* durch die Blitze plötzlich die Welle zu brennen beginnen, muss sich unweigerlich das Bild dieses berühmt berüchtigten Gewässers aufdrängen, dessen markantes Merkmal es gerade ist, nicht Wasser, sondern Feuer zu führen. Die Präsenz der Unterweltsflüsse an der Oberwelt ist dabei keine Neuerfindung des Ovid, sondern hat ihren frühesten Vorläufer bereits in Homers *Ilias*, wie Mackie (1999) überzeugend festgestellt hat: Dort nämlich bekämpft Achilles im 21. Gesang den Fluss Skamander, der sich nach Mackies Argumentation ebenfalls in die Unterweltsflüsse verwandelt bzw. deren Züge annimmt (vgl. 494-5). Gekrönt wird dieses Gegenwart von „misery (Acheron), hate (Styx) and wailing (Cocytus)“ (495) schließlich ebenso wie bei Ovid durch das Feuer: „[I]t is really fire that is critical to this argument.“ (ebda. 496) Im Kampf des Flusses mit Achilles mischen sich schließlich die Götter ein und Hephaestus verbrennt erst die Leichen, die den Flusslauf verstopfen und dörret anschließend das Flussbett fast vollständig aus, woraufhin sich der Skamander geschlagen gibt: Mackie weist dabei besonders auf V. 358 hin, in dem der Fluss seine Kapitulation gegenüber dem Feuergott und seinen Unwillen erklärt, gegen diesen zu kämpfen. Hephaestus wird dabei von Skamander „lohend vor Feuer“ genannt (*πυρὶ φλεγέθοντι*), was sehr genau der Name des Phlegethon bzw. eben bei Platon Pyriphlegethon ist. Mackie nennt dies

„[u]ndoubtedly the most noteworthy parallel“ (497). Diese Verwandlung des Skamander von einem zunächst ruhig fließenden Fluss in einen Strom, der von Leid und Wehgeschrei erfüllt ist, und schließlich in einen brennenden Feuerstrom, der zweifellos eine starke (auch in der Wortwahl gespiegelte<sup>29</sup>) Parallele zum Unterweltsfluss Phlegethon aufweist, ist für Mackie „some kind of notion of a “hell on earth”“ (487). Diese Hölle auf Erden – oder vielmehr auf See – rezipiert Ovid also ganz ähnlich in der Szenen des Unwetters, in dem Ceyx umkommt.

In der Seesturmszene haben wir also bisher vier der fünf klassischen Flüsse in der Unterwelt gesehen; um das Bild vollständig abzurunden, fehlt aber noch ein letzter, nämlich die Lethe: Auf diese allerdings unterbleibt jedweder Hinweis während des Sturmes, das Meer findet nur noch Erwähnung, als seine Gewalt im Sturm zunimmt, sodass es letztlich das Schiff zerbrechen kann und die meisten Mitglieder der Mannschaft direkt durch das Bersten des Schiffes sterben, während einige wenige sich noch an den Trümmern festklammern, um den Tod allenfalls hinauszuzögern, da die Hoffnung, ihn noch abzuwenden, schon viel früher endgültig aufgegeben wurde (*Deficit ars animique cadunt totidemque uidentur,/ quot ueniunt fluctus, ruere atque inrumpere mortes*, 537-8). Tatsächlich hat es zunächst den Anschein, als würde eine Erwähnung des fünften und letzten Flusses der Unterwelt in der Episode ganz unterbleiben, doch findet sich die Lethe mit einigem Abstand zur Seesturmszene schließlich doch noch: Nachdem Alcyone lange genug zu Juno gebetet hatte, um deren Erbarmen<sup>30</sup> zu erregen, begibt sich deren Botin Iris zur Behausung des Schlafgottes Somnus, um dessen Hilfe für einen Traum zu erhalten, in dem Alcyone vom Unglück ihres Gatten unterrichtet werden soll. Die Nähe der Behausung des Somnus zu gängigen Darstellungen der Unterwelt, so unter anderem durch dessen Verortung beim Land der Kimmerier oder den Umstand, dass die Sonne dort niemals scheint, da der Himmel ständig bedeckt ist (wobei zusätzlich betont wird, dass die Sonne weder bei ihrem Auf- noch ihrem Untergang sichtbar ist, es also folglich auch keine

---

<sup>29</sup> Mackie stellt u.a. fest, dass zwar die Bedeutung der Namen von Acheron, Styx und Cocytus durchaus im Flusskampf gegeben ist, allerdings Homer kein explizites Vokabular aus dem etymologischen Umfeld der drei Namen an dieser Stelle verwendet, abgesehen von der (vermeintlichen) Parallele zwischen den Namen Achills und des Acheron (vgl. 495)

<sup>30</sup> Oder ihren Verdruss darüber, so hartnäckig von Alcyone mit nutzlosen Bitten belästigt zu werden. Kim (2015, 21) interpretiert das *non [...] sustinet* der Juno in 583-4 eher in letzterem Sinne und konstatiert im Kontext des als passiv bis indifferent gezeigten Götterapparates, dass „Juno’s only response to Alcyone’s fervent prayers for her (now dead) husband’s return is irritation at being bothered“ und das, obwohl „one might have at least expected Juno, the goddess of marriage, to sympathize with loving spouses and a paradigm of companionate marriage.“

Dämmerung gibt), die Ovid zweifellos aus Homers Beschreibung zum Eingang der Unterwelt im elften Gesang der *Odyssee* entnommen haben muss, beschreibt Griffin sehr detailliert in seinem Kommentar zum elften Buch von Ovids *Metamorphosen*: Hier unterstreicht Griffin auch, dass diese Szene, in der Iris Somnus auf Geheiß der Juno besucht, von Statius im zehnten Buch seiner *Thebais* sehr ähnlich in *imitatio* rezipiert worden ist (vgl. Griffin 1997, 236). In dieser sehr unterweltlichen Behausung des Somnus finden wir neben den üblichen, bereits beschriebenen Ähnlichkeiten mit Homers Eingang zur Unterwelt<sup>31</sup> nun auch den lang ersehnten letzten Fluss der Unterwelt, die Lethe:

*muta quies habitat; saxo tamen exit ab imo  
rius aquae Lethes, per quem cum murmure labens  
inuitat somnos crepitantibus una lapillis.*

[Ov. *Met.* XI, 602-4]

Hier also, ganze 30 Verse nach dem Ende des Seesturmes, wird die Kollektion der Höllenflüsse durch das letzte Mitglied vervollständigt. Die Natur des Stromes, der den Seelen in der Unterwelt das Vergessen einflößt, wenn sie aus ihm trinken, lässt nicht zu, dass er in einem aufgewühlten Zustand erscheint: Er fließt sanft und sicher in eine Richtung, nahezu geräuschlos, lediglich einige kleine Kieselsteine, die sein Bett bedecken, geben ein leises Murmeln und Plätschern von sich, während das Gewässer langsam und gemächlich über sie gleitet. Sein Auftreten ist weit entfernt von den anderen vier Flüssen, wie auch seine Beschaffenheit. Auch der letzte Fluss, der in der Katabasis bei Silius Italicus vorkommt, ist vermutlich die Lethe, wenngleich er im Gegensatz zu den anderen nicht explizit mit seinem Namen genannt wird: „A fifth river, consisting of tears, is not named.“ (Reitz 2019, 459) Zwar sind es nicht die Tränen, die den Fluss notwendigerweise als Lethe qualifizieren<sup>32</sup>, doch zumal die anderen vier Flüsse bereits mit Phlegethon, Cocytus, Styx und Acheron benannt sind, liegt die Vermutung nahe, es müsse sich um die Lethe handeln (oder ihre platonische Entsprechung, den Ameles; siehe unten). Die weite Entfernung könnte aber noch eine andere, im Metapoetischen liegende Dimension haben: Als die anderen Flüsse auftauchen, haben wir das Unglück des Ceyx unmittelbar vor Augen, er selbst und seine Mannschaft sind zwar für den Moment unsichtbar, aber

---

<sup>31</sup> Auch Vergil platziert Somnus und die Träume in der Katabasis der *Aeneis* direkt an den Anfang der Unterwelt: Er befindet sich gemeinsam mit seinem Bruder, dem Tod, und einigen anderen schaurigen Allegorien *uestibulum ante ipsum primisque in faucibus Orci* (272).

<sup>32</sup> Tatsächlich ist es bspw. noch bei Statius (*Theb.* VIII, 29-30) der Fall, dass der Cocytus Tränen führt, der bei Vergil Schlamm und bei Silius Blut fließen lässt.

nichtsdestoweniger ist uns bewusst, dass er sich gerade mit „Mann und Maus“ auf direktem Weg in die Unterwelt befindet. Nach dem Sturm aber, wenn die Seeleute sich nicht mehr länger nur in einem Grenzbereich zwischen Dies- und Jenseits befinden, sondern unumkehrbar in die Unterwelt gekommen sein müssen (wenn sie auch als Unbestattete ihre nächste Überfahrt noch nicht antreten dürfen), tritt eine unterweltliche Ruhe und Stille ein (*muta quies habitat*) und durch dieses retardierende Moment rückt der Tod des Ceyx weiter weg, wir werden sogar zwischenzeitlich noch mit einer ganz anderen Szene konfrontiert: Alcyone, die keinerlei Kenntnis von den Geschehnissen auf See hat, bereitet zuhause alles so vor, als käme Ceyx bestimmt wieder lebend zurück. Zur kunstvollen Syntax dieses Abschnitts hat Stadler bemerkt: „Ihre innere Unruhe spiegelt sich in der aufgeregten Syntax wieder [sic]. Der Satz ist in möglichst kurze Kola zerstückelt. Das anaphorische *iam quas* drückt für sich Alcyones Erregtheit aus, nahezu atemlos wirkt der Satzbau durch die Prolepse des Relativsatzes *quas induat ille* und die Einschaltung des Temporalsatzes *ubi venerit ille* in den zweiten Relativsatz. Der Leser kann sich so gut vorstellen, daß es die Königin nicht mehr erwarten kann, Ceyx' Heimkehr zu feiern und deshalb so geschäftig ist (*festinat*).“ (Stadler 1985, 210) Alcyone verhält sich so, als sei Ceyx wenige Verse vorher gar nicht gestorben, als sei er lebendig und wohl auf und würde bald zu ihr zurückkehren, denn sie kann ja von seinem Tod nichts wissen. Nach diesen Vorbereitungen für seine (vermeintliche) Rückkehr, während derer sein Tod für uns wieder unsichtbar wird, ruft Ovid sein Hinscheiden noch einmal kurz in Erinnerung, damit wir nicht in der Zwischenzeit durch den starken Kontrast der geschäftigen Alcyone vergessen, dass Ceyx ja eigentlich gar nicht mehr lebt. Mitten in den frommen Gebeten für ihren Mann, erwähnt Ovid: *proque uiro, qui nullus erat, ueniebat ad aras*, gleichsam als müssten wir daran erinnert werden, dass sie ja zu diesem Zeitpunkt schon gar keinen Mann mehr hat, dabei ist sein letztes Auftreten, das sowohl sein zuletzt erfolgtes als auch sein letztes als lebender Mensch insgesamt ist, gerade einmal zehn Verse her: Wie viel weiter muss sein Tod da erst nach den folgenden zwanzig Versen in Vergessenheit rücken. Und hier tritt es schließlich als Unterweltsfluss auf, das Vergessen: Wir sehen das Wasser aus dem Lethe-Fluss, das uns daran erinnern soll, was wir durch Alcyones hoffnungsvolle Geschäftigkeit, die den Tod des Ceyx als gar nicht real erscheinen lässt, einerseits und die Beschreibung der friedlichen und stillen Unterwelt andererseits schon vergessen haben könnten. Auch die Positionierung des Lethe-Flusses als letztem der fünf Flüsse dürfte



kaum zufällig gewählt sein<sup>33</sup>: Im Mythos von Er, der Platons *Politeia* beschließt, kommen die Seelen erst ganz am Ende ihres Aufenthaltes in der Unterwelt zu den Gefilden der Lethe, wo sie aus dem Fluss *Ameles* trinken, um ihr vorheriges Dasein zu vergessen und von Lachesis danach ein Los zugeteilt bekommen, das ihr künftiges Leben nach der Metempsychose, der Wiedereinkörperung am Ende (bzw. je nach Betrachtung auch dem Anfang) der Seelenwanderung, bestimmen soll (*Politeia* 618b-620c). Die Lethe wird also von den Totengeistern in der Unterwelt erst als letzter der Flüsse gefunden und so können die Seeleute während des Seesturms noch nicht mit ihr in Berührung kommen, da diese bereits das Ende ihres Aufenthalts in der Unterwelt markiert hätte: Sie aber müssen, weil unbestattet, zuerst noch sehr lange im Jenseits bleiben, bevor sie überhaupt dieses durchlaufen und zu guter Letzt aus der Lethe trinken und mit ihren Seelen ein neues Leben beginnen können.

Für Ceyx allerdings sieht das Fatum offensichtlich eine andere Form der Metempsychose vor: Wie Fantham festgestellt hat, wäre es ein Irrtum anzunehmen, Ceyx könne Alcyone deshalb nicht selbst im Traum besuchen, weil seine Seele nach seinem Tod unter den Wellen gefangen wäre („the drowned man’s soul cannot escape, and is stifled beneath the waves.“ Fantham 1979, 343), sondern weil die Seele den Körper gar nicht verlassen haben darf, damit die Metamorphose überhaupt stattfinden kann: „Indeed the soul must not leave the body, for it has to be present in the corpse for the possibility of metamorphosis, which entails metempsychosis. Any visit from Ceyx’ wraith would have implied the final reduction of the drowned body to useless matter.“ (ebda., 344) Ceyx stirbt also zwar, aber anders als zu erwarten wäre, gelangt seine Seele tatsächlich nicht in die Unterwelt (seine Mannschaft dürfte dieses Glück jedoch nicht teilen), denn sonst könnte er nachher nicht verwandelt werden. Fantham unterstreicht, dass zwar auch andere Leichen plötzlich verschwinden, um durch etwas anderes ersetzt zu werden, was ihre Form der Metamorphose darstellt, doch ist Ceyx der einzige Leichnam in der gesamten antiken Literatur, dessen toter Körper sich direkt in etwas Lebendiges verwandelt. Dies könnte auch ein zusätzlicher Grund sein, weswegen Ceyx während des Sturms keine Erwähnung findet, fast als wäre er gar nicht da. All seine Gefährten kämpfen gegen die Winde an und werden von den Wogen geschüttelt, befahren gleichsam die Flüsse der Unterwelt, doch

---

<sup>33</sup> Ebenso wenig wohl das Auftreten von Cocytus und Acheron als erste, da diese Flüsse auch die ersten sind, die sich Vergils Aeneas bei seiner Katabasis in der Unterwelt zeigen und daher verhältnismäßig am Anfang zu verorten sein müssen.

von Ceyx ist nie die Rede, denn seine Seele bleibt in seinem Körper und fährt tatsächlich gar nicht ins Jenseits: Er erlebt denselben Sturm und zugleich auch nicht denselben Sturm. Er kämpft nicht gegen die Winde, weil sie nicht sein Schicksal sind, da er nie als Unbestatteter zum Kahn des Charon kommen wird und die Szene daher in seinem Fall nicht dieselbe „sophokleische“ Ironie (vgl. Rudd 2008, 107) hätte wie bei der restlichen Besatzung. Gleichfalls bittet auch Morpheus in der Gestalt des Ceyx in Alcyones Traumgesicht nicht um Bestattung, da dies ja gar nicht die Problematik seines Todes ist: „The imposter reiterates that he is Ceyx’s ghost [...] and ends with a request not for burial, but for her grief; she is to weep and put on mourning so that she will not send him to Tartarus unwept.“ (ebda., 228) Für Ceyx bleibt die Sichtung der Unterwelt – sofern sich ihm die Unterwelt überhaupt in dieser Form gezeigt hat und nicht nur der Mannschaft – eine Nahtoderfahrung und alles, was er selbst jemals vom Jenseits sehen wird: Seine menschliche Seele sieht die Unterwelt niemals und es gibt keinen Hinweis darauf, dass Vögel nach ihrem Tod dieselben Irrungen und Wirrungen erfahren wie Menschen<sup>34</sup>. Eine reale Präsenz der Unterwelt während des Sturmes bleibt also unklar: Sind die Seeleute direkt ins Jenseits gefahren, als sie vom Sturm heimgesucht wurden, oder war hier nur ein illusorisches Machwerk im Spiel, das sie auf ihre „Höllenfahrt“ vorbereiten sollte? Und hat Ceyx in demselben Sturm auch den gleichen Sturm erlebt? Dass es ein Sturm war, ist unzweifelhaft, denn das Schiff zerbricht wirklich, die Mannschaft stirbt wirklich und auch Ceyx stirbt wirklich – wenngleich seine Seele offenbar seinen Körper nicht verlässt. Diese Unschärfe zwischen bloßen Wahrnehmungen und der Wirklichkeit spiegelt auch die Ambiguität von Alcyones Traumgesicht wider: „As such, this dream scene is organised along complex barriers of truth and fiction: it is a *true* message from Juno, sent down to correct the *false* impression that Ceyx is alive, but which involves the aid of Sleep [...] and performed by Morpheus in *disguise*, who can only convince Alcyone of the *reality* of her husband’s death by *pretending* to be him.“ (Khoo 2019, 578) Darüber hinaus stellt Khoo fest, dass „these innumerable twists and turns“ für Ovid in seinem Konzept von Träumen als „opportunities to blur narrative boundaries between truth and fiction“ fungieren (vgl. ebda.). Und eben dieses „Blurring“ vollzieht sich in der Seesturmszene gleich mehrfach auf verschiedenen Ebenen: In der Szene selbst verschwindet auf der Ebene der realen diegetischen Ereignisse *expressis verbis* die Grenze zwischen Himmel und Meer, worauf,

---

<sup>34</sup> Sofern man den pseudo-vergilischen *Culex* als Parodie auf Katabasis-Szenen liest und nicht annimmt, Seelen von Tieren, die sogar so klein und unbedeutend sind wie Stechmücken, würden ebenfalls in die Unterwelt kommen.

wie wir gesehen haben, sogar mehrmals<sup>35</sup> hingewiesen wird, es verschwimmt auf der abstrakten Raumebene die Grenze zwischen Diesseits und Jenseits, wie ich zu zeigen versucht habe, und schließlich verschwimmt sogar auf einer metaliterarischen Ebene auch hier die Grenze „between truth and fiction“. Es kann nicht mehr entschieden werden, welche Teile des Sturmes sich tatsächlich so ereignet haben und welche nur so wahrgenommen wurden, ob sie von allen so wahrgenommen wurden oder nur von manchen, ob Ceyx die Unterwelt so gesehen und dadurch eine Art „Nahtoderlebnis“ gehabt hat oder ob er nur in einem „normalen“ Sturm umkommt, ob sein Nahtoderlebnis überhaupt so gesehen werden kann, da er ja trotzdem stirbt und gleichzeitig nicht stirbt, weil seine Seele ja in seinem Körper verbleibt und daher überhaupt nie in die Unterwelt kommt. Es können diese Dinge nicht *entschieden* werden, weil sie ganz einfach gar nicht *unterschieden* werden können, so intrikat ist die Vermischung von Wahrheit und Fiktion in dieser Episode aus Ovids *Metamorphosen*. Khoo zitiert in diesem Zusammenhang (bei ihr nur auf den Traum bezogen) eine Feststellung von Patricia Cox Miller (1994, 6): „There is no final resting point, no end to the paradoxical turns in the story.“ Und tatsächlich sind die Paradoxa in der Geschichte von Ceyx und Alcyone so stark ineinander verschlungen, dass der Versuch, eines davon aufzulösen nur eine Reihe weiterer Fragen und Widersprüchlichkeiten aufwirft, die alle für sich selbst wieder eine Antwort bergen, die aber unweigerlich im Kontext der anderen Fragen wieder in einen Widerspruch mündet. Es ist die Erzählung von Ceyx und Alcyone bei Ovid also gleichsam eine Hydra, deren Köpfe die unzähligen Paradoxa der Geschichte symbolisieren: Will man sich eines entledigen, so tauchen sofort zwei neue auf. Das Feuer, mit dem Herkules letztlich die Stümpfe ausbrennt, müsste in unserem Fall so hell leuchten, dass es alle Wirrungen, die sich noch im Dunklen verbergen, auf einmal erhellt – sofern uns Ovid in all seiner dichterischen Subtilität diese Möglichkeit einer endgültigen Lösung überhaupt zugesteht. Ohne diesen Anspruch einer Herkulesaufgabe erheben zu wollen, glaube ich trotzdem, die Unterweltsbezüge in der Seesturmszene der Erzählung von Ceyx und Alcyone in Ovids *Metamorphosen* mehr oder minder deutlich gemacht zu haben. Die literarische Funktion dieser Bezüge setzt nach meiner Interpretation den Anspruch Ovids fort, die Grenzen zwischen Wahrheit und Fiktion zu verwischen und so einen illusorischen Effekt zu erzielen, der dem Lesepublikum gleichzeitig die Verwirrung und Aufwühlung verdeutlichen soll, die sich sowohl in der emotionalen Situation Alcyones als auch im

---

<sup>35</sup> Ov. *Met.* XI, 497-8; 516-20; 548-50

Seesturm manifestieren, und diese gleichzeitig unzugänglich und unverständlich machen soll. Die Schaurigkeit der Unterweltelemente während des Seesturmes unterstreicht intradiegetisch einerseits die Angst der Seeleute *im* Sturm und rechtfertigt andererseits die Angst Alcyones *vor dem* Sturm, dessen unkontrollierbare Macht sie als Tochter des Aeolus ja bereits kennt. Die Angst deutet *auf den* Sturm *voraus* und erfährt eine Metamorphose *in den* Sturm, der wiederum auf die Fahrt durch die Unterwelt vorausdeutet und sich dabei seinerseits in genau diese Fahrt verwandelt. Diese Kette an Verwandlungen gipfelt schließlich in der Verwandlung des Traumgottes Morpheus in den verstorbenen Ceyx und findet ihr würdiges Ende in der Metamorphose von Ceyx und Alcyone in Eisvögel, die endlich keine Angst mehr vor dem Sturm haben müssen, sondern ihre eigenen, windstillen Tage erhalten.

## 2. Caesars Überfahrt(en) und die Unterwelt (BC V, 403-677)

Nach den deutlich erkennbaren Einflüssen unterweltlicher Motive im Seesturm der Erzählung von Ceyx und Alcyone bei Ovid bzw. der Vermischung von Diesseits und Jenseits, die sich durch diesen literarischen Kunstgriff ergibt, soll eine ähnliche Untersuchung nun auch für Lucans Gestaltung des Seesturmes im fünften Buch seines *Bellum ciuile* erfolgen, in dem der von seiner Hybris und Arroganz getriebene Antiheld Caesar gegen jede Vernunft und Warnung den über alle Maßen waghalsigen Versuch unternimmt, mit der Hilfe des Fährmannes Amyclas eine Überfahrt nach Italien im Schutze der Nacht und verborgen vor dem Großteil seiner eigenen Leute vorzunehmen, um dort angekommen den ihm scheinbar zu diesem Zeitpunkt schon untreu werdenden Antonius<sup>36</sup> in die Schranken zu weisen. Der Sturm selbst wurde in der jüngeren Wissenschaftsgeschichte nicht sehr oft, dafür umso genauer behandelt, wenn er Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchungen wurde: Nach der sehr ausführlichen Monographie von M.P.O. Morford (1967), die dem Sturm bei Lucan an sich (nicht nur dem im fünften Buch, sondern auch den anderen drei, die er im Laufe seines Epos einfließen lässt) gleich zwei volle Kapitel widmet und nicht nur die Stürme werkimmanent auf ihre literarische und poetische Funktion hin beschreibt, sondern darüber hinaus auch akribisch die literarischen und philosophischen Vorläufer der Seesturm-Tradition untersucht, die besonders, aber nicht nur, für Lucan und seine Gestaltung der Seesturmszene prägend gewesen sind, findet sich lange Zeit keine besonders fokussierte Behandlung dieses Elementes bei Lucan und obwohl spätestens mit Bernsteins Dissertation über Geistergestalten bei Lucan<sup>37</sup> (2000) die Schaurigkeit in den Darstellungen Lucans das wissenschaftliche Interesse geweckt hat, sind bislang Ausarbeitungen zu Unterweltsbezügen in der Seesturmszene des fünften Buches ein wissenschaftliches Desiderat geblieben. Die nächste ausführliche Behandlung der betreffenden Szene hat Emanuele Narducci (2002) in seiner Monographie über Lucans Anspruch, *contro l'imperio* zu schreiben, gebracht, allerdings gleichfalls mit anderem Fokus: „A perceptive recent reading has examined how Lucan's deviation from epic

---

<sup>36</sup> Diese Vorausdeutung auf den späteren „Verrat“ des Antonius gegenüber Caesars Adoptivsohn Octavius dürfte eine deutliche Übertreibung Lucans sein. Zum Vers *Iam tum civili meditatus Leucada bello* (V, 479) kommentiert J.D. Duff in seiner übersetzten Edition: „Where he and Cleopatra fought against Augustus and Rome; and Lucan pretends to believe that Antony was now disloyal to Caesar.“ (Duff 1928, 274, Anm. 3) Ähnlich interpretiert auch Matthews 2008, 48.

<sup>37</sup> sowie Statius und Silius Italicus

models for the exchanges between Caesar and Amyclas brings out the general's arrogant lack of concern for the norms of acceptable behaviour." (Pitcher 2008) Die erste Publikation, die sich wirklich endgültig ausschließlich mit dem Seesturm bei Caesars waghalsiger Überfahrt auseinandersetzt, ist die Dissertation bzw. der Kommentar von Sarah Matthews (2004 bzw. 2008), dessen Fokus allerdings ebenso weniger auf der Gestaltung des Unwetters liegt als vielmehr auf der Charakterisierung des Antihelden Caesar, dessen Verhalten die Szene im Wesentlichen doch stark dominiert<sup>38</sup>. Allerdings erwähnt auch Matthews, dass sie sich in ihrer Beschreibung und Analyse der eigentlichen Sturmszene (der Kommentar setzt sich auch noch mit Szenen auseinander, die sich unmittelbar vor dem Sturm befinden und überhaupt erst zur Notwendigkeit von dessen Auftreten im Epos führen) noch sehr an der Monographie von Morford orientiert, wohl aufgrund der spärlichen Publikationssituation in den dazwischenliegenden vier Jahrzehnten: „The important work of Morford [...] provides valuable information on the literary tradition lying behind Lucan's storms and his analysis of the storm in book 5 has formed the basis of my commentary on this section (504-677).“ (Matthews 2004, 6) Matthews' Erkenntnisse vor allem bezüglich der einzelnen Elemente des Sturmes und ihrer Untersuchungen zu den geografischen Verhältnissen, die Lucan während des Unwetters schildert, sind nichtsdestoweniger eine der wichtigsten Quellen, auf die sich meine Untersuchungen stützen. Insbesondere ihre Liebe zum Detail in ihren Ausführungen hat sich als ausgesprochen hilfreich für das bessere Verständnis etlicher Stellen erwiesen. Die jüngste Publikation, die sich ausschließlich mit dem Sturm aus Buch 5 bei Lucan beschäftigt, ist ein Aufsatz von L.V. Pitcher (2008), der – nachdem die Rolle Caesars, dessen Verhältnis zum Fährmann Amyclas und die zugrundeliegenden moralischen Vorläufer bereits hinreichend untersucht waren – sich in erster Linie mit der Rolle von Caesars Soldaten in der Umgebung der Sturmszene sowie der eigentlichen Sturmszene selbst beschäftigt und deren mangelnder Einsicht über ihre eigene Rolle, die sie als das eigentliche Machtinstrument Caesars spielen, sich dieses Machtgefüges aber nicht bewusst zu sein scheinen, was Pitcher als exemplarisch für zentrale Punkte und Kernthemen des gesamten Epos betrachtet: „It has been demonstrated that Caesar's abortive journey and the reaction which it then elicits exemplify [...] some of the key themes of the poem: the fragility of human power, and the failure of human insight to

---

<sup>38</sup> „I believe my study of these 250 lines of Lucan's poem has brought to light a number of aspects of Lucan's presentation of Caesar not fully appreciated before.“ Matthews 2004, 6

avert destruction.“ (Pitcher 2008, 249) Weniger beschäftigt sich Pitchers Aufsatz allerdings mit der Gestaltung der Seesturms, über die er keine wesentlichen Worte verliert. Obwohl Dunsch (2013) in der Tradition von Morford die Ursprünge lateinischer Seesturmszenen untersucht, findet Lucans prominenteste Variante (neben den drei anderen, die Morford behandelt hat) darin keine Erwähnung: Die untersuchte Tradition beschäftigt sich hauptsächlich mit Livius Andronicus' Übertragung<sup>39</sup> des homerischen Seesturms im fünften Buch der *Odyssee* bzw. der Adaptation Vergils derselben Szene für das erste Buch seiner *Aeneis*, die möglicherweise schon durch frühere Quellen erfolgt ist, die aber bedauerlicherweise heute verloren sind (vgl. Dunsch 2013, 47: „There were probably at least two sea storm type scenes in Naevius' epic [...] Unfortunately the text of these is lost. However, some ancient sources claimed, probably correctly, that Vergil [...] adapted an entire passage [...].“). Die jüngste Publikation, die den Sturm neben anderen Szenen dieser Art behandelt, ist das Kapitel von Biggs/Blum in der Untersuchung zu strukturellen Gebilden in der Epik von Finkmann/Reitz (2019), deren Beitrag auch für die Untersuchung der Seesturmszene bei Ovid einen wesentlichen Beitrag zur vorliegenden Arbeit geleistet hat. Besonders deren äußerst übersichtliches Schema der zwölf Punkte, die das allgemeine Geschehen während eines literarischen Seesturmes gut abstrahieren, werden auch bei meiner Untersuchung zur entsprechenden Szene im Epos Lucans berücksichtigt werden und als Basis für die strukturelle Analyse dienen. Während die Darstellung des Seesturmes bei Ovid den Ausgangspunkt für meine Untersuchungen bildet, stellt Lucans Adaptation des Motivs gleichsam eine Art „Höhepunkt“ dar im Sinne des Kommentars von Murphy zum elften Buch von Ovids *Metamorphosen*; dort schreibt er zu V. 497 (*fluctibus erigitur caelumque aequare uidetur*): „Ovid qualifies the conventional exaggerations already found in Vergil, *Aeneid* i. 102ff. [...]. These exaggerations were already so extreme in the *Aeneid* as to make further development difficult. For the *ne plus ultra* of the literary Storm, see Lucan v. 597ff.“ (Murphy 1972, 69) Dieses „*ne plus ultra* des literarischen Sturmes“ soll daher – in Übersteigerung der ovidischen Übersteigerung Vergils – den nächsten Untersuchungspunkt bilden, wie die Elemente der Unterwelt Eingang in die literarische Tradition einer Seesturmbeschreibung gefunden haben, wie stark sie dort spürbar sind und vor allem

---

<sup>39</sup> Zwar gilt die *Odusia* des Livius Andronicus als Übersetzung der homerischen *Odyssee*, die Fragmente sind aber oft freie Nachdichtungen der entsprechenden Stellen. Auch Dunsch (2013, 46) nennt die Verse eines Fragments, das die Gefährlichkeit der See unterstreicht, nur „based on the words of Laodamas in Book 8 of the *Odyssey*“, nicht aber eine direkte Übersetzung. Die Übertragung in ein Gedicht mit anderem Versmaß macht eine wortgetreue Übersetzung wohl auch denkbar schwierig.

welche Funktion sie für das Verständnis der jeweiligen Stellen haben beziehungsweise welche alternativen Deutungsmöglichkeiten sie uns eröffnen, um ein besseres Verständnis der metapoetischen und intertextuellen Absichten der lateinischen Ependichter zu gewinnen.

## 2.1. Die Flaute als retardierendes Moment (403-460)

Zunächst fällt bei der Behandlung des Seesturmes auf, dass es sich nicht um Caesars erste Überfahrt in dieser geografischen Umgebung handelt: Schon etwas vor seiner geplanten (und vereitelten) Rückfahrt beschreibt Lucan zunächst, wie Caesar mit seinen Soldaten überhaupt erst nach Italien übersetzt (V, 424-60). Hier beginnt die Überfahrt ebenfalls nachts, was an sich schon verwunderlich ist, zumal die Seefahrt bei Tag durch die deutlich bessere Sicht gewiss einfacher sein muss: Anders als bei Caesars Versuch der Rückfahrt liegt hier der intradiegetische Grund für diesen sonderbaren Zug nicht in der Absicht, die Überfahrt heimlich und unbemerkt antreten zu können (hierfür bietet sich die Nacht natürlich trotz aller Gefahren an, die mit ihr in Kauf genommen werden müssen), sondern vielmehr in einer gewissen Zeitnot: Caesar will in größter Eile von Brundisium nach Griechenland übersetzen, um nicht zu riskieren, Pompeius könnte ihm bei der Beanspruchung der marinen Hoheit zuvorkommen: [...] *ne Pompeiani Phaeacum e litore toto/ languida iactatis comprehendant carbasa remis* (420-1). Diese Dringlichkeit der Unternehmung ist laut Herrero de Jauregui (2015, 339) unter Verweis auf das sechste Buch der *Aeneis* bereits ein zentrales Element der zeitlichen Dimension einer Unterweltsfahrt: „A logical, almost necessary consequence [...] is the urgency of the whole enterprise. In Aeneid there is a permanent hurry which stands in narrative tension to the poetic wish to satisfy the audience’s curiosity [...].“ Ähnlich eilig hatte es auch Ceyx in seinem Vorhaben, das keinen Aufschub duldet, sodass er nicht warten konnte, bis der Weg nach Delphi wieder zugänglich wird, sondern den gefährlicheren Weg nach Claros nehmen musste. Schon an dieser Stelle deutet Lucan die Gefahr einer Überfahrt zur gegebenen Jahreszeit – es ist Winter – an, da der Hafen von Brundisium zum Zeitpunkt, als Caesar dort ankommt, nicht angelaufen wird und auch keine Schiffe von dort auslaufen, da man zu große Angst vor einem winterlichen Unterwetter zu haben scheint (*Brundisii clausas uentis brumalibus undas/ inuenit et pauidas hiberno sidere classes*, 407-8). Diese Angst vor dem Sturm wird sich zwar in der Hauptszene der Rückfahrt nach



Brundisium als durchaus begründet erweisen, beim Auslaufen von Brundisium in Richtung Griechenland scheint sie jedoch noch völlig unbegründet, da Caesars Flotte bei der Überfahrt mehr mit einer Flaute denn hochgehenden Wogen und einem stürmischen Unwetter zu kämpfen hat. Nichtsdestoweniger wird hier bereits Caesars Hybris in seiner Verstimmung darüber deutlich, dass er – ein Günstling der Fortuna – denn in Brundisium aufgehalten werde und abwarten müsse, *dum pateat tutum uel non felicibus aequor* (411). Caesar will diesen Aufschub, der ihm aus seiner Warte (schließlich gehört er nicht zu diesen *non felicibus*) unberechtigt und geradezu feige erscheint, nicht hinnehmen und urgiert trotz der vermeintlich lauenden Gefahren die Überfahrt nach Griechenland. In seiner Ansprache an seine Soldaten, um diese von der Sinnhaftigkeit seines Unterfangens oder vielmehr von der Sinnlosigkeit, den Landweg zu nehmen (*nec maris anfractus lustrandaque litora nobis*), zu überzeugen, nimmt seine Arroganz erstmalig das Ausmaß an, zu glauben, die Winde könnten ihm auf See nichts anhaben, sondern würden ihn, je mehr sie ihm zu schaden versuchten, nur umso mehr in seinen Vorhaben unterstützen, sodass er sogar auf einen Sturm durch den Nordwind zu hoffen bereit ist, anstatt ein solches Unwetter zu fürchten, wie es die Hafenleute von Brundisium offensichtlich tun: *Hic [sc. Aquilo] utinam summi curuet carchesia mali incumbatque furens et Graia ad moenia perfleret* (418-9). Caesar wünscht sich also bereits hier einen Seesturm in der Überzeugung, dieser könne zumindest ihm persönlich, aber wohl auch den Vorhaben, die mit seiner Person verbunden sind, ohnehin nichts anhaben, worin die hohe Risikobereitschaft Caesars eine deutliche Unterstreichung erfährt.

Diese *temeritas* Caesars sieht Morford unter anderem auch schon bei der Unterbindung der Meuterei (V, 237-373), als die Soldaten ihren Unmut über den ewigen Krieg äußern, den sie für ihren Feldherrn führen: „[...] in which Caesar confidently quells a mutiny. In the mutiny, as in the storm, Caesar rejoices to live dangerously and prove his good Fortune.“ (Morford 1967, 38) Er verweist dabei explizit auf Lucans Formulierung vor Caesars Entgegnung auf die Vorwürfe durch die Soldaten (301-4). Morford konstatiert hier bereits eine Parallele zwischen der Sturmszene und der Meuterei davor. Die Szene, als deren Kontrast er Caesars Freude am gefährvollen Leben sieht, ist die Konsultation des Orakels von Delphi durch Appius, in der Morford zudem sturmähnliche Elemente sieht, die die Pythia erdulden muss: „(note too, how the spiritual storm endured by the

Pythia is symbolized by the volcano-simile<sup>40</sup> at 5. 97-101) [...]“ (Morford 1967, 37) Auf die Parallelen der Seesturmelemente mit der Meuterei und der Befragung der Pythia in Delphi geht auch Fantham explizit in ihrer Untersuchung der Meutereiszene ein, so beschreibt sie etwa, dass die Szene beim Orakel von Delphi „ends in a picture of death and sea-violence, before Lucan breaks off abruptly, to resume with a series of scenes that follow the sweeping progress of Caesar [...]“ (Fantham 1985, 121). Stärker noch als Morford, für den die Niederschlagung bzw. Besänftigung der Meuterer lediglich eine von mehreren Szenen ist, in denen sich Caesar als besonders der *temeritas* und Hybris verfallen erweist, weist Fantham auf die direkten Bezüge sowohl zur erfolgreichen Überfahrt nach Palaeste und der damit verbundenen ruhigen See sowie der anschließenden vereitelten Rückfahrt nach Brundisium hin und sieht darin gleichsam eine Vorwegnahme von Caesars intradiegetischem Verhalten wie auch der literarischen Gestaltung des Szenenwechsels durch Lucan auf einer abstrakteren Erzählebene: „In Caesar’s calming of the mutineers we have a movement from storm to calm, which we might compare with the actual sea-calm of 424-55, itself invented as a foil for the storm of 504-653.“ (Fantham 1985, 121) Um die Beobachtung der Parallele bezüglich Aufgewühltheit und Besänftigung zwischen den Meuterern und der Seesturmszene zu unterstreichen, weist Fantham zudem auf die Wortwahl Lucans hin, die sich während der Meuterei und dem eigentlichen Seesturm auf der Adria zu wiederholen scheint: Besonders die Begriffe *murmur*, *minae*, *tumultus*, *furor* und *saevus* sind für Fantham eindeutige Parallelen (vgl. Fantham 1985, 122). Caesars Mangel an Geduld und sein Anspruch, seiner Umwelt allein seinen eigenen Willen aufzuzwingen, durchziehen für Fantham dabei motivisch das gesamte fünfte Buch ab dem Auftreten Caesars. Beginnend mit seiner unwirschigen Antwort auf die Vorwürfe der Soldaten deutet dieses Verhalten auf sein Vorgehen bei allen folgenden Überquerungen der See voraus: „Indeed the impatience of Caesar confronting the mutiny [...] foreshadows his impatience both in spurring his own contingent to cross the Adriatic [...] and in addressing the reluctant Antonius [...] and finally in braving the storm-laden night, „sponte per incautus audet temptare tenebras“ (500).“ (Fantham 1985, 122) Der Sturm bei Lucan ist also unweigerlich mit der

---

<sup>40</sup> Er erreicht u.a. dadurch überzeugend und plausibel, neben anderen naturphilosophischen Werken den anonym überlieferten *Aetna* als literarisches Vorbild für Lucans Gestaltung von Seestürmen zu zeigen, dessen Thematik, die „concerned with terrestrial rather than celestial phenomena“ ist, an sich „no certain connection“ zulässt, aber doch zu „similarities in vocabulary and ideas“ führt. (vgl. Morford 1967, 28)

Darstellung von Caesars Mangel and Geduld bzw. seiner *temeritas* verbunden, die ihn ja letztlich auch dazu treibt, es mit dem Sturm aufnehmen zu wollen.

Nachdem er nun nach seinem Wunsch um einen kräftigen Nordwind, der die Masten beugen soll, mit seinen Truppen in See gestochen ist, ergibt sich allerdings ein ganz anderes Problem, als man normalerweise nach einer solchen Einschiffung erwarten könnte: Nach Biggs/Blum (2019) wäre damit die ideale Situation für ein solches Unwetter gegeben, erfüllt es doch den zweiten Punkt der Kategorien von Seesturmszenen und der Held (oder vielmehr hier der Antiheld) fährt aufs offene Meer hinaus. Zudem würde wohl gerade auch Caesars vermessener Wunsch nach einem Seesturm vermuten lassen, dass die Götter seine Hybris bestrafen und ihm einen Sturm eines Ausmaßes zukommen lassen, mit dem er nicht gerechnet hat und der seine Arroganz bestraft. Doch es gibt im Epos Lucans keine Götter und somit können auch keine „[d]ivine forces cause change in the weather“ (Biggs/Blum 2019, 126). Die gänzliche Abwesenheit eines Götterapparates übersteigert hierbei das bloße fehlende Eingreifen durchaus existierender, aber sich ungemein passiv verhaltender Götter in Ovids Version eines Seesturmes: Bei Ovid retten die göttlichen Eltern Ceyx allein nicht vor dem Untergang und gebieten den Winden und der See keinen Einhalt, bei Lucan dagegen fehlt diese Ebene völlig. Allerdings exkulpiert diese gänzliche Streichung eines Götterapparates auch, dass eben kein göttliches Eingreifen erfolgt: Wo keine Götter sind, können keine Götter handeln und ihr Mangel an Handlungsfähigkeit liegt nicht in ihrem bloßen Unwillen zum Eingriff begründet, sondern in einer Unmöglichkeit, deren Gründe erst auf der metaliterarischen, extradiegetischen Ebene sichtbar werden. Wir haben also im Gegensatz zur Seesturmszene bei Ovid nicht das Gefühl, die Götter wären auf irgendeine Art grausam gegenüber den Helden der Erzählung. Der fehlende Götterapparat ist allerdings nur dem Publikum hinter der Vierten Wand zugänglich, die diegetischen Personen sind darüber keinesfalls informiert, denn bei der Überfahrt nach Palaeste kommt es nun nicht zu einem Seesturm, sondern zu einer anderen „Strafe“ für die Hybris Caesars: einer Flaute, in der Fantham (1985, 121) bereits „a foil for the storm of 504-653“ erkennt. Man könnte vermuten, diese Flaute mitten im Winter, die für das literarische Verständnis ein untypisches Wetterverhältnis darstellt, könnte dem Umstand geschuldet sein, Caesar und seine Soldaten hätten als Zeitpunkt für die Überfahrt zu ihrem Pech gerade die halkyonischen Tage erwischt, da angeblich nur an diesen das Meer im Winter ruhig und still daliegt (*dies placidos hiberno tempore septem [...] tum iacet unda maris*, Ov. Met. XI, 745-7): Dadurch könnte sich ein Verweis auf die

Szene bei Ovid gleichsam als Warnung oder Vorausdeutung für Caesars Überfahrt ergeben. Obwohl sich Lucan im Allgemeinen in seiner Darstellung stark an den Geschichtsschreibern orientiert, so handelt es sich zumindest bei der Flaute während der ersten Überfahrt um eine bloße literarische Fiktion<sup>41</sup>, in der sich die ovidische Episode von Ceyx und Alcyone spiegeln könnte.

Caesar tritt nun also endlich die Überfahrt selbst an, entgegen aller Warnung bezüglich des gefährlichen Meeres zur gegebenen Jahreszeit. Als Günstling der Fortuna, deren Wohlwollen er konsequent immer mehr auf die Probe stellt und ausreizt, nimmt er dabei allerdings nicht nur die stürmische Wintersee in Kauf – die ja letztlich in dieser Form ausbleibt – sondern beginnt sie, um keine Zeit bei der Verfolgung des Pompeius zu verlieren, auch noch mitten in der Nacht. Mit Blick auf den später folgenden eigentlichen Seesturm und Ovid als Vorläufer Lucans bzw. dessen Gestaltung von Ceyx' Seesturm müsste dieser Umstand für das kundige Lesepublikum nur noch umso mehr (neben Caesars großsprecherischer Herausforderung des Nordwindes) die Erwartung hervorrufen, es müsste ein gewaltiger Sturm folgen, der Caesars Vorhaben vereitelt, doch umso mehr gelingt es Lucan durch die folgende Darstellung, die Erwartungen seines Publikums zu unterminieren und zu zerrütten. Ganz ähnlich wie Ovid (*Met.* XI, 474-7) schildert Lucan bei der Abfahrt zuerst noch die Besorgungen, die die Besatzung unternimmt, um die Schiffe für die Überfahrt auch tauglich zu machen, und wie die Segel die Winde aufnehmen, um schließlich Fahrt zu gewinnen und das Land, von dem aus sie in See stechen, hinter sich zu lassen:

*Sidera prima poli Phœbo labente sub undas  
exierant, et luna suas iam fecerat umbras,  
cum pariter soluere rates; totosque rudentes  
laxauere sinus, et flexo nauita cornu  
obliquat laeuo pede carbasa summaque pandens  
sipara uelorum perituras colligit auras.*

[Luc. *BC* V, 424-9]

Zunächst wird die Vertäuung des Schiffs für die Fahrt adaptiert, auch bei Ovid sind die *rudentes* das erste Bestandteil der Takelage, das Erwähnung findet: Hier allerdings

---

<sup>41</sup> „Caesar's crossing with unhistoric nocturnal sea-calm (412-60) [...]“, Fantham 1985, 121

werden die Taue von einer leichten Brise bewegt. Im darauffolgenden Vers wird die Tätigkeit der Matrosen mit dem *pars pro toto* „nauita“ beschrieben: Bei Lucan kümmert sich „der Seemann“ um die richtige Einstellung der Rahen und die Segel, bei Ovid ist er zunächst noch mit dem Verstauen der Ruderstangen beschäftigt (*ouertit lateri pendentes nauita remos*), kümmert sich aber dann sogleich ebenfalls um Rah und Segel wie sein späteres römisches Pendant bei Lucan (*cornuaque in summa locat arbore totaque malo/carbasa deducit [...]*), das sich mit den Rudern nicht weiter aufzuhalten braucht, da die Schiffe offensichtlich über derlei nicht verfügen: Ein Vorhandensein von Ruderstangen würde die anschließende Flaute torpedieren, denn nur allzu leicht könnte man dann dieser Herr werden. Zu guter Letzt beginnt im abschließenden Vers die eigentliche Seefahrt, indem die Segel die noch sanft wehenden Winde aufnehmen und sich schließlich das ganze Schiff in Bewegung setzen und das Schicksal seinen Lauf nehmen kann. Lucan baut hier also weiter die Spannung auf und vermittelt seinem Publikum, das Ovids Darstellung zweifellos kennen muss, dass es sich auf einen gewaltigen Sturm einstellen kann, der womöglich den ovidischen sogar noch überbietet: Friedrich (1956) attestiert Lucan diesen Anspruch und dessen Durchsetzung zumindest für den dann – zwar etwas später, aber doch noch – erfolgenden echten Seesturm Caesars: „Wieder ein Non plus ultra<sup>42</sup>: noch [sic] mehr Sturm ist schlechterdings nicht denkbar, geschweige denn vorstellbar [...].“ (Friedrich 1956, 83) Und gerade wenn Lucans Lesepublikum schon so gespannt darauf wartet, dass jetzt endlich die heroische Seesturmszene folgen darf, die so kunstvoll vorbereitet, mit so vielen Hinweisen auf die berechtigte Erwartung einer aufregenden Katastrophe versehen worden ist, lässt der Autor diese Hoffnung – man möchte fast von einer sicheren Überzeugung sprechen – gänzlich im Nichts verschwinden. In den nächsten anderthalb Versen steigt die Spannung ins Unerträgliche, endlich nehmen die Segel Wind und die Schiffe Fahrt auf, der Wind beginnt (*uentus/incipit*) und die Segel schwellen schon ganz leicht an (*exiguumque tument*), da löst sie sich mit einem Mal ganz auf und weicht der Enttäuschung über die ausbleibende Sturmszene: Kaum ist das Land nicht mehr sichtbar (nach Biggs/Blum 2019 einer der sichersten Indikatoren für einen Sturm), hören auch die Winde auf zu wehen und nichts regt sich mehr auf dem Wasser. Die Spannung des Publikums wird hier durch die Spannung der Segel ganz deutlich in der Diegese reflektiert: Die Seefahrer montieren sie, richten sie gut für eine Überfahrt aus,

---

<sup>42</sup> Murphy (1972) schließt sich diesem Urteil in seinem Kommentar zum elften Buch von Ovids *Metamorphosen* fast wortgetreu mit einem *ne plus ultra* an (siehe eingangs in Kapitel 2.).

sodass sie eine perfekte Angriffsfläche für den von Caesar beschworenen und von den Hafenleuten in Brundisium (vielleicht zurecht) gefürchteten Nordwind bieten, dann werden sie am Anfang der Fahrt gespannt, nur um dann sofort, als eine Umkehr nicht mehr sinnvoll möglich erscheint, wieder ihre Spannung zu verlieren und untätig und müßig auf die Masten zurückfallen, und die als rasant erwartete Fahrt mitten auf dem Meer verebbt: Ganz gleich verebbt mit der Spannung der Segel auch die Spannung des Publikums. Wie die Matrosen hat der Autor alles zurechtgemacht, wie die brundisischen Hafenleute sein Publikum gewarnt, wie Caesar den Seesturm gleichsam bereits heraufbeschworen, um ihn dann, wenn es soweit wäre, nicht auftreten zu lassen. Ironisch, geradezu als Hohn, erscheint uns da die *saeua quies pelagi* (442), ist doch die *saeuitia* gerade die Eigenschaft des Meeres, die wir von einer stürmischen See erwarten: Sogar einer der Wortstämme, die Fantham in ihrem Vergleich zwischen Seesturm und der Meutereiszene herausstellt, ist *saeu-*: „303-4 *nec dum desaeviat ira/expectat. [...] 586-87 nec longa furori/ventorum saevo dabitur mora.*“<sup>43</sup> (Fantham 1985, 122)

Interessanterweise verwendet Ovid diese Wurzel im Gegensatz zu Lucan bei der Beschreibung des Sturmes nicht ein einziges Mal: Überhaupt gebraucht er den Wortstamm im elften Buch der *Metamorphosen* nur an zwei sehr nahe beieinanderliegenden Stellen, nämlich erstmalig bei der Beschreibung des Habichts, in den Ceyx' Bruder Daedalion verwandelt wird (*saeuit aues aliisque dolens fit causa dolendi*, 345) und zum zweiten Mal beim Bericht des Rinderhirten, der Peleus vom Wolf berichtet, den Psamathe als Strafe für die Ermordung des Phocus geschickt hat (*qui quamquam saeuit pariter rabieque fameque/ acrior est rabie [...]*, 369). Bei der Beschreibung von Daedalions Schicksal betont Ovid wohl in erster Linie den trotz Metamorphose unveränderten Charakter, damit dieser durch das friedliebende und wohlwollende Wesen des Ceyx konterkariert werden kann („These aspects of his [sc. Ceyx] personality contrast with their opposites in the personalities of Peleus, Daedalion and Chione.“, Griffin 1981, 152), doch die Beschreibung des Wolfes weist bei genauerer Betrachtung deutlich mehr Parallelen zu der des Seesturmes desselben Buches auf, als Fantham Parallelen zwischen der Meuterei und dem Sturm bei Lucan finden konnte. Griffin (1981, 153) listet

---

<sup>43</sup> Die Formatierung des originalen Aufsatzes ist in zwei Spalten gegliedert, allerdings sah ich keine Notwendigkeit, diese hier zu wiederholen. Da ohnehin vom Zitat zu 303-4 ein Teil für die hier besprochene Parallele irrelevant ist, stellt sich auch die Frage nicht, ob eine gegenüberstellende Tabelle zuerst von oben nach unten und dann erst von links nach rechts oder umgekehrt gelesen wird und daher eventuelle Auslassungen mit „[...]“ markiert werden müssen.

ganze neun parallele Formulierungen zwischen dem Wolf und dem Seesturm auf und konstatiert, es sei „no surprise to find that Ovid uses the same imagery and vocabulary in both episodes“, wenn man bedenkt, dass „wolf and storm are examples of *ferocia*“ (Griffin 1981, 152). Wohl gemerkt ist allerdings der Wolf bei Ovid nur ein Beispiel der *ferocia* und hat auch diese mit dem Sturm gemein, nicht aber die *saeuitia*, die dem Wolf allein vorbehalten ist und von Ovid dem Unwetter auf See an keiner Stelle zugeschrieben wird: Nur der Umweg über den Wolf, der die Wildheit des Sturmes vorzeichnet, kann für Ovid zu der Annahme führen, dass auch dieser dem Gewitter *saeuitia* einräumt, was allerdings expressis verbis unterbleibt. Dass nun aber bei Lucan nicht etwa ein Wüten der Winde mit dieser *saeuitia* beschrieben wird, sondern gerade das Gegenteil, nämlich das völlige Ausbleiben von Wind, hinterlässt dem Publikum nur einen Abglanz eines Sturmes, dessen Hoffnung mit solcher *saeuitia* des Autors enttäuscht wurde. Schließlich findet sich das Publikum Lucans in den Soldaten Caesars wieder, die die Flaute nicht länger ertragen, und war Caesars vermessene Herausforderung der Winde vor der Abfahrt noch als Beispiel für seine *temeritas* durchgegangen, schließen sich die Soldaten nun diesem Wunsch an: Nicht um ihre Gunst bei Fortuna zu unterstreichen oder sich als wie immer geartete Theomachen darzustellen, sondern um möglichst das Meer verlassen, an Land gehen und dort den eigenen Hunger bekämpfen zu können; denn die *fames* ist die nächste Gefahr, die ihnen bei weiterem Festsitzen auf dem Meer droht, sodass sie selbst einen Sturm lieber hätten. Man fleht also endlich aus einer neu entstandenen Angst heraus zu den Göttern (*Noua uota timori/sunt inuenta nouo*, 450-1a) um starke Fluten, sogar übermäßige Winde und ansteigende Wellen, solange man nur doch ein Meer befahren könne und nicht auf einem Sumpf verbleiben müsse (*fluctus nimiasque precari/ uentorum uires, dum se torpentibus unda/ excutiat stagnis et sit mare*, 451b-3a). So groß ist die Angst vor einer Hungersnot auf See und der Verdruss über das mangelnde Vorankommen durch die Flaute, dass man sogar einen gewaltigen Sturm mitten in der Nacht in Kauf nimmt, um zumindest Hoffnung auf eine Ankunft in Griechenland zu haben. Hier zeigt sich erneut das ständige Drängen und Eilen, das eine Katabasis-Szene begleitet, wie die Sibylle Aeneas in der *Aeneis* auch zur ständigen Bewegung mahnt und ihn vom Verweilen abhält. (vgl. Herrero de Jauregui 2015, 339) Auch dieses Verhalten spiegelt sich gut hinter der Vierten Wand: Das Publikum ist enttäuscht über den ausbleibenden Sturm und der Hunger nach einer aktionsgeladenen Szene nimmt wieder zu, nachdem er schon beinahe gestillt worden wäre. So wie die Soldaten auf Caesars Schiffen fleht auch das Lesepublikum

innerlich um das Heraufziehen von Winden und einen riesigen Sturm, damit das Meer wirklich ein richtiges Meer sein kann (*et sit mare*) und nicht nur ein *stagnum*, eine stillliegende *palus*.

Allerdings zeigt gerade dieser Nicht-Sturm eine Parallele zu gängigen Darstellungen unterweltlicher Gefilde, die wir bei gewöhnlichen Sturmszenen eben aufgrund der Natur eines Sturmes, nämlich seiner Wildheit und dem damit einhergehenden Aufruhr, stets vermissen müssen: Ein unsäglicher Torpor, der die gesamte Szenerie umfängt und schier ausweglos scheint, ganz ähnlich der Behausung des Somnus bei Ovid, die ebenfalls geprägt ist von einer geradezu unerträglichen Stille und einer Beschwerlichkeit, die ihresgleichen sucht<sup>44</sup> (und wohl nur in anderen Beschreibungen der Unterwelt findet). Lucan schildert die Flaute folgendermaßen:

*aequora lente iacent, alto torpore ligatae  
pigrius inmotis haesere paludibus undae. [...]  
saeua quies pelagi, maestoque ignaua profundo  
stagna iacentis aquae; ueluti deserta regente  
aequora natura cessant, pontusque uetustas  
oblitus seruare uices non com meat aestu,  
non horrore tremit, non solis imagine uibrat. [...]  
illinc infestae classes et inertia tonsis  
aequora moturae, grauis hinc languore profundi  
obsessi uentura fames. [...] caelo languente fretoque  
naufragii spes omnis abit.*

[Luc. BC V, 434-55]

Die ganze Szene ist gezeichnet von Schwere und Müdigkeit, eine gewisse Trostlosigkeit überschattet das Geschehen (oder vielmehr das Nicht-Geschehen), V. 435 besteht sogar bis auf das letzte Wort ausschließlich aus Begriffen, die die Bewegungslosigkeit der Szene unterstreichen. Neben des offensichtlichen Oxymorons der *saeua quies pelagi*, die ja bereits besprochen wurde, findet sich gleich darauf die nächste bemerkenswerte Formulierung: Der sumpfige See, den das Meer in seiner Untätigkeit bildet, liegt über

---

<sup>44</sup> Umso bemerkenswerter ist, dass sich in der gesamten Beschreibung der Flaute kein einziger *uersus spondiacus* findet, dessen beschwerlicher Ausgang die Anschaulichkeit der Ekphrasis noch auf einer höheren Ebene spiegeln hätte können. Allerdings ist Lucans Verwendung dieser Form allgemein spärlich, im gesamten Epos finden sich nur 14 Belege (vgl. Matthews 2008, 172)



einem *maesto profundo*. Diese Verwendung von *maestus* ist höchst eigentümlich, wird das Adjektiv doch vornehmlich bis fast ausschließlich für die Traurigkeit von Menschen gebraucht, nicht aber von Tieren oder – *mirabile dictu* – bloßen Gegenständen, die zu Gefühlsregungen gar nicht in der Lage sein könnten. Eine solche ungewöhnliche Verwendung beobachtet schon Stadler im Klageruf, den die verwandelte Alcyone ausstößt: Dieser nämlich „ist nur *maesto* (sc. sono) *similis*. Warum diese Einschränkung, fragt man sich, wo er doch unmittelbar vorher als *plenus querellae* eingestuft wird. Die Antwort ist einfach: Das Adjektiv *maestus* kommt bei Tieren nur selten vor.“<sup>45</sup> (Stadler 1985, 208) Allerdings erwähnt Stadler gleich darauf, dass es Ovid gewesen sei, der als erster die Bedeutung des Begriffs auch auf Tiere ausgeweitet habe und alle späteren Verwendungen in solcher Bedeutung daher in seiner Tradition stünden. Die Erstverwendung in dieser Bedeutung liegt nicht sehr weit vor der Episode von Ceyx und Alcyone, nämlich am Ende von Orpheus' Klagelied zu Beginn des elften Buches (XI, 44): Dort betrauern Vögel das Geschick des Sängers und werden – weil dieser menschliche Gefühle in Tieren und sogar unbelebten Gegenständen (!) wachrufen konnte – daher als *maestae uolucres* bezeichnet. Stadler betont dabei, dass Ovid den Einsatz des Wortes wählt, um die Außergewöhnlichkeit der Trauer zu unterstreichen (vgl. ebda.). Wenn nun Lucan diesen Gebrauch von Tieren, die durchaus noch zu Gefühlen, wenn auch nicht zu komplexen Gefühlsregungen, imstande sind, auf die Tiefen des Meeres ausweitet, drängt sich unweigerlich die Frage auf, welchen Grund er dafür gehabt haben mag: Allein *metri causa* kann die Wortwahl hier nicht stehen, denn es hätte aus dieser Warte wirklich nichts dagegen gesprochen, an derselben Stelle *tristique ignaua profundo* zu schreiben, da die Quantitäten dieselben blieben, auch die Naturlänge der letzten Silbe von *pelagi* hätte naturgemäß keine Veränderung erfahren, was den Schluss nahelegt, Lucan müsse eine inhaltliche Absicht gehegt haben. Die Tiefe des Meeres ist nun also *maestus*: In Tradition zu Ovids Ausdehnung vom Menschen auf das Tierreich liegt die Annahme nahe, Lucan misst dem Meer hier eine „menschliche“ Dimension zu, aber es drängt sich hierbei die Frage auf, woher das Meer dieses menschliche Moment erhält. Das das Adjektiv grundsätzlich in seiner Bedeutung stark mit dem Tod, der Finsternis und Schwermut in

---

<sup>45</sup> And dieser Stelle verweist Stadler per Fußnote auf Actaeon und Hecuba, die bei Ovid trotz ihrer verwandelten Form immer noch mit *maestus* in Verbindung gebracht werden. Als Erklärung fügt er an, dass Actaeon nur keine menschlichen Laute hervorbringen kann, aber besonders letztere „immer noch denkt und fühlt wie ein Mensch und deshalb auch *maesta* sein kann.“ (Stadler 1985, 208, Anm. 19)

Verbindung gebracht wird<sup>46</sup>, steht dieser Gegensatz der eiligen Soldaten mit dem müßigen Meer womöglich in Verbindung mit der Katabasis des Aeneas im sechsten Buch von Vergils *Aeneis*, da sich dieser Kontrast auch dort wiederfindet: „[...] their determined walking, furthermore, contrasts with the aimless and circular movements of the dead, who have no reason to be hurried.“ (Herrero de Jauregui 2015, 339) Dort ist das Adjektiv insgesamt fünfmal belegt:

1. Der erste bezieht sich auf Aeneas selbst und liegt noch vor der eigentlichen Unterweltsschau, als er von der cumäischen Sibylle erfährt, dass er an der Küste den toten Misenus finden wird, woraufhin er *maesto defixus lumina uoltu* (156) die Höhle der Sibylle verlässt und zum Strand geht, um den grausigen Fund zu machen. Daraufhin lässt Vergil sein Publikum die Umstände von Misenus' Tod wissen: Dieser wurde ganz zufällig und offenbar ohne eigenes Verschulden durch den Wahnsinn (*demens*) des Meergottes Triton dahingerafft, als dieser in seiner hohlen Muschel das Meer durchbrauste und aus Missgunst (*aemulus*) Misenus zwischen die Felsen warf, von einer Welle überrollen und dort im Meer ertrinken ließ. An dieser Stelle steht *maestus* zwar nur indirekt, aber jedenfalls mit dem Tod eines Ertrunkenen in Verbindung.
2. Der zweite findet sich bereits während der Katabasis selbst: Als Aeneas mit der Sibylle zum Zusammenfluss von Cocytus und Acheron kommt, wo Charon die bestatteten Seelen in sein Boot lässt, die übrigen aber wieder verjagt, sieht er nach der Erklärung der Szenerie durch die Sibylle zwei seiner ehemaligen Gefährten in Troja: *cernit ibi maestos et mortis honore carentes/ Leucaspim et Lyciae ductorem classis Oronten* (333-4). Die beiden lykischen Adligen werden ebenfalls mit dem Adjektiv *maestus* beschrieben und bedauern damit ihr Schicksal, das Vergil seinem Publikum sogleich in den Folgeversen mitteilt: Nach ihrem Aufbruch von Troja wurden sie vom Südwind überrascht und überrumpelt, der Schiff und Besatzung ins Meer warf (*aqua inuoluens nauemque uirosque*). Auch an dieser Stelle wird *maestus* von Ertrunkenen gesagt.
3. Gleich darauf findet sich in V. 340 der dritte Beleg für das Adjektiv: Nach der Sichtung der beiden unbedeutenderen Bekannten aus Troja, findet Aeneas seinen

---

<sup>46</sup> vgl. im OLD neben der Bedeutung der bloßen Traurigkeit bei Menschen in der Verwendung für (scheinbar) Unbelebtes: 2. „Displaying the outward signs [...] of mourning“ 2.b „(of things) indicative of mourning, used as a sign of grief“ 2.c „(poet., of the sun or moon)“, 3. „Of a gloomy disposition [sic], stern, grim“: Das Adjektiv steht also in klarem Zusammenhang mit Tod, Trauer und Düsterei.

ehemaligen Steuermann Palinurus und *hunc ubi uix multa maestum cognouit in umbra*, spricht er ihn an, um ihn nach seinem Schicksal zu fragen. Allerdings möchte er nur von ihm erfahren, ob dieser wisse, welcher Gott ihm sein Verderben gebracht habe, über die allgemeinen Todesumstände des Palinurus ist er sich durchaus im Klaren: Dieser ist am Ende des fünften Buches überwältigt vom Schlaf über Bord gegangen und nach Aeneas' erster Vermutung wohl im Meer ertrunken, sodass Aeneas das Steuer übernehmen musste. Tatsächlich erzählt er aber, er sei bei Velia an Land gegangen und dort erschlagen, aber nicht bestattet worden. Ein drittes Mal finden wir *maestus* in Verbindung mit dem Totengeist eines Mannes, der zumindest über Bord gegangen, wenn auch nicht direkt ertrunken ist.

4. Knappe hundert Verse später findet sich der vierte Beleg des Adjektivs: Aeneas und die Sibylle haben die Fahrt mit Charon bereits hinter sich gebracht und haben auch den Cerberus passiert. Man kommt zu einem Ort großen Wehklagens, wo der Unterweltsrichter Minos über die Toten zu Gericht sitzt und sie je nach ihrer Lebensführung verurteilt. Direkt an diesen Ort schließt die Bleibe derer an, die ohne eigenes Verschulden zu Selbstmördern geworden sind: *proxima deinde tenent maesti loca, qui sibi letum/ insontes peperere manu lucemque perosi/ proiecere animas* (434-6a). Hier ist der erste Beleg, der in keiner Relation zum Meer oder auf See Verstorbenen steht.<sup>47</sup>
5. Der letzte Beleg, der nur wenig später erfolgt, hat wie auch der vierte keine solchen Bezüge. Nachdem er die *Lugentes campi* erreicht hat, erblickt Aeneas *his Phaedram Procrinque locis maestamque Eriphylen* (445). Eriphyle als Gattin des Sehers Amphiaraus steht ebenfalls in keinerlei Beziehung zum Meer und erleidet ihren Tod durch die Hand ihres Sohnes Alcmaeon, als dieser von ihrem Zutun zum Kriegszug seines Vaters erfährt. Alle drei Frauen finden den Tod durch eine Tragödie, die sich innerhalb der eigenen Familie ereignet.

Die Untersuchung zeigt uns jedenfalls, dass das Adjektiv *maestus* zumindest bei Vergil als gängige Bezeichnung für den Gemütszustand der Totengeister gebraucht wird: Drei davon, gleich die ersten, auf die der Leser stößt, beziehen sich zudem direkt auf beziehungsweise stehen in mittelbarer Verbindung zu Seefahrern, die während eines

---

<sup>47</sup> Auch wenn es ein häufig genutzter Gemeinplatz ist, dass sich unschuldig ins Unglück gestürzte Menschen aus Verzweiflung das Leben dadurch nehmen, dass sie sich von einer Klippe ins Meer werfen wie bspw. Hero oder Alcyone (der Ovid diese Todesart aber verwehrt), ist das keine hinreichende Parallele, da es auch alternative Möglichkeiten gibt wie bspw. Iocasta, die sich erhängt.

Sturmes über Bord gegangen und entweder dort gleich ertrunken sind, oder (im Fall des Palinurus) von denen das zumindest geglaubt wurde. Lucans Bezeichnung der Meerestiefe als *maestus* scheint also keineswegs zufällig gewählt: Die See, die Caesar mit seinen Soldaten nachts zu überqueren trachtet, ist das Grab vieler Ertrunkener und in der Tiefe liegt die Unterwelt, deren buchstäblich lähmend ruhige und bedrückende Gestalt (vgl. OLD *maestus* 3. „Of a gloomy disposition [sic]“) während der nächtlichen Flaute aus dieser Tiefe empordringt, die vom *maeror*<sup>48</sup> der Totengeister, insbesondere hier der Ertrunkenen, durch und durch erfüllt ist. Die Fahrt von Brundisium nach Palaeste gleicht dadurch einer Fahrt über den Acheron: Ringsum ist alles dunkel, schwer, trostlos und von Trauer erfüllt, und die Geister der Verstorbenen umgeben die Szenerie, können jedoch nicht selbst ins Schiff kommen und die Überfahrt antreten – weil sie ertrunken und daher unbestattet sind. Die Reglosigkeit des Wassers wird mehrfach von Lucan unterstrichen, neben üblichem Vokabular, das Trägheit bezeichnet, auch mit Begriffen, die es als sumpfig und als Morastlandschaft charakterisieren, wie etwa *paludibus* (435) oder *stagna* (443).

Die Darstellung Lucans ist hier insofern ungewöhnlich, als es für ein Meer selbst bei Windstille nicht möglich sein kann, dass das Wasser absolut stillsteht und somit zu einem Sumpf wird. Zum Vergleich: Bei Ovids Beschreibung der halkyonischen Tage im elften Buch der *Metamorphosen* hingegen, die – wie bereits bemerkt – bezüglich der Jahreszeit das Phänomen, dem sich Caesar und seine Truppen ausgesetzt sehen, am ehesten treffen, ist *aequor* (746 & 748) zur Beschreibung einer still daliegenden und spiegelglatten Wasseroberfläche das Äußerste an Ekphrasis eines solchen Zustandes. Lucan verzichtet auf eine solche Parallele allerdings keineswegs, im Gegenteil, er setzt sie gleich mehrfach ein und übertrifft somit die Meeresstille bei Ovid: Gleich vier (434, 440<sup>49</sup>, 444, 449) der Verse, die die Flaute beschreiben, enthalten *aequora* nicht nur, sie beginnen sogar mit diesem Begriff, der die Regungslosigkeit und das eingeebnete Daliegen der

---

<sup>48</sup> Zur Gegenprobe: Insgesamt verwendet Lucan *maestus* im fünften Buch des *Bellum ciuile* zehnmal, der hiesige Gebrauch ist der fünfte dieses Buches: Das erste Mal (15) beschreibt er damit die Senatssitzung, das zweite Mal (192) das Geheul der Pythia in Delphi, das dritte Mal (244) den ermatteten Klang der Kriegsposaune, das vierte Mal (391) die Zeit von Caesars Machtergreifung, das sechste (741) und zehnte Mal (797) eine *maesta dies*, das siebte Mal (761) die Klagen des Pompeius, das achte Mal (774) die Fama und das neunte Mal (792) Pompeius selbst: Es bezieht sich somit nur dieses eine Mal direkt auf eine Person, doch in allen anderen Fällen wird es metonymisch für einen menschlichen oder menschengemachten Klang oder eine Allegorie gebraucht bzw. ist eine Verwendung *metri causa* nicht immer auszuschließen. Besonders in der Umgebung des Pompeius findet es großen Einsatz: Die zweite Hälfte aller Erwähnungen entfällt gänzlich auf einen Kontext mit ihm.

<sup>49</sup> Diese Erwähnung habe ich in meinem Zitat oben nicht verwendet, da sie Teil eines Gleichnisses und nicht unmittelbar der Ekphrasis des Meeres ist.

Meeresoberfläche betont, und nicht nur das; sogar das erste Wort des ersten Verses der Beschreibung ist *aequora*, das sich regelmäßig wiederholt, um das *taedium* und die Öde der Situation für das Publikum zusätzlich in der Wortwahl spürbar zu machen. Auch dieses bewegungslose Gewässer weckt allerdings Erinnerungen an die Unterwelt, denn bei Vergil findet sich dieses Merkmal gleich zweifach<sup>50</sup>: Das erste Mal beim Abstieg des Orpheus in die Unterwelt im vierten Buch von Vergils *Georgica*: „The border to the realm of the inhabitants of the underworld is established by water: a swampy lake, the bank of the river Cocytus, another swamp and the ninefold windings of the Styx.“ (Reitz 2019, 440). Auch hier ist also zweimal die Rede von sumpfigem Gewässer, das den Eingang zur Unterwelt kennzeichnet, wie auch Lucan an zwei Stellen das allzu ruhige Meer als Moor bezeichnet. Die andere Parallele bei Vergil ist die schon oft genannte Beschreibung des Cocytus und Acheron im sechsten Buch der *Aeneis*, die ebenfalls als morastige und schlammige Flüsse geschildert werden, ja sogar wörtlich beschreibt die Sibylle an deren Ufern dem fragenden Aeneas: *Cocytus stagna alta uides Stygiamque paludem* (323). In umgekehrter Reihenfolge beschreibt nun Lucan das Meer, über das Caesar fährt, zuerst mit *immotis [...] paludibus* und dann als *ignaua [...] stagna*. Doch nicht nur an dieser Stelle finden wir einen unterweltlichen Sumpf: Auch Palinurus spricht von der Styx als *palus* (369) und beim Einsteigen in den Kahn Charons nimmt dieser aufgrund des höheren Gewichts der Lebenden *multam [...] paludem* (414) auf. Die Seelen, die vom Richter Minos ihr Urteil erwarten, möchten lieber wieder zurück an die Oberwelt, doch trennt sie davon eine *tristis*<sup>51</sup> *palus* (438), die je nach Lesung des *et* entweder neben der Styx ein Hindernis darstellt oder – im Kontext der anderen Nennungen wahrscheinlicher – bei einer Interpretation als explikatives *et* mit dieser ident ist. Doch am ehesten wird man den Beginn des Abstieges mit einem Sumpf, oder doch zumindest einem See in Verbindung bringen: Der Eingang zur Unterwelt liegt in der *Aeneis* direkt am Averner See. Als Aeneas sein Anliegen vor die Sibylle bringt, betont er, dass *hic inferni ianua regis/ dicitur et tenebrosa palus Acheronte refuso* (106-7): Der Sumpf des Acheron ist also am Eingang zur Unterwelt zu finden. Die Explikation, dass man sich am Averner See befindet, gilt mittlerweile als interpoliert, doch erschließt sich die Lokalisation schon aus den Versen

---

<sup>50</sup> Die profunde Kenntnis und Verarbeitung der Stellen bei Vergil legt nahe, dass Lucan auch um dessen Verwendung von *maestus* gewusst haben muss und diese berücksichtigt haben dürfte.

<sup>51</sup> Zum Vergleich mit Lucan: Bei Vergil hat die Verwendung von *maestus* und *tristis* noch die vom ThLL geforderte Ordnung und die *palus* ist lediglich *tristis* und noch nicht *maesta*. Bei Lucan findet dagegen eine Vermengung der Tiefe und ihrer Bewohner statt, sodass die *ignaua [...] stagna* schließlich auch auf einem *mæsto [...] profundo* liegen können.

davor.<sup>52</sup> Auch an dieser Stelle findet sich die Bezeichnung *palus* für ein Gewässer am Abstieg in den Hades. Nicht ganz so stark ist *stagna* im sechsten Buch der *Aeneis* präsent, da es nur im Zusammenhang mit dem Cocytus erwähnt wird (323, 330), allerdings weist auch dieser Begriff ausschließlich den Eingang zur Unterwelt beziehungsweise den Punkt der endgültigen Überfahrt ins Jenseits aus, an dem die Geister der Unbestatteten warten müssen. Dem unterweltlichen Sumpf bleibt seine Tradition im lateinischen Epos bis zum letzten der Klassiker, Silius Italicus und seinen *Punica*, erhalten: „Next come the rivers, again enumerated in catalogic form. The list starts with a swamp, perhaps the basin into which the rivers empty.“ (Reitz 2019, 459) Auch hier bezeichnet der Morast wieder den Beginn der unterweltlichen Gewässer, der sich dem Publikum erschließt, und beschreibt den Eingang zur Unterwelt als sumpfige Landschaft. Doch auch über zeitliche, sprachliche und genrespezifische Grenzen hinaus lässt noch im zweiten nachchristlichen Jahrhundert der griechische Satirenschreiber Lukian den homodiegetischen Erzähler seines *Menipp* über ein solches stehendes Gewässer, geradezu einen Sumpf, die Unterwelt unter Anleitung eines persischen Magiers betreten, um mittels Katabasis in der Unterwelt eine Nekyomantie vorzunehmen und den Sinn des Leben von der Seele des thebanischen Sehers Teiresias zu erfahren:

καὶ μέχρι μὲν τινος ὑπεφερόμεθα ἐν τῷ ποταμῷ, εἶτα δὲ εἰσεπλεύσαμεν εἰς τὸ ἔλος καὶ τὴν λίμνην εἰς ἣν ὁ Εὐφράτης ἀφανίζεται. περαιωθέντες δὲ καὶ ταύτην ἀφικνούμεθα εἰς τι χωρίον ἔρημον καὶ ὑλῶδες καὶ ἀνήλιον.

[Luk. *Menipp* 9]

Ein Sumpfgebiet als Eingang zur Unterwelt<sup>53</sup> hat sich also spätestens seit Vergils prominenter Katabasis in der Literatur als deutliches Motiv noch weit über Lucan hinaus erhalten. Dieser lässt Caesar allerdings nicht auf der Westküste Italiens in See stechen, an der der Averner See und die Grotte der cumäischen Sibylle liegen, sondern verlegt das Geschehen auf die andere Seite Italiens, nämlich auf die Straße von Otranto: Dort ruht im *Bellum ciuile* die See wie ein Eingang zur Unterwelt oder gar die Unterwelt selbst. Das Meer bei Caesars Überfahrt erfüllt somit sämtliche Charakteristika, die Baertschi in ihrer Dissertation für die Beschreibung einer Unterweltsszene konstatiert: „Dazu gehören – für

<sup>52</sup> „Der folgende Vers *unde locum Grai dixerunt nomine Aornum* ist interpoliert; die Ableitung des Namens gibt Vergil schon vorher“, Prinzen 1998, 142, Anm. 32

<sup>53</sup> neben der Schilderung als einsam, waldig und für die Sonne unzugänglich, deren letzteres Motiv sich bereits bei Hom. *Od.* XI findet

ein Reich, das sich unter der Erdoberfläche erstreckt, fast schon eine Tautologie – undurchdringbare Dunkelheit, endlose Weite sowie unheimliche Stille, bisweilen auch Kälte, Starrheit, Schmutz und modrige Verwesung.“ (Baertschi 2013, 44) Wir haben gesehen, dass Lucan bei seiner Darstellung des Meeres auf nichts davon verzichtet: Die Dunkelheit ergibt sich aus der Tageszeit, denn die Einschiffung ereignet sich bei Nacht. Allerdings betont Lucan dies noch einmal in fast tautologischer Manier zwischen dem dritten und vierten *aequora*, als er beschreibt, was das Meer alles nicht tut, aber eigentlich tun sollte: *non com meat aestu/ non horrore tremit, non solis imagine uibrat* (445-6). Zweifellos kann es nicht das Sonnenlicht reflektieren, denn die Szene spielt sich mitten in der Nacht ab, also wäre es geradezu ein *monstrum*, ließe sich die Sonne blicken. Der einzige Grund, aus dem Lucan diesen Umstand so deutlich betont, muss sein, dass er eine Parallele zur Sonnenlosigkeit von unterweltlichen Gefilden finden möchte, wie sie sich schon bei Homer (bei der Ankunft am Land der Kimmerier im elften Buch der *Odysee*), Vergil (im Hain der Sibylle am Eingang zur Unterwelt) und Ovid (bei der Beschreibung der Höhle des Somnus, die sich ebenfalls in der Nähe des Landes der Kimmerier erstreckt) findet. Die „endlose Weite“, die Baertschi nennt, bedarf wohl angesichts einer Szene auf dem Meer keiner weiteren Ausführungen. Eine unheimliche Stille ist gerade das zentrale Element der Szene: Das Meer regt sich nicht und gibt keinen Laut von sich, auch die Winde sind still und fern von der Straße von Otranto. Um diesen Effekt des *Silentium* erzähltechnisch beizubehalten bzw. vielleicht sogar noch zu verstärken, lässt Lucan auch niemanden sprechen: Nicht einmal die Gebete und Bitten der Soldaten um Wind und ein aufgewühltes Meer sind „hörbar“, i.e. in direkter Rede gesetzt. Alles, was sie sagen, wird nur berichtet, nichts darf die Stille der Szene durchbrechen. Kälte ist bedingt durch die Jahreszeit ohnedies vorhanden, wird allerdings durch ein eingefügtes Gleichnis (436-41) noch einmal deutlicher verstärkt: Das stillstehende Meer wird mit dem skythischen verglichen, das im Winter gänzlich zufriert (*immensum gelu tegitur mare*, 338) und in das auch die vom Frost zurückgehaltene Donau nicht einfließen kann (*cum glacie retinente fretum non impulit Hister*, 437). Die Kälte ist sogar so immens, dass das Eis so dick wird, dass es für Schiffe unpassierbar wird und vielmehr Reiter und Lastkarren sich über die Eisdecke bewegen – ein Motiv, das Lucan unzweifelhaft aus Ovids *Epistulae ex Ponto* übernommen haben dürfte, wo ebenfalls die zugefrorene Donau von Reitern überquert

werden kann,<sup>54</sup> für Schiffe aber entsprechend unzugänglich bleibt. Letztlich bleibt noch die Kategorie des Schmutzes und der modrigen Verwesung, die angesichts der mehrfachen Darstellung des Meeres als Sumpflandschaft wohl ebenfalls keiner weiteren Explikationen mehr bedarf. Durch den Vergleich mit den gefrorenen Szenerie am skythischen Meer gelingt es Lucan geschickt, sowohl eine Eislandschaft als auch einen Morast zu gleichen Teile zu evozieren und somit Kälte und Schmutz gleichermaßen auf eine Szene, die auf dem Meer spielt, zu übertragen, das aufgrund seiner Unermesslichkeit (vgl. Baertschis „endlose Weite“) eigentlich weder sumpfig werden noch tatsächlich zufrieren kann, geschweige denn beides zugleich. So ergibt sich durch die Flaute bei Lucan ein nahezu perfektes Unterweltbild, das keine charakteristische Eigenschaft einer solchen Gestaltung vermissen lässt, im Gegenteil gelingt es Lucan dabei sogar, Merkmale zu verbinden, die nicht notwendigerweise kombinierbar wären, besonders dann nicht, wenn man die Szene anstelle einer Höhle, wie Ovid das bei der Behausung des Somnus tut, auf das Meer verlegt.

Eine Perversion eines Seesturmmerkmals dagegen findet sich am Ende der Flautebeschreibung: *caelo languente fretoque/ naufragii spes omnis abit* (455). Für Seestürme ist es absolut üblich, dass sich Himmel und Meer verbinden und die Grenze zwischen den Gefilden verschwindet (wie das Lucan auch später im eigentlichen Sturm noch geschehen lassen wird), doch hier liegt eine Verbindung anderer Art vor: Himmel und Meer teilen sich ein gemeinsames Partizip, das sie gleichsam aneinanderkettet, aber durch seine Bedeutung zugleich auch an ihre jeweiligen Sphären bindet. Der *languor* verbindet die See mit dem Himmel und hält sie gerade dadurch voneinander fern. Und aufgrund dieser Müßigkeit müssen die Soldaten auch ihre Hoffnung auf Schiffbruch aufgeben: So groß ist die Verzweiflung in dieser reglosen Hölle geworden, dass man sich nun nicht mehr nur Sturm und rastlos wogende See wünscht, oder sie zumindest für eine gelungene Überfahrt in Kauf nimmt, sondern sogar auf den eigenen Untergang hofft mit der Folge, unbestattet in den Hades zu gelangen, solange man nur dieser noch unerträglicheren Unterwelt entkommen kann, die anscheinend noch schlimmer ist als der tatsächliche hundertjährige Aufenthalt an den Ufern des Cocytus und Acheron, ehe man vom Fährmann Charon aufgenommen wird. Auch in der Dimension der Zeit zeigt sich

---

<sup>54</sup> *quaeque aliae gentes, ubi frigore consitit Hister/ dura meant celeri terga per amnis equo* (Ov. *Ex pont.* 1, 2, 79-80)



noch einmal der *horror*, den die Soldaten in dieser Umgebung empfinden müssen,<sup>55</sup> da sie lieber die Dauer von hundert Jahren Wartezeit auf sich nehmen würden, ja geradezu auf diese hoffen, als diese eine einzige Nacht auf der Straße von Otranto: Unter gewöhnlichen Umständen eine eher unverständliche Einstellung, da mit Ausnahme der Steuerleute die restliche Besatzung in der Nacht schlafen könnte, da die Schiffe ohnedies über keinerlei Ruder verfügen (täten sie dies, wäre auch die Flaute kein Problem), und ihnen eine ruhige See dabei nur gelegen kommen kann; auch die Steuermänner sind zwar verständlicherweise über das mangelnde Fortkommen nicht zwingend erbaut, doch würde man kaum erwarten, dass sie an einem Sturm größere Freude hätten als an einem Moment der Ruhe, der ihnen durch die *temeritas* Caesars ohnehin zu keinem anderen Zeitpunkt vergönnt ist. Dass dieser mit der Flaute denkbar unzufrieden ist, ist unproblematisch und aus dem Text ohne Umwege nachvollziehbar, aber das Flehen der Soldaten um Sturm und ihre Hoffnung auf Schiffbruch muss einen anderen Grund haben, als bloße Übereinkunft mit Caesars Wunsch – wenige Verse zuvor wollte man schließlich noch gegen ihn meutern und auch wenn seine Rede einschüchternd gewesen sein mag, dass die Soldaten nicht wenigstens für eine Nacht dem unnachgiebigen Drängen ihres Feldherrn entfliehen wollen würden, mag man dennoch nicht letztlich glauben<sup>56</sup>. Vielmehr wollen die Soldaten einer anderen Sache entfliehen, nämlich der Unheimlichkeit, der unterweltlichen Trostlosigkeit, die die ganze Szenerie in der Nacht umfängt und nicht auszulassen scheint. Aber gerade als sie schon alle Hoffnung – selbst die absurde auf Schiffbruch – fahren lassen<sup>57</sup>, lässt der Autor direkt im folgenden Vers die Sonne aufgehen und mit der Nacht schwindet zugleich auch die drückende Präsenz der Unterwelt auf dem Wasser. Die Winde beginnen zu wehen und die Schiffe setzen sich in Bewegung und von der eben noch herrschenden Beschwerlichkeit bleibt keine Spur zurück. Als letzte Reminiszenz an den unterweltlichen Aufenthalt zwischen Brundisium

---

<sup>55</sup> der aber gerade der See fehlt, vgl. 446 *non horrore tremit*; zu Lucans Wortspiel mit *horror* siehe Kapitel 2.2.

<sup>56</sup> Caesar selbst scheint den Wunsch nach Schiffbruch, um seinem Willen gerecht zu werden, aber durchaus nachvollziehen zu können, ja er setzt ihn förmlich voraus. Wenn er in der folgenden Szene an Antonius schreibt mit der Aufforderung, auch nach Epirus überzusetzen, beruft er sich direkt auf den unterstellten Wunsch der Truppen, dieser Bitte auch um den Preis des Schiffbruches nachkommen zu wollen: *si bene nota mihi est, ad Caesaris arma iuuentus/ haufragio uenisse uolet* (493-4a). Die könnte allerdings bloß mit Caesars Weltsicht korrelieren, die meisten Menschen seien auf der Welt, um wenigen Erfolg zu ermöglichen (*humanum paucis uiuit genus*, 343).

<sup>57</sup> Das letztliche Aufgeben selbst der geringsten (oder wie hier abwegigsten) Hoffnung an der Schwelle zur Unterwelt scheint sich zumindest bis Dante zu bewahren, der am Höllenportal seines *Inferno* den berühmt gewordenen Vers *Lasciate ogne speranza, voi ch'intrate* (Canto III, 9) anbringt. Ein mögliches Vorbild für das Aufgeben der Hoffnung angesichts des Todes bzw. der Unterwelt ist in der Antwort der Sibylle an Palinurus zu finden: *desine fata deum flecti sperare precando* (Verg. *Aen.* VI, 376)

und Palaeste lesen wir noch einmal *aequora* als Bezeichnung für die spiegelglatt daliegende See, doch auch dieses Bild wird im nächsten Vers gleichsam als Pointe mittels des Adjektivs *curua* durchbrochen: *aequora* ist nur noch die metonymische Bezeichnung für das Meer, von der müßig liegenden Oberfläche ist nichts mehr zu spüren und die Gischt folgt den Schiffskielen, wie es normalerweise zu erwarten wäre.

Nach dem Landgang Caesars und seiner Soldaten schließt sich die voreilige Unterstellung Lucans an Mark Anton an, dieser würde bereits ein Actium planen und darum Caesar den Gehorsam verweigern und säumig in Italien bleiben. Caesar schreibt ihm *terque quaterque* Briefe, in denen er ihn zur Eile mahnt (erneut das Motiv der Eile, das für den Durchlauf der Unterwelt als typisch gilt) und zum Übersetzen aufruft, die jedoch unbeantwortet bleiben. Matthews machte hierzu die Beobachtung, dass Caesar in dieser Tätigkeit „seems to recall the familiar scenario in ancient poetry of the abandoned female heroine, complaining about being deserted by her beloved.“ (Matthews 2008, 49) Besonders starke Parallelen sieht sie dabei mit der Ariadne aus Catulls c. 64, darunter „Caesar’s position on the sea-shore [...], his repeated calling of Antony [...], the idea of physical separation by the sea [...], his repeated questions [...], name-calling [...], and the idea of complaint.“<sup>58</sup> (ebda.) Matthews vermutet durch die Gestaltung von Caesar als Briefe schreibender Heroine eine Parallele zu Ovids Darstellung des Mythos von Hero und Leander in *Her.* 18 und 19, besonders da Leander sich mit Caesar im Motiv der *temeritas* verbindet und letztlich beim Versuch, ein Meer zu überqueren, in einem Seesturm stirbt, was nach Matthews’ Vermutung den kommenden Sturm über der Adria bei Caesars versuchter Überfahrt bereits vorankündigt. Der Sturm selbst, in dem Leander umkommt, wird von Ovid nicht beschrieben, Matthews vermutet allerdings, dass Ovid dessen Beschreibung in hellenistischen Quellen wichtige Details entnommen habe, die er in seiner Seesturmszene im elften Buch der *Metamorphosen* verwendet – der seinerseits „an important influence on L.’s own storm in book 5“ sei. (vgl. ebda., S. 49-50) Nach mehrmaliger, aber erfolgloser Aufforderung beschließt Caesar schließlich, selbst nach Italien zurückzufahren, um Antonius persönlich zu sprechen. Dieser Beschluss führt letztlich zur lang ersehnten Seesturmszene, die Lucan seinem Publikum bei der ersten Gelegenheit noch entrissen hat, als sie bereits zum Greifen nahe gewesen wäre.

---

<sup>58</sup> Die Vergleichsstellen bei Catull habe ich ausgelassen, da sie mir hier nicht sehr dienlich erschienen sind.

## 2.2. Der *Non plus ultra*-Sturm auf der Adria (504-677)

Als Caesar seinen Beschluss fasst, zeigt Lucan ihn als besonders arroganten und die Götter schon geradezu in seinen Diensten sehenden Mann. Denn das Wagnis will er eingehen, *dum se desse dies ac non sibi numina credit* (499), und zwar weil er *temeraria prono/expertus cessisse deo* (501b-2a). Diese erneute Arroganz, die einer Überfahrt vorangeht, sieht Morford in den „moralisierenden“ Quellen und Vorläufern für Lucans Sturmgestaltung: „In this tradition, then, seafaring was evidence of the imperfectness of man: it was, above all, an example of his *audacia*.“ (Morford 1967, 29) Er verweist weiter auf diverse Beispiele aus den *Suasorien* des älteren Seneca, in denen bspw. die Überfahrt Alexanders des Großen ebenfalls als Zeichen seiner Hybris interpretiert wird. Der Einfluss auf Lucan steht für Morford völlig außer Zweifel: „This has considerable bearing on Lucan and his great storm. Here was a case of supreme *audacia*, for Caesar was boldly tempting Fortune (5. 510, 591-3, 653-4). This was in line with his perverted qualities – ‘quo te, dure, tulit virtus temeraria?’ cry his officers nex day (5. 682).“ (ebda., 30) Gerade zu *temeraria* erwähnt auch Matthews, dass dieser Begriff im Laufe der Seesturmszene zweimal fällt und dabei „points to his main characteristic in it.“ (Matthews 2008, 71-2) Diese Vermessen- und Unbesonnenheit als wesentliche Charaktereigenschaft sei eine Parallele zwischen Caesar und dem „prototype tyrant“ Alexander dem Großen, womit sie wie Morford ebenso eine Verbindung zwischen den beiden Figuren herstellt. Als typischen Tyrannen sieht auch Narducci Caesar in dieser Szene, allerdings nicht wegen seiner *temeritas*, sondern unter Verweis auf eine Parallelstelle bei Livius zum Gebaren der Tarquinier vielmehr wegen seiner Unfähigkeit, sich trotz Verkleidung gegenüber Amyclas überzeugend zu verstellen: „[N]elle parole che rivolge al pescatore egli [...] rivela subito la propria natura [...]. Quest’ultimo tratto è costitutivo della tipologia del tiranno: *nescire Tarquinius privatos vivere* (Livio, *ab urb. cond.* II 2,3).“ (Narducci 2002, 252) Während des Sturmes selbst wird sich diese Hybris und Arroganz noch weiter steigern, aber wie bereits bei der ersten Überfahrt, die nach Epirus gewandt war, will Caesar es auch jetzt unerschrocken mit der Gewalt der Götter<sup>59</sup> aufnehmen und beschließt daher –

---

<sup>59</sup> Aber es gibt ja keine und darum auch nichts zu befürchten. Man möchte fast meinen, Lucan habe seinen Antihelden mit dem Wissen ausgestattet, dass er sich in einem Epos ohne göttliche Intervention befindet und daher getrost Eindruck mit seiner Verwegenheit, stets den Göttern zu trotzen, schinden kann. Anders als Ovids Alcyone, der dieses Wissen nur umso größere Angst einflößt (siehe 1.1.), steht Caesar ganz in der Tradition des Lukrez und kann daher den Naturgewalten ohne Angst gegenüberreten. Biggs/Blum (2019, 150) sehen allerdings in ihrer Interpretation des Sturms bei Lucan eine „emphasis on a lack of

wagemutiger denn je – diese Unternehmung nicht mit einer Flotte und seiner ganzen Legion anzutreten, sondern allein und nur mit einem kleinen Kutter, der mitnichten hochseetauglich und allenfalls für eine Überfahrt bei Flaute geeignet ist, wie Caesar sie ja schon hinter sich gebracht hat: Ironischerweise wird er dieses Mal dem Sturm begegnen, den er sich voriges Mal so sehnsüchtig gewünscht hat. Hierin ergibt sich eine besondere Übersteigerung einer Katabasis gegenüber dem sechsten Buch der *Aeneis*: „Finally, the journey to Hades is not only exceptional and urgent, but also unique, i.e. it is an individual trip that has never been done before and will never be repeated again.“ (Herrero de Jauregui 2015, 340) Doch Caesar tut genau das: Obwohl er gerade erst seine ersten Aufenthalt in der Unterwelt hinter sich gebracht hat, ist seine Eile um nichts geringer geworden und er will um jeden Preis noch einmal zurück. Um darüber hinaus keinen Zweifel an seiner Furchtlosigkeit aufkommen zu lassen, lässt Lucan Caesar auch jetzt wieder nachts ausrücken, diesmal mit dem intradiegetischen Grund, dass er sich aus dem Lager stehlen und seine Flucht unbemerkt lassen will. Die Nacht hat für Narducci allerdings noch eine andere Dimension: „La pace della notte fornisce una delle principali chiavi melodiche dell’episodio che il poeta si accinge a narrare, riflette la *tranquillitas* di Amicla e ne prepara la raffigurazione.“ (Narducci 2002, 250) Dieser Stille der Nacht stehe in krassem Gegensatz die Unruhe Caesars beim Verlassen des Lagers gegenüber, in der Narducci Ovids *Medea*<sup>60</sup> und Sallusts Beschreibung des Catilina erkennt: „L’irrequietezza notturna di Cesare sembra modellarsi su quella della *Medea* di Ovidio, quando si appresta ai suoi riti spaventosi (*met.* VII 184 sgg.) [...] Il *sollicitus gressus* di Cesare rimanda già da solo a una tipologia dell’ansietà e dell’inquietudine; è quasi superfluo richiamare il precedente del Catilina sallustiano [...].“ (ebda.) Diese Dichotomie zwischen Amyclas und Caesar, Ruhe und Sturm, *otium* und *negotium*, einfachem und ambitioniertem Leben, Besonnenheit und Vermessenheit setzt sich in der Interpretation Narduccis in der gesamten Seesturmszene fort, ja er begreift den Fährmann Amyclas geradezu als den literarischen Widerpart Caesars (vgl. ebda. 251-3). Dieselbe Ansicht vertritt auch Matthews, die zwei deutliche Funktionen gefunden hat, in denen „Amcylas serves as a foil to the character of Cesar“: Diese sieht sie allerdings weniger in dessen Ruhe und Ausgeglichenheit, die für Narducci den erstgenannten Gegensatz darstellen, sondern einerseits in seiner Armut, die ihn als klassischen Kandidaten für das „traditional

---

predictability“, wodurch der „sea-storm [...] a microcosm of the onlooker’s experience of civil war“ und somit „a negative counter-part [sic] to Lucretius’ Epicurean observer“ wird.

<sup>60</sup> die Figur der *Metamorphosen*, nicht die eponyme Protagonistin der verlorenen Tragödie

‘theoxeny’ narrative” qualifiziert und in Gegensatz zu Caesars Rang und Reichtum stellt<sup>61</sup>, zudem werde er als „totally free from the cares of war [...] and in this respect too [...] a contrast to Caesar“ dargestellt, und andererseits in seiner geradezu technisch rationalen Kenntnis des Wetters, die Caesars „more intuitive understanding of the storm“ konterkariert (Matthews 2008, 89). Für Narducci ist Amyclas’ Kenntnis des Wetters nicht nur sehr viel gediegener als das Caesars, er versteht es gleichsam als Lehrgedicht: „[S]empre nello spirito delle *Georgiche*, impartisce al suo interlocutore una lezione di didascalica meteorologica, ed elenca [...] i segni del cielo e del mare“ (Narducci 2002, 253) Caesars mangelndes Verständnis für das Wetter hingegen (auf das Narducci nicht im Speziellen eingeht) hat sich bereits das erste Mal vor der Überfahrt nach Palaeste gezeigt und wird auch hier wieder eine Rolle spielen: Dass Caesar sich solche Ignoranz leisten kann, zeigt die Erfahrung, denn als Günstling der Fortuna kann er sich zu jeder Tages- und Nachtzeit (die er aber offensichtlich gegenüber der Tageszeit zu präferieren scheint) und bei jedem Wetter auf jedes noch so waghalsige Risiko einlassen, da sich um ihn ja *male tunc fortuna meretur, / cum post uota uenit* (582b-3a). Das Risiko, auf das Caesar sich in diesem Fall jedoch einlässt, ist wohl größer, als er erwartet haben mag, aber dennoch reicht die Gefahr, der er sich willentlich aussetzt, bei Weitem nicht aus, um seine Arroganz zu brechen: Am Höhepunkt des Sturms findet auch seine Hybris ihren Höhepunkt, worin sich auch der Grund für die erneute Überfahrt findet, denn für Herrero de Jauregui (2015) besteht ein klarer Zusammenhang der Katabasis mit mystischen Initiationsriten, deren Zweck darin besteht „to be irreversibly and radically transformed, a transformation that is often identified to acquiring a new identity.“ (342) Dadurch wäre es bei der Komplettierung einer solchen Katabasis auch sinnlos (und logisch unmöglich), den Abstieg noch einmal zu unternehmen, denn „[t]he transformation is definitive and radical. In fact the [...] Thurian tablet says in the following line „you have become a god from the man you were [...].“ (341) Aber die Göttlichkeit Caesars hat sich bei seiner ersten Überfahrt noch nicht deutlich genug herauskristallisiert, denn die Winde hatten seine Herausforderung noch nicht angenommen, sodass auch seine Identität nicht vollständig entwickelt werden konnte.

---

<sup>61</sup> Auch Narducci sieht die *paupertas* als starkes Kontrastmittel zu Caesar, geht aber über „high rank and wealth“ bei der Kontrapunktierung hinaus: „con [...] un personaggio che rappresenta i valori della *paupertas*, Lucano potrebbe avere inteso alludere alla corruzione (ben documentata dalle fonti sottriche) che Cesare aveva esercitato“ (Narducci 2002, 252)

Doch soll hier gezeigt werden, welche Elemente einer Unterweltsschau Lucan in seine Beschreibung des Seesturmes und dessen Umfeld hat einfließen lassen. Da die Szene bereits mehrfach<sup>62</sup> mit dem nächtlichen Aufbruch von Nisus und Euryalus verglichen worden ist, fasst Matthews diese Parallelen in einem kurzen Abschnitt zusammen: Beide Geschichten seien „gloriously daring and unsuccessful night missions“, sie ähneln beide der Dolonie insofern, als sie in sich geschlossene Handlungen sind „which are not necessary to advance the plot“, sie stehen einander in dem Punkt gegenüber, dass Caesar allein geht, während Nisus und Euryalus als Team ausziehen, was Matthews als Unterstreichung von Caesars Leichtsinn versteht, und zuletzt „[b]oth episodes also contain hints of a journey through the Underworld.“ (vgl. Matthews 2008, 75) Ganz ähnlich verstehen auch Biggs/Blum (2019, 151) Lucans Konstruktion der Seesturmszene: „Caesar’s night voyage reverses the motif of the sudden transition from darkness to light in Ovid and suggests the sea-storm as Lucan’s version of the heroic *katabasis*.“ Wenn wir uns nun ansehen, worin genau diese „hints“ bestehen, ist zunächst der Rahmen der Gesamtsituation zu betrachten: Caesar begibt sich allein und in der Dunkelheit auf den Rückweg nach Italien. In Katabasis-Szenen ist es üblich, dass nur der Held (beziehungsweise der Anti-Held) auszieht, um in die Unterwelt hinabzusteigen, ohne irgendwelche Gefährten mit sich zu nehmen<sup>63</sup>. In der Regel hat er eine Begleitperson bei sich, die für ihn das Ritual der Nekyomantie vollzieht, wie beispielsweise die cumäische Sibylle, die Aeneas bei seinem Abstieg begleitet. Finkmann bemerkt zur Rollenverteilung einer solchen Nekromantieszene, dass jeder Bericht zumindest einen *consulter* oder einen *necromancer* oder zumindest einen *prophet ghost* besitzt. Da wir es hier nicht mit einer genuinen Totenbeschwörung zu tun haben, fällt wenigstens die dritte beteiligte Figur für die Szene bei Lucan vollständig weg. Zur üblichen epischen Besetzung der anderen Rollen konstatiert sie: „While the necromancer is a professional *uates* in most cases [...] who is especially introduced for the necromantic ritual and does not play any part in the outcome of the epic otherwise, the consulter is generally the epic protagonist himself.“ (Finkmann 2019, 750) Mit Caesar haben wir also zumindest einen solchen *consulter*, der zwar nicht unbedingt der epische Protagonist ist (dieser wurde in der Forschung zumeist in der Figur des jüngeren Cato vermutet, wenngleich die Unvollständigkeit des Epos leider keine

---

<sup>62</sup> so u.a. von Thompson/Bruère (1968, 11-2), Morford (1967, 38) und Narducci (2002, 251)

<sup>63</sup> Dies ist hier eine alternative Deutung zu Matthews’ drittem Punkt: Nicht die Unterstreichung von Caesars *temeritas* allein im Kontrast zur Episode von Nisus und Euryalus ist ausschlaggebend für Caesars Plan, auch die Einbettung in die Unterweltlichkeit der Szene hat wohl ihren Anteil an der Gestaltung.

letztgültigen Rückschlüsse in dieser Hinsicht zulässt), dieser Rolle aber zumindest als denkbarer Antagonist halbwegs gerecht zu werden scheint: Jedenfalls liegt der Fokus in dieser Hälfte des fünften Buches zweifellos auf seiner Person. Er ist nun der *consulter*, der sich auf seinen Weg begibt und dabei an der Küste nach einem Mittel sucht, um das Meer zu überqueren, ein Boot findet, das ihm geeignet scheint, und auf der Suche nach dessen Besitzer letzten Endes zur Hütte des Fischers Amyclas kommt. Das Boot (*carina*) hängt dabei an einem Tau an *rupibus exesis*, die Hütte selbst wird als ärmlich beschrieben, sie ist nicht aus Holz gebaut, sondern aus Flechtwerk und Schilf aus den Sümpfen (*sterili iunco cannaque intexta palustri*, 517), der Besitzer schläft nicht in einem gewöhnlichen Bett, sondern auf Algen (*quem dabat alga toro*, 521). Die Orte, an denen Nekromantien erfolgen, beschreibt Finkmann folgendermaßen: „It is well established that necromancies take place at fear-inducing, gloomy locations (*loca horrida*) that provide access to the dead and the infernal gods in the underworld, such as tombs, caverns, dark forests, swamps, cliffs, and the blood-soaked battlefield itself.“ (Finkmann 2019, 748) Zwar handelt es sich bei der Wohnstatt des Amyclas keinesfalls um ein Schlachtfeld oder gar eine Grabstätte, doch andere dieser Beschreibungen sind ganz passend: Wir finden *cliffs*, an denen das Tau der *carina* befestigt ist, und wir haben zumindest einen Hinweis darauf, dass sich ganz in der Nähe ein sumpfiges Gewässer befinden muss – woher sonst sollte Amyclas das Baumaterial für seine ärmliche Fischerhütte haben? Zumindest *cliffs* und ein *swamp* sind also vorhanden, eine richtige *cavern* wird vermisst. Dass sich die Szene in der Nacht abspielt, verstärkt zumindest den Effekt, dass unser Ort der Handlung als *gloomy* gelten darf, ganz und gar *horridus* ist der *locus* aber in der Schilderung doch noch nicht, die Beschreibung enthält nur Reminiszenzen an solche Orte, der Ort selbst ist davon nicht unmittelbar betroffen. Die Nacht wird dabei mit dem uns bereits aus der Flautenszene bekannten Adjektiv *languida* beschrieben: „Here *nox* is practically equivalent to sleep [...] ‘languidus’ meaning ‘drowsy’ is used poetically of sleep at *A.* 12.908; *Sen. Her. F.* 1069; *Stat. Theb.* 11.548.“ (Matthews 2008, 76) Die Nacht wird also von Lucan direkt mit dem Schlaf identifiziert, dessen Behausung ja bereits bei Ovid deutliche Züge der Unterwelt getragen hat. Dass sie hier als *languida* beschrieben wird, kann entweder ein bloßes Epitheton ornans sein – immerhin ist die Nacht ja zum Schlafen da und nichts anderes wäre zu erwarten – oder aber als Reminiszenz an die Flaute der letzten beschriebenen<sup>64</sup>

---

<sup>64</sup> Zwar muss sich Caesar mit seinen Truppen schon länger als bloß einen Tag in Epirus aufgehalten haben, sonst hätte er kaum *terque quaterque* an Antonius schreiben können und zudem ist Caesars Geduld zwar gering, aber einen Tag der Säumigkeit hätte wohl auch er vertragen, doch für das Publikum wird nur ein

Nacht: Auch diese Nacht war vom *languor* gerade nur so durchzogen, spendete aber den Soldaten kurioserweise überhaupt keinen Schlaf (siehe 2.1.), sondern hielt sie im Gegenteil sogar noch in Angst und Verzweiflung wach. Diese Präsenz der Unterwelt während der Flaute könnte auch hier noch ein Echo haben, das gleichzeitig auf die nächsten Einflüsse des Jenseits im Epos Lucans einen leichten Hinweis gibt.

In dieser *nox languida* nun begibt sich Caesar an den Abglanz eines *locus horridus*, um die Möglichkeit einer Überfahrt nach Italien zu finden: Seine gesteigerte Eile und schon geringer gewordene Geduld erzeugen sich unter anderem darin, dass er jetzt *bis terque* an die Tür des Amyclas klopft, denn knappe vierzig Verse zuvor hatte er noch *terque quaterque* an Antonius geschrieben, dieser möge doch nach Epirus übersetzen. Beide Formulierungen stehen zwar idiomatisch für ein klassisches *etiam atque etiam* („i.e. several times (finitum pro infinito)“, Matthews 2008, 94), doch fällt auf, dass Caesar zunächst noch die Geduld für eine drei- bis vierfache Ermahnung aufbringen konnte, jetzt aber nur mehr zwei- bis dreimal warten kann, bis ihm der arme Fischer die Tür öffnet und er endlich die Gelegenheit bekommt, zu Antonius zu fahren. Amyclas steht von seinem ärmlichen Bett auf und fragt erstaunt *quisnam [...] naufragus* an seine Tür gekommen sein mag. Klarerweise muss Amyclas vermuten, dass nur ein Schiffbrüchiger zu seinem Haus gelangt sein kann, einerseits weil es intradiegetisch für die Figur des Amyclas nicht sinnvoll erscheinen kann, dass sich irgendjemand aus anderen Gründen seiner Hütte nähern könnte (denn er hat ja eigentlich nichts anzubieten), andererseits aber auch aus gestaltungstechnischen Gründen, denn die Szene steht in der Tradition der Theoxenie<sup>65</sup> und wurde dabei besonders mit der Szene von Philemon und Baucis in Ovids *Metamorphosen* verglichen (unter anderem auch aufgrund der Ähnlichkeiten der Hüttenbeschreibungen, vgl. Matthews 2008, 92-3): Der ärmliche, einfache Hüttenbewohner muss daher aus intertextuellen Gründen gleichfalls damit rechnen, dass jemand zu ihm kommen wird, den sozial höherstehende Hausherrn an der Tür eher abweisen würden<sup>66</sup>. Dass Amyclas Caesar allerdings – ohne ihn noch zu kennen oder

---

gefühltes Mal Tag zwischen den beiden Nachtszenen, sodass sich der Anschein ergibt, die beiden Nächte würden direkt aufeinanderfolgen.

<sup>65</sup> Wenngleich es sich um eine Art pervertierte Theoxenie handeln mag: Für das Motiv ist es normalerweise üblich, dass Götter in der Gestalt von Sterblichen bei gastfreundlichen Menschen einkehren, hier aber kommt ein Sterblicher (zwar ein Hochgestellter, der sich ärmlich verkleidet, aber doch ein Sterblicher), der sich für einen Gott hält, an die Tür des Gastfreundes.

<sup>66</sup> Eine andere Dimension fügt Narducci in seiner Interpretation ein: Das *paupertas*-Motiv hat einen Vorläufer nicht bloß in Ovids Beschreibung des Mythos von Philemon und Baucis, sondern auch in der Bewirtung des Aeneas durch Euander bei Vergil: Euander und Amyclas werden beide als *pauper* geschildert



überhaupt gesehen zu haben – von vornherein als *naufragus* anspricht, entbehrt dabei nicht auch einer gewissen Komik: „The idea of someone of Caesar’s rank being mistaken for a victim of shipwreck is clearly meant to be striking, pathetic and perhaps even amusing.“ (Matthews 2008, 97) Das Amusement liegt dabei allerdings nicht nur am sozialen Gefälle zwischen dem Rang Caesars und der Bezeichnung als *naufragus* – steht doch Caesar keineswegs als Imperator oder Konsul vor der Tür des Fischers, sondern versucht ganz im Gegenteil diese hohe Stellung zumindest durch seine betont ärmliche Kleidung auch noch zu verhehlen. Vielmehr entsteht der komische Effekt durch die Einbettung der Szene zwischen Flaute und Sturm: Bevor die Flaute eintritt, erwarten wir einen Sturm, der die Flotte Caesars dezimiert und die Beteiligten, die nicht auf See umkommen, in Epirus an Land wirft, eben gerade als Schiffbrüchige. Wäre also die unterweltliche Flaute auf See nicht als krasser Bruch in der Diegese eingetreten, hätte Caesar durchaus nächtlichen Schiffbruch erleiden können und wäre somit völlig zurecht von Amyclas als *naufragus* mitten in der Nacht an seiner Hütte begrüßt worden – diese befindet sich immerhin *haud procul* vom Lager Caesars, das sich wohl auch nicht in allzu großer Entfernung vom Landungspunkt befinden kann, sodass es durchaus wahrscheinlich ist, dass Caesar nach einem Seesturm gerade an dieser Stelle an Land geworfen worden wäre. Das andere Moment der Komik entsteht dadurch, dass Caesar nach dieser Nacht nun, in der er tatsächlich einem Seesturm gegenübertritt, auch wirklich ein *naufragus* werden wird, wenngleich er „hurled on shore by a miraculous ‘tenth wave’“ wird (Morford 1967, 44). Die Anrede als *naufragus* durch Amyclas kann hier gleichsam prophetisch verstanden werden, so als wüsste der Fischer bereits, wie die Szene enden wird<sup>67</sup> – was ihn nach Finkmann zum idealen Begleiter einer Nekyomantie macht (siehe oben, vgl. Finkmann 2019, 749-51). Doch gerade die Rolle von Caesars Begleiter in dieser „Unterwelt“ ist nicht so leicht geklärt: Caesar zieht ganz offensichtlich allein aus dem Lager aus und hat niemanden bei sich, sondern lässt alle potenziellen Gefährten im Lager zurück (*cunctisque relictis*, 509). Das zumindest würde man bis zum Ende von V. 509 meinen, denn direkt darauf folgt im nächsten Vers gleichsam als Pointe, dass *sola placet Fortuna comes* (510). Seine Begleiterin, seine Sibylle, die ihm den Weg in die Unterwelt

---

und nachdem Euander Aeneas auffordert *contemnere opes*, bemerkt Narducci (2002, 253), dass auch „Amicla sa resistere alla tentazione“. Hier ist die *paupertas* des Wirten allerdings nur ein temporärer Zustand, denn Euander ist eigentlich ein König, während Amyclas sowie Philemon und Baucis tatsächlich arm sind.

<sup>67</sup> Biggs/Blum (2019, 151) deuten (mit Matthews 2008, 97-8) die Anrede als *naufragus* sogar noch stärker prophetisch: „[H]is address to Caesar as *naufragus* anticipates the societal collapse of which Caesar’s voyage is a microcosm.“

weisen soll, ist also die Göttin Fortuna<sup>68</sup>. Deren ständige Präsenz zeigt sich auch in der Beschreibung des Sturmes selbst, denn immerhin findet sie währenddessen insgesamt neun Mal Erwähnung, wobei Matthews einen Überblick gibt, an welchen Stellen die persönliche (und geradezu personifizierte) Begleiterin Caesars gemeint ist und an welchen die abstrakte Gottheit, dabei jedoch auch einräumt, dass „the two types of Fortuna / fortuna are sometimes hard to distinguish and Latin of course did not differentiate between capital or small ‘f.’“ (vgl. Matthews 2008, 81) Wenn nun Caesar an die Tür des Amyclas klopft und von diesem als *naufragus* begrüßt wird, so fragt er gleich darauf (für den höchst unwahrscheinlichen Fall, er könnte sich geirrt haben und es sei entgegen aller intradiegetischen und intertextuellen Vermutung doch kein Schiffbrüchiger, der an seiner Tür erschienen ist) *aut quem nostrae fortuna coegit auxilium sperare casae* (522-3). Matthews merkt in ihrem Kommentar zu dieser Stelle an, dass es sich hier um „the abstract divinity“ (ebda. 98) handle, doch scheint mir hier vielmehr eine ambige Situation vorzuliegen: Natürlich kann Amyclas nicht wissen, dass Fortuna die persönliche Schutzgöttin Caesars ist, und noch viel weniger kann er erwarten, dass jemand, dessen persönliche Schutzgöttin die Fortuna höchstselbst ist, an seine Tür klopft. Daher muss aus seiner Sicht natürlich das abstrakte Geschick dafür verantwortlich sein, dass jemand zu seiner Hütte verschlagen wurde, der kein Schiffbrüchiger ist, wovon ja – wie bereits mehrfach festgestellt – aus keiner Betrachtungsweise auszugehen ist. Allerdings weiß das Publikum an dieser Stelle, was Amyclas selbst nicht weiß (oder zumindest nach intradiegetischer Maßgabe gar nicht wissen kann): Es ist tatsächlich die personifizierte Schutzgöttin als Begleiterin Caesars, die ihn (nicht als *naufragus*) zur Behausung des armen Fischers geführt hat: Hieraus ergibt sich gleichfalls (wie bereits bei der Anrede als *naufragus*) eine gewisse Komik, denn Amyclas rät gleich zweimal, wer bei ihm angeklopft hat und liegt, ohne es wissen zu können, beide Male in gewisser Weise genau richtig: Caesar ist ein verhinderter und werdender *naufragus*, aber eben zum gegebenen Zeitpunkt gerade noch keiner, also muss er der anderen Definition genügen, und als einer, den die Fortuna höchstpersönlich (und nicht nur das unpersönliche Geschick) hergebracht hat, tut er auch das. Ein zusätzliches Maß an Ironie ergibt sich daraus, dass Amyclas die Frage so formuliert hat, dass eigentlich nur einer von beiden Rateversuchen zutreffen kann: Die Disjunktion erfolgt durch *aut*, das nach klassischer

---

<sup>68</sup> Dadurch wäre auch Caesar bei seinem nächtlichen Ausflug nicht mehr ganz allein, sondern hätte einen Gefährten wie Odysseus und Diomedes beziehungsweise Nisus und Euryalus und die Szene würde sich wieder besser in die literarische Tradition einfügen.

Verwendung in der Regel ein ausschließendes „oder“ ist, es wird daher durch die Formulierung erwartet, dass nur je eine Vermutung richtig geraten sein kann. Dass Amyclas aber auch im Folgenden in der Szene als wissender Zeichendeuter charakterisiert wird, der den Flug der Vögel und die Bewegung der Sterne interpretieren und daraus die Zukunft sehr zutreffend ableiten kann (ganz im Gegensatz zu den Hafengelehrten von Brundisium, deren Wettervorhersage sich als katastrophal falsch erwiesen hat), verleiht ihm aber gleichsam die Rolle eines Auguren – gerade als wäre er doch der „professional *uates*“, den Finkmann (2019, 750) als den Archetypen eines Nekromanten sieht. In diesem Kontext scheint es durchaus denkbar, dass Amyclas nicht einfach ins Blaue rät, wenn er die oberflächlich so einfältigen Fragen stellt, sondern zumindest eine gewisse Vorahnung hegt: Die Treffsicherheit seiner Vorhersage ist unwahrscheinlich<sup>69</sup> hoch und dadurch geradezu unheimlich.

Trotzdem hat Amyclas nicht die Rolle des eigentlichen Begleiters von Caesars Quasi-Katabasis inne, wenngleich er vielleicht in einer Nekromantie der ideale Totenbeschwörer wäre, zumal er ja auch Caesar die See als Unterwelt überhaupt erst zugänglich macht: Diese Rolle der Begleiterin gebührt jedoch von Anfang an der Fortuna, wenn Amyclas auch so manche Züge dieser Figur zu tragen scheint. Die Rolle, die Amyclas bei Caesars „unterweltlicher“ Überfahrt zukommt, ist vielmehr eine andere. Wenn man die Szene im fünften Buch von Lucans *Bellum ciuile* mit der Katabasis-Szene im sechsten Buch von Vergils *Aeneis* vergleicht, wie Biggs/Blum vorschlagen<sup>70</sup>, zeigt sich manche Parallele: Aeneas trennt sich von seinen Gefährten, die im Lager bleiben, und geht mit der göttlichen Sibylle in die Unterwelt, wo er alsbald an ein Gewässer kommt, das es zu überqueren gilt, wenn er seine Reise fortsetzen und ans andere Ufer gelangen will, das er aufsucht, um dort seinen Vater in schöneren Gefilden wiederzufinden. Bei Lucan ist es nun Caesar, der sich ebenfalls von seinen Gefährten trennt, die im Lager bleiben, in Begleitung der göttlichen Fortuna aufbricht (allerdings nicht explizit in die Unterwelt) und dabei zunächst an ein Gewässer kommt, über das er übersetzen muss, wenn er nach Italien gelangen will, um dort seinen *familiaris* Antonius zu sprechen. In unserer bisherigen Betrachtung der Szene sind wir also bislang zur Ankunft am Gewässer gekommen: Aeneas und Deiphobe nehmen an dieser Stelle die einzige Möglichkeit zur Überquerung wahr, die

---

<sup>69</sup> Sogar unlogisch hoch, wenn man bedenkt, dass er eigentlich nur eine maximal 50-prozentige Chance hat, richtig zu liegen, aber trotzdem zu 100 Prozent richtig liegt.

<sup>70</sup> „In short, the storm presents Caesar as an anti-Aeneas.“ (Biggs/Blum 2019, 151)

sich finden lässt, und steigen in das Boot des Fährmannes Charon, der über das sumpfige Wasser der Unterweltsflüsse fährt. Caesar hat ebenfalls keine besonders breite Auswahl an Möglichkeiten, die See zu überqueren und wendet sich daher an Amyclas, um in dessen Boot die Reise anzutreten. In beiden Fällen wird das Seefahrzeug als *carina* (Luc. *BC* V, 508; 514; 534<sup>71</sup>; Verg. *Aen.* VI, 391) beschrieben: Laut Matthews ist dies zwar ohnehin das „poetischste“ Wort für ein Schiff o.ä., jedoch streicht sie als bemerkenswert heraus, dass Lucan (typisch für die „Silver Latin poets“) bei über 200 Erwähnungen von Schiffen und dgl. niemals *navis* verwendet, wohingegen „Vergil in the *A.* and Ovid in the *Met.* [...] both use ‘navis’ (46 times and nine times respectively).“ (Matthews 2008, 74) Somit ist es für Lucan zwar nicht ungewöhnlich, von einem Boot als *carina* zu sprechen, doch die Parallele zu Vergil fällt auf, zumal die Erwähnung der *Stygia [...] carina* im Zusammenhang mit Charon der einzige belegte Gebrauch von *carina* im sechsten *Aeneis*-Buch überhaupt ist. Zudem sind Amyclas und Charon beide in der Szene als Fährleute tätig und wundern sich bei ihrem ersten Zusammentreffen mit ihrem Auftraggeber über dessen Identität, die sie nicht kennen (*quisquis es armatus qui nostra ad flumina tendis*, Verg. *Aen.* VI, 388), und während sich Caesar während einer *nox languida* aus dem Lager schleicht, so ist der Hafen von Charons Fähre ein *umbrarum [...] locus [...] somni noctisque soporae* (390): Also auch hier steht die Nacht, die die Szene umfängt, ganz im Zeichen des Schlafes. Zuletzt sind beide Figuren auf die Ankunft der nächtlichen Besucher hin nicht sehr erbaut und wollen diese anfänglich nicht über das angestrebte Gewässer übersetzen, werden aber schließlich doch überzeugt und nehmen die Gefährten in ihre *carina* auf. Die Rolle des Amyclas – so sehr er auch teilweise einer Wahrsagegestalt ähneln mag – ist hier offenkundig die des Charon, des Fährmannes, der den Besucher der Unterwelt über das gefahrvolle Wasser übersetzt und ihm somit überhaupt erst den Zutritt zu den „tieferen“ Gefilden des Jenseits ermöglicht bzw. zum eigentlichen Jenseits, von dem es keinen Rückweg mehr gibt (zumindest nicht, wenn man weder Aeneas noch Caesar ist).

Das unterweltliche Setting erzeigt sich aber auch besonders in der Deutung des Wetters und anderer Auspizien (im wahrsten Sinne des Wortes) durch Amyclas: Zunächst weist er auf die Sonne hin, deren Abwesenheit schon seit Homers Beschreibung des Landes der Kimmerier ein üblicher Gemeinplatz für Beschreibungen der Unterwelt ist. Dass die Sonne in dieser Szene nicht scheint, mag zunächst nicht weiter verwundern, immer hat

---

<sup>71</sup> Bevor Amyclas und Caesar aufs Meer hinausfahren. Im Sturm selbst wird das Boot noch zweimal (642 & 705) als *carina* bezeichnet, wobei allerdings in 642 keine Metonymie vorliegt, sondern der Kiel gemeint ist.

Caesar für seine Überfahrt ja die Nacht als idealen Zeitpunkt auserkoren, es handelt sich also auf den ersten Blick um keine ungewöhnliche oder gar unterirdische Abwesenheit des Sonnenlichts, sondern eine völlig gewöhnliche. Allerdings beschreibt Amyclas, dass der Sonnenuntergang, also der Zeitpunkt, an dem die Sonnenferne sich eingestellt hat, durchaus von ungewöhnlichen Zeichen begleitet wurde, und expliziert gegenüber diese sonderbaren Begebenheiten beziehungsweise auch die daraus folgende Bewandtnis, die es mit diesen hat:

*Nam sol non rutilas deduxit in aequora nubes  
concordesque tulit radios: Noton altera Phoebi,  
alter pars Borean didcuta luce uocabat.  
Orbe quoque exhaustus medio languensque recessit  
spectantes oculos infirmo lumine passus.*

[Luc. BC V, 541-5]

Wir sehen also durch die Interpretation des Amyclas, dass ein Sturm wahrscheinlich wird – die Sonne hat bei ihrem Untergang zwei Winde heraufbeschworen, die aus unterschiedlichen Richtungen blasen („a conventional motif of the sea-storm“, Biggs/Blum 2019, 151). Doch auch, als sie noch am Himmel zu sehen gewesen ist, war sie bereits in eine düstere Gestalt gehüllt und hat ihr Licht nicht in üblicher Manier gespendet. Sie ist ohne Abendrot untergegangen, was wohl auf die ausbleibende Dämmerung hinweist, die sich bereits im Land der Kimmerier findet, aber auch bei Ovids plötzlicher Dunkelheit, die ebenfalls ohne eine Dämmerung erfolgt (siehe Kapitel 1.2.). Zudem war die Sonne bei ihrem Untergang bereits *exhaustus [...] languensque*, ihr Licht war also dementsprechend schwach und ist nicht in seiner gewohnten Stärke auf die Erde gefallen. Zu guter Letzt war sie – obwohl noch am Himmel – für das Auge eines Zusehers überhaupt kaum noch erkennbar, so schwach war ihr Licht (*infirmo lumine*). Mit Mühe hat sich Phoebus von den Menschen noch sehen lassen (*passus*), aber bereitwillig hat er sein Licht nicht mehr gespendet. Dass die Müdigkeit der *nox languida*, in der Caesar aufgebrochen ist, sogar den Sonnengott umfängen hat, bevor sie überhaupt da war, ist nun durchaus ein Zeichen für eine ungewöhnliche Abwesenheit der Sonne: Keine normale Nacht hat sich Caesar für seine Überfahrt gewählt, sondern wie schon bei seiner Ankunft in Chaonien eine, in der die Unterwelt dem Diesseits gefährlich nahe kommt. Wie auch Narducci (2002) sieht Matthews (2008, vgl. 119-21) die Quelle für die Beschreibung der

Wetterzeichen durch Amyclas in Vergils *Georgica* (I, 438-63), zudem aber auch in anderen Lehrgedichten wie Arats *Phaenomena* oder dem Werk des Theophrast, die auch Morford (1967, vgl. 26-8) unter den bedeutenderen Quellen und Vorbildern Lucans nennt. Matthews (2008, 122) stellt die Vermutung auf, Lucan „intended deliberately to distance himself from Vergil“, indem er dessen Beschreibung des Sonnenaufgangs auf einen - untergang gemünzt und zudem – wie für Lucans Epos ohne Götterapparat zu erwarten – das Wirken von Aurora und deren Gatten Tithonus auslässt<sup>72</sup>. Sie weist ferner darauf hin, dass Lucan davon absieht, zu erwähnen, dass die Sonne deswegen *exhaustus* sei, weil eine Wolke sich vor sie geschoben habe, wie dies bei Vergils Beschreibung des Sonnenaufgangs in den *Georgica* der Fall gewesen ist (vgl. Matthews 2008, 121-2): Ich glaube allerdings weniger an eine „much more concise version of what is found in Vergil“, so als hätte Lucan den Bericht Vergils bloß gerafft, um die Hinweise auszulassen, die die Beschreibung als zum Sonnenaufgang gehörig ausweisen. Vielmehr denke ich, dass die Schwäche der Sonne hier nicht ausschließlich der Präsenz von Wolken (die ja ohnehin wenige Verse zuvor erwähnt werden, wenn auch deren Quelle Arat und Plinius sind und nicht Vergil<sup>73</sup>, vgl. Matthews 2008, 120) zuzuschreiben ist, sondern dass die Sonne schwach erscheint, um auf das Gespenstische und Düstere der Szene hinzuweisen: Selbst das Licht der Sonne ist nur trüb und schummrig, es reicht von sich aus nicht einmal mehr, um die Wolken (die durchaus vorhanden sind) rötlich zu färben, so ununterscheidbar sind die Farben am düsteren Himmel geworden.

An diese Beschreibung der Nicht-Sonne schließt sich als nächstes Himmelszeichen der Mond an, der gleichfalls nicht normal ist. Wie schon die Sonne zuvor ist auch der Mond von einer ungewöhnlichen Schwere gezeichnet und obgleich sein Licht ja von Natur aus schon bleicher und schwächer ist als das der Sonne, betont Amyclas, dieser sei *pallens* (549) und *exesa* (547), sein Gesicht *lurida* (549): Besonders das zweite Adjektiv reflektiert die Beschaffenheit der Felsen, an denen das Boot des Amyclas befestigt ist. In all seinem schwachen Licht ist jedoch eines am Mond dennoch bemerkenswert: Während es die Sonne durch ihre Schwäche nicht mehr geschafft hat, die Wolken zu röten, so erstrahlt der Mond in einem deutlichen Rot (*rubuit*, 549), um die Winde des kommenden Seesturmes

---

<sup>72</sup> Auch wenn Lucan einen Götterapparat gehabt hätte, hätte er diesen Teil zumindest trotzdem ändern müssen: Wenn ein Sonnenuntergang beschrieben wird, ist eine Darstellung der Aurora kaum passend.

<sup>73</sup> Nach dieser Interpretation hätte Lucan in seinem Eklektizismus an Vorbildern „vergessen“ oder es zumindest ganz plump verabsäumt, die zusammengetragenen Quellen auch nahtlos zu verfugen, sodass die Wolken, die er aus Arat und Plinius übernommen hat, nicht mit der Sonne aus Vergil in Verbindung stünden. Vielmehr bestand wohl keine Notwendigkeit mehr, die Wolke noch einmal zu erwähnen.

anzukündigen. Doch ist auch diese Farbe nicht so kräftig, wie man vielleicht zunächst annehmen möchte, denn direkt darauf wird die Gesichtsfarbe wieder mit *lurida* angegeben, was nur noch einen fahlen gelblichen Schimmer bezeichnet: „It is elsewhere associated with illness, hunger, death or the Underworld and generally seems to signify something sinister.“ (Matthews 2008, 126) Also ist zwar keine Sonne mehr zu sehen, weil die Nacht schon zu Beginn der Szene hereingebrochen war, doch der Mond tut bei Lucan sein Möglichstes, um uns einen guten Eindruck der fehlenden Sonne im Land der Kimmerier und somit dem Eingang zur Unterwelt zu geben.

Es folgen auf die beiden großen Himmelszeichen die irdischen, deren sechs genannt werden und die alle auf das Kommen von Wind hindeuten: Die Bewegung der Bäume, das Schlagen der Wellen, die Delfine, der *mergus*, der Reiher und schließlich die Krähe (vgl. Morford 1967, 38-9). Besonders auffallend ist hierbei die Erwähnung des *mergus*, dessen „exact identification is unclear. It may have been a cormorant.“ (Matthews 2008, 129) Morford (1967, 39) deutet den Vogel gleichfalls als Kormoran, doch ist seine eigentliche Identität in der modernen Fauna völlig belanglos, da es sich hier mit hoher Wahrscheinlichkeit um einen Hinweis auf die Herkunft des Tieres handelt, für die die Bedeutung des Namens ohnehin irrelevant ist: Es geht allein um die intertextuellen Bezüge<sup>74</sup>. Denn sowohl Morford (1967) als auch Matthews (2008) weisen dabei auf Ovids elftes *Metamorphosen*-Buch hin, in dem die Entstehung dieses kuriosen Wasservogels berichtet wird. Passenderweise folgt diese Geschichte bei Ovid nämlich direkt auf die Episode von Ceyx und Alcyone: Nachdem diese in Vögel verwandelt wurden, sieht sie ein alter Mann und lobt ihre Liebe. Daraufhin wendet ein anderer (oder derselbe – *proximus aut idem*, Ov. *Met.* XI, 751) seinen Blick dem *mergus* zu und erzählt die Geschichte von dessen Herkunft: Er sei ein Königssohn namens Aesacus gewesen, ein Sohn des Priamos, der der Nymphe Hesperie nachstellte, sodass diese floh und durch einen Schlangenbiss starb. Darüber ist Aesacus so bestürzt, dass er von einer Klippe ins Meer springen will, allerdings von Tethys in einen *mergus* verwandelt wird. Die literarischen Bezüge Lucans sind unmissverständlich: Einerseits setzt die Geschichte des *mergus* die Erzählung von Ceyx und Alcyone fort, sodass ein Auftreten desselben Vogels im fünften Buch des *Bellum ciuile* ankündigt, dass es sich in der folgenden Szene nur um eine Fortsetzung des

---

<sup>74</sup> Aus diesem Grund nenne ich ihn stets nur *mergus* und sehe gänzlich davon ab, ihn mit irgendeinem kontemporären Vogel in Verbindung bringen zu wollen.

Seesturms handeln kann, dem Ceyx zum Opfer gefallen ist<sup>75</sup>. Darüber hinaus enthält die Geschichte von Aesacus bei Ovid eine deutliche Parallele zu einer anderen Geschichte, die Ovid im zehnten Buch der *Metamorphosen* erwähnt, aber auch Vergil in den *Georgica* nicht ausspart: Eurydice stirbt an einem Schlangenbiss wie die von Aesacus geliebte Hesperie. Die Reaktion von Eurydices Gatten Orpheus ist daraufhin ein Abstieg in die Unterwelt, Aesacus sucht dagegen zwar dasselbe Ziel, aber auf einem anderen Weg: Er will sterben. Hierin ergibt sich eine Parallele der Katabasis (Orpheus) mit dem Ertrinken (Aesacus), als Folge eines Seesturm-narrativs (Ceyx): Der *mergus*, der bei Lucan nun noch auf dem Trockenen sitzt (*siccum quod mergus amat*, 553; als Gegenkonstruktion zu Ovids *aequor amat, nomenque manet, quia mergitur illo*, *Met.* XI, 795) ist somit ein Vorbote nicht nur des Sturms, was seine diegetische Rolle angeht, sondern weist zugleich auch das Publikum auf den Schiffbruch und das unterweltliche Narrativ hin. Dass aber nun der *mergus*, dessen Ansinnen es ja eigentlich ist, sich zu Tode zu stürzen, am Trockenen bleibt, zeigt das Ausmaß des *horror*, der das Meer im folgenden Sturm überkommen wird: Nicht einmal ein überzeugt Lebensmüder würde unter diesen Auspizien aufs Meer hinausfliegen.

Trotz all dieser importunen Vorzeichen lässt Amyclas sich von Caesar davon überzeugen, eine Überfahrt zumindest zu versuchen und nachdem man aufs Meer ausgelaufen und die Segel gesetzt hat, folgt eine Sichtung von einigen Kometen, die meistens das Heraufziehen von Krieg signalisieren, doch „here they signify a storm“. (Morford 1967, 39) In der Interpretation von Biggs/Blum (2019, 150) ist dies jedoch kaum ein Widerspruch, denn für sie ist der Sturm bereits ein „microcosm [...] of civil war“, was sich unter anderem auch durch das Auftreten der Kometen zeigt. Ein Element der Schaurigkeit folgt gleich auf die Sichtung der Kometen und der Bewegung der *fixa astra* (die nach Morfords (1967, vgl. 39) Deutung tatsächlich auch keine Fixsterne sind, sondern lediglich „comets that appear fixed“, zumal Lucans Darstellung der Himmelsbewegungen die Tradition von Aristoteles, Plinius und Seneca fortsetzt, die alle solche Himmelskörper beschreiben): *niger inficit horror/ terga maris* (564-5). Das Anschwellen der See und ihre schwärzliche Farbe sind im Epos traditionell gut belegt (vgl. ebda.), doch liegt gerade in der Formulierung dieser Passage vielleicht noch eine andere Dimension: Selbstverständlich ist der *horror* im Kontrast mit dem Meer nicht als „Schrecken“ zu deuten, sondern als „the ruffling (of the

---

<sup>75</sup> Selbstverständlich soll dies nicht so verstanden werden, dass Lucans Vorbild an dieser Stelle nicht Vergils *Georgica* und dessen Vorläufer gewesen seien, wie Matthews (2008, 129) feststellt. Der *mergus*, der hier nur eben nicht tut, wofür er bei Ovid seinen Namen erhalten hat, bietet nur eine weitere interessante intertextuelle Parallele.



surface of water)“ (Matthews 2008, 139), und auch *terga* bezeichnet ganz in homerischer Tradition gleichfalls die Meeresoberfläche. Die Wortstellung ist aber erstaunlich: Erst am Ende dieser Formulierung erfahren wir, dass die Begriffe auf das Meer bezogen sind, *maris* ist das letzte Wort. Bevor es erreicht ist, ergibt sich bloß *niger inficit horror/ terga*, was sich auch so deuten ließe, dass den beiden ungleichen Gefährten (sc. Amyclas und Caesar) gewissermaßen ein kalter (bzw. wörtlicher „schwarzer“) Schauer über den Rücken läuft. Erst mit *maris* wird diese Spannung gebrochen, quasi als antiklimaktischer Pointe. Darauf folgt wieder eine Rede des Amyclas, in der er das Wetter deutet und beschreibt, dass verschiedene Winde aus verschiedenen Richtungen heraufziehen: Der Beginn eines Seesturmes. Zuletzt schlägt er vor, die Fahrt abubrechen, denn die *sola salus* liege darin, zu *desperare uiam* (574-5): Am Beginn der Unterwelt erfolgt erneut die Aufforderung zur Verzweiflung, zur Aufgabe aller Hoffnung, wie es sich bereits bei der Flaute ereignet hat. Diese letzte Warnung des Amyclas fordert Caesars erste Rede im Sturm heraus, die schon sehr stark seine Hybris und Arroganz unterstreicht, ihn letztlich deutlich als Anti-Aeneas kennzeichnet: „Il rovesciamento del modello significa anche, da parte di Cesare, il rifiuto della *pietas* e di tutto il tradizionale sistema di valori [...]. L’atteggiamento di Cesare può ricordare [...] l’empietà, il titanistico *contemptus divum* che conferivano una perversa grandezza a un personaggio virgiliano come il tiranno Mezenzio.“ (Narducci 2002, 254) Narducci sieht in Caesar an dieser Stelle einen Theomachen wie den Tyrannen Mezentius aus der *Aeneis*. Während Aeneas in all seiner Tätigkeit stets der *pietas* verpflichtet ist, zeichnet sich Caesar gerade durch das Gegenteil aus: Er wird dadurch nicht nur zum Anti-Aeneas, sondern zugleich auch zu einer Art Anti-Ceyx, dessen Charakter sich gleichfalls vornehmlich durch seine Liebe zum Frieden und seine Pietät auszeichnet. Er unternimmt seine Überfahrt sogar von vornherein nur aus Gründen der *pietas*<sup>76</sup>, während Caesar gerade das nicht tut, sondern gegen jede Vernunft und den „Willen der Natur“ seinen Willen durchsetzen und unbedingt nach Italien zurückfahren möchte. Nachdem er mit seiner tyrannisch-theomachischen Rede geendet hat, setzt wie gerufen mit einem Mal der eigentliche Sturm ein, dessen Beginn Caesars Wort abreißt: „[T]his feature of the literary storm is the prelude to the climax.“ (Morford 1967, 40)

---

<sup>76</sup> Zumindest in der Variante von Ovid. Im griechischen Vorbild sind Ceyx und Alcyone wie Lucans Caesar geradezu Musterbeispiele der *impietas*, die sich mit Göttern gleichsetzen und dafür durch den Seesturm und Todessturz bestraft werden (vgl. Otis 1966, 232; Fantham 1979, 332; Griffin 1981, 149)

Diese Klimax beginnt nun mit dem Auftreten aller vier Winde, bei denen allerdings der Corus den Zephyrus ersetzt<sup>77</sup>. Die Winde streiten um die Dominanz auf dem Meer, doch setzt sich letztlich einer durch, nämlich der Nordwind: Hier endlich erfüllt sich die Herausforderung Caesars bei der ersten Überfahrt und das retardierende Moment<sup>78</sup> der Flaute und Ankunft in Chaonien scheint schließlich überwunden. Caesar bekommt seinen Willen und kann seinen Favoritenstatus bei Fortuna gegen den mächtigen Aquilo aufs Spiel setzen. Durch die Macht der vier Winde geraten die Weltmeere aus ihren Fugen und „eigentlich bleibt nur das Gesamtmeer an seinem Platze, während die Teilmeere [...] (es werden nicht zufällig, sondern in Übereinstimmung mit den Winden vier genannt), über ihre Grenzen weggeblasen werden.“ (Friedrich 1956, 80) Durch den Sturm, den die Winde verursachen, gehen die Wogen hoch und *tum quoque tanta maris moles creuisset in astra/ ni superum rector pressisset nubibus undas* (625-6): An dieser Stelle findet im sonst so götterleeren Epos des Lucan auch Jupiter eine Erwähnung, allerdings ohne dass sein Name explizit genannt wird – und nur im Übergang zu einem Gleichnis mit der Großen Flut des Deucalion. Hier kommt es im Sturm erstmals so weit, dass Himmel und Meer nicht mehr distinkt trennbar sind und die Wogen nur deshalb nicht in den Himmel schlagen, weil sie von einer dichten Wolkendecke abgefangen und zurückgeworfen werden. Und genau hier eröffnet sich nun die Unterwelt im Sturm: *Non caeli nox illa fuit*. Die Nacht ist keine Nacht des Himmels, sondern vielmehr die Dunkelheit der Unterwelt: „Using the Underworld to describe the darkness in a storm is not new [...] but rather than merely compare the darkness to that of the Underworld L. seems to be suggesting that the darkness was *in fact* that of the Underworld.“ (Matthews 2008, 203) Der Himmel verbirgt sich und wird vom *pallor* der Unterwelt umfassen – eine Fortsetzung eines Zeichens, das wir bereits vor der Abfahrt in Amyclas' Deutung der Himmelskörper gesehen haben, denn sowohl Sonne als auch Mond waren von einer ungewöhnlichen, geradezu unheimlichen Blässe verhüllt und ihr Licht schwach. Das Motiv des Lichtes setzt sich sogleich fort: *Lux etiam metuenda perit, nec fulgura currunt/ clara, sed obscurum nimbosus dissilit aer* (630-1). Anders als bei Ovid, in dessen Seesturm die Blitze die erste (und einzige, vgl. Friedrich 1956, 85) ausmachbare Lichtquelle darstellen, ist dem Himmel bei Lucan auch weiterhin kein genuines Licht vergönnt, sogar die Blitze dürfen das Gewölbe nicht in ihrer vollen

---

<sup>77</sup> möglicherweise aufgrund einer allzu positiven Konnotation, die dem Zephyr als mildem Westwind und Frühlingsboten in anderen Quellen (bspw. Hor. *Od.* III,7) anhaften könnte

<sup>78</sup> Die Funktion des retardierenden Moments hatte die Flaute sowohl auf der Ebene der Diegese als auch intradiegetisch, da sie die Überfahrt buchstäblich verzögerte.

Pracht erhellen, sondern nur ein finsternes, fast geisterhaftes Licht durchzuckt die Wolkendecke. Schließlich trägt der Sturm beinahe schon apokalyptische Züge: Das Chaos kehrt auf die Erde zurück, sodass sich die geordnete Natur (*natura*) vor diesem fürchten muss, und die Elemente kehren in ihre alte Unordnung zurück, zuletzt ist die Präsenz der Unterwelt so groß, dass die Totengeister (*manes*) nicht nur auf die Erde zurückkehren, sondern sogar noch viel höher aufsteigen und die *nox* („i.e. chaos“, Matthews 2008, 211), die ja bereits zuvor als *non caeli nox* beschrieben wurde, bringt sie selbst in die Gefilde der Götter – ein Schrecken für diese, deren letzte Hoffnung darin liegt, angesichts *tanta mundi [...] ruina* (637), selbst noch nicht vernichtet worden und untergegangen zu sein<sup>79</sup>: Ein geschickter Kunstgriff Lucans, der die Abwesenheit eines Götterapparates in seinem Epos reflektiert – denn eigentlich sind die Götter schon vor Beginn des Epos untergegangen und haben keine Macht mehr und keinen Einfluss auf das Geschehen im unkontrollierbaren Bürgerkrieg. Im Anschluss an das Zittern der Götter im Angesicht der leibhaftigen Unterwelt, die nicht nur an die Oberwelt, sondern sogar in den Himmel zu reichen scheint, imitiert Lucan Ovids erste explizite Nennung der Unterwelt in seinem eigenen Seesturm(vgl. Biggs/Blum 2019, 153): Dort sehen die Seeleute plötzlich, als sie sich auf dem Wellenkamm befinden, hinab in den Acheron und sogar bis auf dessen Grund, da sich seine Fluten schon mit denen des Meeres vermischt haben müssen. Bei Lucan nun ist keine weitere Explikation unterweltlicher Präsenz mehr vonnöten, spätestens die buchstäbliche Rückkehr der Gespenster aus den Tiefen des Jenseits sollte jeden Zweifel daran ausgeräumt haben und es genügt für ihn, nur die unermessliche Höhe des Wellenberges zu beschreiben, um damit die unermessliche Tiefe zu unterstreichen, in die die Seeleute<sup>80</sup> hinunterblicken – für das Publikum, das Ovid kennt, ist ohnedies klar, dass hier der Blick in die Unterwelt frei wird.

Es folgen übliche Sturmelemente wie das Absteigen des Schiffes ins Wellental und das Versagen der Fertigkeit des Steuermannes angesichts solch brutaler Mächte der Natur (*Artis opem uicere metus nescitque magister/ quam frangat, cui cedat aquae*, 645-6). Gerade letzteres Element tritt bei Lucans Sturmbeschreibung im Vergleich mit Ovid verhältnismäßig spät auf: Im elften Buch der *Metamorphosen* versagt die

---

<sup>79</sup> Zwar ist das Subjekt von *periere* schon mit Caesar und Amyclas und Caesar und der Natur in Verbindung gebracht worden, doch schließe ich mich mit Matthews 2008 (vgl. 213) der Deutung an, es könne sich bei diesem Subjekt nur um die Götter selbst handeln.

<sup>80</sup> Die Identität der Seeleute ist unklar, es dürfte sich aber um andere als Caesar und Amyclas handeln, vgl. Matthews 2008, 216

Schiffmannskunst bereits knapp nach Beginn des Sturmes und noch deutlich vor dem Blick in die Gefilde der Unterwelt. Eine interessante Parallele ergibt sich indes, wenn man die Distanz der Fahrt bis zum Sturm berücksichtigt: Ovids Seesturm ereignet sich auf halber Strecke von Trachis nach Claros, doch über den zurückgelegten Weg Caesars, ehe das Chaos losbricht, gibt Lucan keine explizite Information, allerdings wirkt es durch die Gestaltung, als sei der Beginn zumindest recht knapp nach der Ausfahrt. Jedoch erwähnt Lucan, dass sich die Seeleute hier nicht länger davor fürchten, in Untiefen auf Grund zu laufen, sondern größere Angst vor dem keraunischen Massiv haben, „so high had the waves risen.“ (Matthews 2008, 221) Um die Angst von den Untiefen abzulenken, nennt Lucan mehrere Ziele, die diese Gefahr bergen, so unter anderem *humilem Sasona uadis* (650): Diese Insel befindet sich „halfway between Brundisium and Epirus, 12 miles from Oricum.“ (ebda., 222) Es muss also entweder der Seesturm das Boot so weit hinausgetragen haben, dass man schon den halben Weg hinter sich hat, oder aber man hatte bereits etwa den halben Weg hinter sich gebracht, als der Sturm losging: Erstere Deutung halte ich für unwahrscheinlich, da zum Zeitpunkt, als Sason eine Rolle spielt, der Sturm schon seinen vorletzten Auftritt hat: Nach der zweiten Rede Caesars, die direkt an diese Beschreibung anschließt, gibt es nur noch eine Welle – die berühmt berüchtigte zehnte – die ihn sogleich an Land spült und dem Spuk ein Ende bereitet. Es ist folglich unwahrscheinlich, dass sich das Boot vor Caesars zweiter Rede noch mitten auf der Straße von Otranto befunden haben soll, aber direkt danach wieder an der Küste Chaoniens ist; vielmehr muss der Wind den Kutter schon wieder Richtung Epirus zurückgetrieben haben. Daher ist folgerichtig anzunehmen, dass Amyclas vorher schon so weit aufs Meer hinausgefahren ist und Caesar somit auf halbem Weg nach Italien vom Sturm eingeholt wurde – erneut eine klare Parallele zu Ovids Seesturm.

Ein anderer Vergleichspunkt, den Lucan in seiner Aufzählung möglicher Untiefen nennt, ist die Küste Thessaliens – oder von Kap Leukas. Während frühere Philologen den Vers ganz athetieren wollten, konnte Håkanson in seinem Kommentar diesen „convincingly“ verteidigen (vgl. Matthews 2008, 223), allerdings wurde Thessalien durch Kap Leukas ersetzt, da Thessalien sich an der ägäischen, nicht der adriatischen Küste Griechenlands befindet und dies als „clearly a geographical error“ ausgelegt worden ist, zudem sei es „highly unlikely that L. could make such a blunder concerning Thessaly.“ (vgl. ebda.) Ich halte allerdings Thessalien an dieser Stelle durchaus für authentisch möglich oder zumindest besser als Kap Leukas. Zum einen sehe ich in Leukas nicht die beste

Alternative, zumal gerade einmal dreizehn Verse zuvor ebenfalls Kap Leukas genannt wurde, und zwar in der Imitation der Wellenbergsszene bei Ovid: Dass Lucan sowohl in 638 als auch in 651 ein- und denselben Vergleichspunkt heranziehen sollte, unterschätzt meines Erachtens die Kunstfertigkeit dieses Dichters – immerhin tauchen alle anderen geografischen Angaben auch nur einmal auf. Zum anderen aber ist Thessalien zwar mit Sicherheit an der falschen Küste Griechenlands, aber in diesem jenseitigen Seesturm wurde bereits zuvor gezeigt, dass kein Stein auf dem anderen bleibt, ja nicht einmal irgendein Meer in seinem eigenen Gebiet liegenbleiben kann. Zwar ist die Ägäis nicht unter den Meeren, die in dem höllischen Unwetter durcheinandergeworfen werden, doch ist die Vierzahl der beschriebenen Meere nach der Beobachtung von Friedrich (1956, vgl. 80) nicht per se absolut, sondern an die Zahl der Winde gebunden: Es spricht folglich nichts dagegen, dass auch andere Meere nicht an Ort und Stelle bleiben. Darüber hinaus hat Thessalien im Epos Lucans eine erheblich bedeutendere Rolle inne als Kap Leukas: Im sechsten Buch wird Sextus Pompeius dort die Hexe Erichtho konsultieren und eine weitere Unterweltsszene folgen, doch beheimatet Thessalien zudem noch die Stadt Pharsalos, in deren Umgebung sich der Bürgerkrieg letztlich entscheiden soll und deren Name eponym für die Trivialbezeichnung *Pharsalia* für Lucans Epos wurde<sup>81</sup>. Ich halte es durchaus für möglich, dass die Angst vor den *litora curua Thessaliae* nicht bloß eine intradiegetische Angst vor dem Auflaufen an einer seichten Uferstelle ist, sondern dass diese Angst zugleich die Angst vor der Unterwelt Thessaliens und den Schrecken des Bürgerkrieges an seinem Höhepunkt vorwegnimmt bzw. auf diese vorausdeutet. Thessalien ist an dieser Stelle also nicht unbedingt als die konkrete geografische Landschaft zu begreifen (obwohl dies aufgrund der Verwerfung der Welt durch den Höllensturm nicht ausgeschlossen ist<sup>82</sup>), sondern als das literarische und v.a. intratextuelle Konzept, das Lucan daraus spinnt.

In seiner anschließenden Rede erreicht Caesar den Gipfel seiner Arroganz, tritt dem Tod aber furchtlos entgegen: Er scheint sich durch die allgemeine Umgebung seiner „Höllenfahrt“ bewusst zu sein, ist aber stolz darauf, dass er als *dictator [...] Stygias et consul ad umbras* (667) geht. Doch aller Bereitschaft zu sterben zum Trotz springt Caesar

---

<sup>81</sup> Zur herausragenden Bedeutung Thessaliens als literarischer Landschaft besonders (aber nicht nur) bei Lucan siehe das Buchkapitel von Ambühl (2016), 298-314, bes. 301-05

<sup>82</sup> Zudem hätte Lucan nach meiner Deutung der Flautenszene auch den Eingang zur Unterwelt vom Avernus See an Italiens Westküste in die Adria an die Ostküste verlegt, ein solcher „Fehler“ wäre demgemäß also nicht einmalig. Zudem finden sich ähnliche geografische Lizenzen auch beim Sturm im ersten Buch der *Thebais* (siehe Kapitel 3.2.).

dennoch wohl durch den Gipfel der Unwahrscheinlichkeit dem Tod von der Schippe und kann aus dem Sturm gerettet werden: „Der glühende Eifer Lucans, aus den überkommenen Motiven das buchstäblich Letzte herauszuholen, zeigt sich nirgends sinnfälliger als in seiner Behandlung der „zehnten Woge“.“ (Friedrich 1956, 84) Die zehnte Woge, die normalerweise den Schiffen das ultimative Verderben bereitet und das Schiff des Ceyx vernichtet hat, beendet auch für Caesar den Sturm – aber paradoxerweise als Retterin. Aufgrund der Abwesenheit von Göttern im Epos kann Caesar durch keinen *deus ex machina* mehr gerettet werden, doch für Lucan ist das kein Hindernis: Er verkehrt erneut die Erwartung seines Publikums ins krasse Gegenteil und wo er einen erhofften Seesturm einer Flaute weichen lässt, vollendet er den Bogen der Gegensätze andernorts, indem er die zehnte Welle nicht als das letzte Übel, sondern die letzte Hoffnung auftreten lässt. Mehr noch als das: Caesar scheint zunächst nicht nur gerettet, sondern sogar sein Ziel erreicht zu haben; erst sein Zusammentreffen mit den Truppen zeigt uns, dass er wieder in Epirus gelandet ist. Die versuchte Fahrt über die Adria hat einerseits eine endgültige Landung in Chaonien besiegelt und den Bogen der ersten Überfahrt vollendet, aber für die Haupthandlung scheinbar keinen neuen Nutzen gebracht, denn Lucan hätte Caesars erneutes Ausrücken auch völlig weglassen und den Antihelden die Nacht friedlich im Lager schlafen lassen können, ohne dass sich das Ergebnis effektiv offenkundig geändert hätte: Doch hat die Rückkehr zur Unterwelt zudem für Caesars Charakter- bzw. Identitätsentwicklung noch ein sinnstiftendes Moment, denn erst durch diese Überfahrt gelingt ihm, was auch Aeneas aus seiner Katabasis mitnimmt: „Now looking again at the general pattern [...] we may say also of Aeneas that he changes identity along his journey, or rather, he discovers his deepest and truest identity.“ (Herrero de Jauregui 2015, 342) So wie also „Aeneas seems to remember nothing in the rest of the *Aeneid* of this revelation“ (ebda., 344) hat also Caesar keinen offensichtlichen Nutzen von seiner Überfahrt und sein intradiegetisches Ziel ist gescheitert: Doch hatte die Unterweltsfahrt vielmehr den exegetischen Zweck, Caesars „deepest and truest identity“ ans Licht zu bringen und ihn in seiner *temeritas* zu vollenden – er musste nicht Italien erreichen, sondern hatte „an experience to undergo and a condition into which [he] must be brought“ (ebda., 345), was eben nur durch das mystische Durchleben der Unterwelt endgültig gelingen kann.

Lucans Darstellung der Unterwelt ist also in den Überfahrten Caesars zwischen Italien und Griechenland zwar in unterschiedlichen Maßen und verschiedenen

Gestaltungstechniken dennoch deutlich spürbar. Die Zusammengehörigkeit und quasi Verschränkung der Szenen ist neben dem Motiv der präsenten Unterwelt auch noch durch andere Faktoren spürbar: Caesars Ruf nach dem Nordwind vor der Flaute findet seine Vollendung im Sturm, Caesars endgültige Ankunft in Epirus, das das Ziel der ersten Überfahrt war, findet auch erst nach dem Sturm statt und zuletzt transferiert Lucan gleichsam die Westküste Italiens in der Flaute und die Ostküste Griechenlands im Sturm in die Adria, um dort die ultimative Unterwelt – bald als erdrückende Ewigkeit, bald als schauriges Horrorszenario – zu erschaffen. Doch erweist sich der Sturm für Caesar wie auch für Ceyx mehr als Unterweltsschau denn als echte Höllenfahrt: Caesar überlebt, er entkommt der Unterwelt auf See und kann sich an Land retten. Die Schrecken, die er erlebt, die Präsenz des Hades, die er gespürt, und sogar die Geister der Toten, die er gesehen hat, machen den Sturm auch für Caesar nur zu einer Art der Nahtoderfahrung: Gestorben ist er am Ende tatsächlich nicht (im Gegensatz zu Ceyx, der zwar tot war, aber ohne dass dessen Seele nach Fanthams (1979) überzeugender Argumentation in die Unterwelt gekommen wäre), sondern konnte nur einen deutlichen Blick in die Unterwelt werfen – und mit Biggs/Blum (2019, vgl. 150) auch einen Vorgeschmack auf die noch kommenden Schrecken des Bürgerkrieges erhaschen und seinem Charakter den ultimativen Schliff der Arroganz, Furchtlosigkeit und gleichsam „Göttlichkeit“ verleihen, den er für die bevorstehenden Gefahren noch mehrfach brauchen und auch unter Beweis stellen wird (wie bspw. sein unerschütterliches Gemüt in der Schlacht bei Pharsalos selbst im Gegensatz zu den verzweifelten und angsterfüllten Soldaten).

### 3. Die Argonauten im Sturm des flavischen Epos

Die bisherigen Betrachtungen zu Seestürmen aus den Epen der julisch-claudischen Dynastie haben deutliche Motive von Unterweltsszenen gezeigt. Nun soll untersucht werden, ob und in welcher Form in der Epik der flavischen Zeit ähnliche Behandlungen dieser Sujets erfolgen: Dabei werden die *Argonautica* des Valerius Flaccus (*Arg.* I, 574-692) und Statius' *Thebais* (*Theb.* V, 335-421) untersucht, da in beiden Epen ein Seesturm gezeigt wird, der die Fahrt der Argonauten betrifft – wohl gemerkt aus unterschiedlichen Erzählperspektiven, denn während der Seesturm in den *Argonautica* des Valerius aus einer auktorialen (oder besser extradiegetischen und nullfokalisierten) Perspektive erfolgt, wird der Sturm, dem sich die Argonauten in der *Thebais* des Statius stellen müssen, von einer intradiegetischen Erzählerin berichtet: Zissos (2006, 84, Anm. 17) vermutet Valerius Flaccus sogar gleichsam als Urheber einer solchen epischen Seesturmszene für die Argonautenfahrt, denn „[s]urprisingly little is made of sea-storms in versions of the legend prior to Valerius.“ Da Silius Italicus in seinen *Punica* zwar auch einen Seesturm zeigt<sup>83</sup>, dieser aber mit der Fahrt der Argonauten nicht in Verbindung steht, wird diesem hier keine Beachtung zukommen, da dieses Kapitel die flavische Epik mehr im Generellen als Ausblick (und Fortsetzung der Tradition früherer Epiker) behandeln soll und daher die Besprechungen deutlich weniger ausführlich ausfallen werden und sich nicht so spezifisch mit den Darstellungen einzelner Autoren auseinandersetzen, wie das für Ovids *Metamorphosen* oder Lucans *Bellum civile* der Fall gewesen ist. Das entscheidende Moment für die Auswahl der Szenen bei Valerius Flaccus und Statius war, dass sie beide einen Sturm behandeln, in den die Argo verwickelt ist, womit sie beide gewissermaßen den „Prototypen“ eines Seesturmes beschreiben, zumal diese ja das erste Schiff überhaupt gewesen sein soll und daher noch kein anderes mit einem Gewitter auf See konfrontiert gewesen sein konnte. Selbstverständlich gilt das nur für die intradiegetische Chronologie, denn in der literarischen Tradition ist der Prototyp eines Seesturmes zweifellos in Hom. *Od.* V zu verorten (vgl. Dunsch 2013, 44: „The origins of the sea storm type scene: Homer and the epic cycle“), den auch Biggs/Blum (2019, 126) als Ausgangspunkt ihrer Untersuchung verwenden und als „the first in the extant tradition“ beschreiben. Doch für die Fahrt der Argonauten ist zu beachten, dass diese

---

<sup>83</sup> Die stark wertende Einschätzung Friedrichs, der Gewittersturm bei Silius sei „uninteressant“ (Friedrich 1956, 78), weswegen er ihn auch nur in einem einzigen Satz erwähnt, teile ich nicht und sie war auch nicht ausschlaggebend dafür, dass diese Szene hier keine besondere Erwähnung finden wird.



gleichsam den Seesturm als Gefahr für Seeleute überhaupt erst zu einer realen Sache gemacht hat, da sich die Menschen im Versuch, sich auch das Meer zugänglich zu machen und zu unterwerfen, gewissermaßen gegen die göttliche Ordnung gestellt haben, zumindest aus stoischer Sicht<sup>84</sup>. Diese Arroganz, diese „presumption [...] of those who thought that they knew better than the Godhead what was needed for their welfare“ (Dunsch 2013, 43) führt letztlich dazu, dass spätere Seefahrer sich der Gefahr eines Sturms aussetzen mussten, der – wie gezeigt wurde – oft gar einer Fahrt in die Unterwelt gleichkommt und eine Reise ohne Wiederkehr markiert (oder wie in Ceyx’ Fall bei Ovid eine äußerst zynische Variante eines *nostos*). Doch gerade diese Erstmaligkeit eines Seesturmes muss uns auch bewusst machen, dass die Heftigkeit eines solchen Unwetters voraussichtlich geringer ausfallen muss als bei mythisch-chronologisch später angesiedelten Ereignissen derselben Art und das vor allem aus zwei durchaus nicht ganz voneinander trennbaren Gründen:

1. Da ein Sturm, der mit den Argonauten die ersten Menschen überhaupt heimsucht, die sich jemals auf die offene See vorgewagt haben, allen anderen Menschen die Hoffnung rauben würde, dieses – wenngleich gefährliche, so doch zumindest annehmbar mögliche – Unterfangen zu wiederholen, sollte er zu heftig ausfallen und der Reise ein vorschnelles Ende bereiten, muss das Unwetter mit einer gewissen Mäßigkeit auftreten oder zumindest nicht zur totalen Katastrophe führen – eine buchstäbliche „Höllenfahrt“ ist somit nicht zu erwarten. Dieses Faktors ist sich zumindest der Erzähler der *Argonautica* sehr wohl bewusst, denn er lässt Neptun, der das Schiff im Sturm rettet, seinen Willen anführen, dass *ueniant Phariae Tyriaeque carinae/ permissumque putent* (Val. Flacc. *Arg.* I, 644-6), denn *miseris tu gentibus, Argo,/ fata paras* (648-9). Mozley (1934, 52) kommentiert dazu in seiner Übersetzung: „Neptune saves the ship because it will be the means of enticing many other ships to sail upon the sea and thus get shipwrecked“. Dass die Argo also nicht von einem Seesturm lucanischen Ausmaßes heimgesucht werden kann, liegt darin begründet, dass sie als Köder dient, um solche Stürme später zu ermöglichen. Bei Statius findet sich keine Begründung dieser Art, doch ist das aus der Erzählsituation heraus auch weder möglich noch sinnvoll: Hypsipyle kennt den Willen der Götter nicht (bzw. missinterpretiert ihn

---

<sup>84</sup> vgl. Dunsch 2013, 43

sogar zunächst bei der Sichtung des Schiffes) und wird kaum Spekulationen über die Rettung der Argo anstellen, das die Frauen von Lemnos selbst versenken wollten, da sie es nicht für einen Frevel der Menschen, sondern vielmehr für die Rache der Götter für ihren eigenen Frevel hielten (zumal ihnen der Anblick eines Schiffes aus nachvollziehbaren Gründen völlig fremd gewesen und die Idee, Menschen könnten über das Meer kommen, gänzlich absurd erschienen sein muss): *nec ratis illa sed diuum sera per aequor/ iustitia et poenae scelerum aduentare uidentur* (Stat. *Theb.* V, 359-60).

2. Der zweite Grund ist eng mit ersten verknüpft und liegt ebenfalls darin begründet, dass es sich um die erste Seefahrt aller Zeiten handelt: Noch befindet man sich im Zeitalter der Heroen und das Zerwürfnis zwischen Menschen und Göttern ist noch nicht so groß, wie es im Eisernen sein wird, das vorrangig Lucan beschreibt: Die Arroganz der Menschen ist durchaus gegeben, ja sie manifestiert sich gerade in der Herausforderung des Meeres durch die Schifffahrt: „It was a topos [...] of culture criticism that sailing had been invented in a later and more corrupt age to satisfy the artificial needs that arose human greed.“ (Dunsch 2013, 43) Dennoch ist die menschliche Hybris noch nicht so groß wie etwa im Fall Caesars, dass sie einer vergleichbaren Kasteiung bedürfte – obgleich diese wohl nicht zuletzt aufgrund der Ferne der Götter zwar heftig, aber doch ergebnislos ausfällt: Zu weit ist das eiserne Zeitalter schon fortgeschritten und die Götter können nur noch drohend funkeln, fürchten sich aber bereits selbst vor den entfesselten Elementen. Die Argonauten müssen sich vor so einer unmäßigen Vergeltung vonseiten der Götter aber nicht fürchten: So groß ist ihr Vergehen nicht, dass sie sofort zur Hölle fahren müssten. Biggs/Blum (2019, 154) kommen bei diesem Verhältnis zu dem Schluss, dass Valerius im Gegensatz zu Lucans fehlendem Götterapparat „recreates his sea-storm as an episode that clarifies and reinforces the poem’s divine hierarchy and the relationship between gods and men.“ Der krasse Rückschritt von Lucans weit fortgeschrittenem eisernem Zeitalter<sup>85</sup> zu einer Zeit, als die Götter zumindest noch

---

<sup>85</sup> Man denke an Ovids Charakterisierung dieses Zeitalters: Zwar ist es schon Teil des letzten Zeitalters, dass *uela dabat uentis nec adhuc bene nouerat illos/ nauita* (Ov. *Met.* I, 132-3), doch ist dies erst der Anfang der Beschreibung. Gegen Ende allerdings erfahren wir ca. 10 VV. später, dass nun auch *non hospes ab hospite tutus/ non socer a genero* (144-5) ist. Nichtsdestoweniger wird Seefahrt aber auch als Merkmal des Abfalls vom Goldenen Zeitalter gesehen (und somit noch lange vor dem Eisernen stehend), so bspw. in Verg. *Ecl.* IV, 31-2. Vgl. auch Dunsch 2013, 43 und Zissos 2006, 82. Auch Ovid selbst scheint dieses Narrativ zu kennen, wenn er in *Met.* I, 94-5 bei der Beschreibung des Goldenen Zeitalters darauf hinweist, dass *nondum caesa suis peregrinum ut uiseret orbem/ montibus in liquidas pinus descenderat undas*.

einvernehmlich mit den Menschen interagierten, nimmt der Erwartung an die Seefahrt schon von vornherein ein wenig von ihrem Schrecken, zumindest für das seesturmkundige Publikum, das mit allen Vorläufern bestens vertraut ist: Für die Argonauten als Pioniere der Seefahrt reicht wohl schon ein nur mäßiger Sturm, um ihnen maximalen Schrecken einzujagen, immerhin hatten sie „not even [...] time to accustom themselves to [...] sailing when the sea is presented to them in its most terrifying aspect.“ (Shelton 1974, 14) „Most terrifying“ zumindest für jene, die noch nie zur See gefahren sind und schon gar nicht die Überfahrt Caesars bei Lucan gesehen haben.

Was zudem eine Untersuchung der Unterweltsgegenwart in den Beschreibungen der Argonautenfahrt im lateinischen Epos attraktiv gemacht hat, ist der Umstand, dass das erste Epos, das diese Fahrt beschreibt, nämlich die *Argonautica* des Apollonios von Rhodos eben gerade eine solche Unterweltsszene entbehrt – und nicht allein eine Unterweltsszene, sondern auch ein Seesturm wird man bei Apollonios eher vergeblich suchen. Die Elemente der Unterwelt in diesem Epos, die ja nicht gesammelt in einer standardisierten Szene zu finden sind, hat Kyriakou (1995) in einem Aufsatz untersucht, allerdings finden sich klarerweise bei Apollonios keine solchen Momente in Verbindung mit einem Sturm. Kyriakou sieht die Rezeption unterweltlicher Motive dabei am stärksten in den Abenteuern der Argonauten bei den Mariandynern sowie in Libyen, da beide Landschaften am ehesten den chthonischen Charakter der Unterwelt besitzen sowie starke Anleihen am mythischen Kimmerierland bei Homer nehmen – besonders das Land der Mariandyner, „where, shrouded in darkness and perpetual haze [...], trees grow [...] and rivers flow [...].“ (Kyriakou 1995, 257)

### **3.1. Der Seesturm bei Valerius Flaccus (*Arg. I*, 574-692)**

Wie wir nun besonders für den Sturm bei Valerius schon in der Untersuchung des Seesturmes in Ovids Darstellung der Episode von Ceyx und Alcyone gesehen haben, wird zwar das Unwetter in den *Argonautica* von Gottheiten verursacht, doch ohne Rücksicht auf Verluste: „So vehement is he [sc. Boreas, Anm.] that he is willing to sacrifice his own sons [...], illustrating the gap between human and divine spheres through reference to Alcyone and Ceyx, whose divine parentage likewise failed to protect them.“ (Biggs/Blum 2019, 154) Allerdings ist bei Valerius ein starker Unterschied auffällig: Während die

Götter bei Ovid in den Sturm einfach nicht eingreifen aus bloßer Indifferenz gegenüber dem Geschehen, nimmt Boreas bewusst den eventuellen Tod seiner Söhne in Kauf und greift diese aktiv von seiner Seite aus an, um die „natürliche Ordnung“ der Welt wiederherzustellen und die See für Menschen unpassierbar zu machen. Dieses Bestreben und die damit verbundene Sicht der Argofahrt als *nefas* hat Zissos (2006, 79) als „primitivism“ bezeichnet und in seiner Besprechung der *nefas*-Thematik dem „progressivism“ gegenübergestellt. Er kommt dabei unter anderem unter Bezugnahme auf die (mit der Titanomachie kontaminierten) Gigantomachie<sup>86</sup> als Vergleichspunkt zu dem Schluss, dass dieser *primitivism* einer Art konservativem Trugschluss aufsitzt: Die Welt war ursprünglich ungeordnet und ist erst „by an orderly separation of natural elements by a cosmic intelligence“ in ihre aktuelle Gestalt gekommen, wodurch die Seefahrt eine Rückkehr in dieses „Chaos“ darstellen würde (vgl. ebda., 89). Indes ist es aber so, dass aus einer wissenschaftlichen<sup>87</sup> Betrachtung der Weltwerdung die Meere selbst schon die „gottgewollte“ Ordnung durchbrochen haben, da sie durch ihre Macht Landmassen fortgespült und ausgehöhlt haben, sodass etwa die Straße von Gibraltar oder die Meerenge von Messina entstehen konnten. Aus dieser Perspektive würde also die Seefahrt keinesfalls eine Rückkehr ins Chaos oder ein Überwerfen göttlicher und natürlicher Ordnung bedeuten, sondern vielmehr den Menschen wieder die Wege eröffnen, die ihnen gemäß einer solchen Ordnung eigentlich offenstehen sollten und nur durch die „Hybris“ der Meere ungangbar gemacht wurden. Dadurch würde die Seefahrt nicht nur kein *nefas* im eigentlichen Sinn, sondern sogar im Gegenteil noch zu einer Art der Wiedergutmachung eines vorher von anderer Seite erfolgten *nefas*. Es ist daher zu beachten, dass allein die Perspektive, ab wann die Ordnung als „endgültig“ gilt bzw. welche Autorität überhaupt eine Änderung der Ordnung anstreben darf<sup>88</sup>, hier für die

---

<sup>86</sup> zu deren Bedeutung für den Seesturm bei Ovid siehe Kim (2015), 22-24; zur Wirkung der Gigantomachie und ihrem Verhältnis zum Sturm bei Valerius siehe neben Zissos (2006) ferner auch das entsprechende Kapitel in Stover (2012), bes. 81-90

<sup>87</sup> oder zumindest auf antike wissenschaftliche Quellen wie Plinius, Lukrez oder Seneca gestützten

<sup>88</sup> Da die Entscheidung, dass die Menschen die See befahren sollen, von Jupiter persönlich – dem unangefochten obersten Souverän der Göttlichkeit – ausgeht und gebilligt wird, ist es von vornherein strittig, inwiefern die Seefahrt dann überhaupt noch als Verstoß gegen die göttliche Ordnung gelten darf. Vielmehr wäre dann eigentlich ein offener Widerstand gegen Jupiters Willen, wie er in dieser Episode von Boreas ausgeht, als *nefas* zu betrachten, denn die göttliche Ordnung hat sich anscheinend mit dem göttlichen Willen gewandelt – niedere Gottheiten wie die Winde könnten das allerhöchstens als Eindringen in ihre eigenen Gefilde missbilligen, nicht jedoch als Verstoß gegen eine wie immer geartete „gottgewollte“ Ordnung.

Kategorisierung der Seefahrt als entweder *permissum* oder doch *nefas* entscheidend ist (vgl. ebda. 91).

Die Ironie der Entscheidung des Boreas, das Schiff versenken zu wollen, obwohl er damit seine eigenen Kinder töten würde, liegt zudem auch in der Tatsache begründet, dass er mit dem Mord an Verwandten – und in diesem Fall sogar äußerst nahen Verwandten – selbst auch ein *nefas* begehen müsste und dass „such drastic familial violence would again amount to a violation of one kind of natural law in defense of another.“ (ebda., 88) Doch Boreas erhält nichtsdestoweniger von seinem Herrn Aeolus Recht und wird sogleich in Begleitung der anderen Winde auf die Argonauten losgelassen, um der Seefahrt ein Ende zu bereiten, ehe sie noch wirklich begonnen hat. Schon die Beschreibung der Winde trägt schaurige Züge: Die Flügel des Notus sind *nocti concolor* (611) und die Haare des Eurus sind *multa [...] harena* beladen (613) – ein Stoff, der uns an die Tiefen der See schon seit Homer (*Od.* XII, 243) erinnert, doch besonders auch die Flüsse der Unterwelt bei Vergil verunreinigt und in bei Ovid ebenfalls vom Meer aufgesogen wird (siehe Kapitel 1.2.): Allerdings färbt sich das Meer bei Ovid dadurch noch *fuluus*, das Haar des Eurus ist vom Sand ganz ausgetrocknet und wird dadurch das hellere *flauus* – spätestens im Sturm selbst aber werden die Wogen so hoch gehen, dass das Haar des Eurus nicht trocken bleiben kann. Anders als bei Ovid und Lucan ziehen die Merkmale des Unwetters bei Valerius nicht erst nach und nach auf, sondern das gesamte Gewitter kommt mit einem Mal in all seiner Macht: *uasto pariter ruit igneus aether/ cum tonitru piceoque premit nox omnia caelo* (616b-7). Blitze durchzucken den Himmel, die Nacht verfinstert den Himmel gar pechschwarz und Donner ist zu hören, der Seesturm ist komplett, ohne dass irgendein Charakteristikum auf sich hätte warten lassen. Anders als bei Lucan sind die Blitze in diesem Sturm offensichtlich wieder deutlich sichtbare Feuerstreifen am Himmel und kein geisterhaftes Leuchten, das wie jedes Licht der Episode durch die Wolkendecke nur im neblichten Dunkel schwach durchschimmern darf. Ganz anders, weniger „schaurig“, doch mit offenerem Schrecken bei Valerius: *cum picei fulsere poli pauidamque coruscae ante ratem cecidere faces* (622-3a). Hier fallen klar erkennbare Blitze aus dem Himmel direkt vor das Schiff und das unwirtliche und Schrecken erregende Schauspiel wird durch das Oxymoron *picei fulsere poli* bestärkt: Obwohl der Himmel pechschwarz und für jedes Licht eigentlich unempfänglich wirkt, funkelt er trotzdem – erhellt durch die Blitze. Dieser *horror*, der die zitternden *Minyae* überkommt (vgl. 621), findet ihr ihrem *murmure maesto* Ausdruck. Schon das Adjektiv *maestus* weckt Erinnerungen: In diesem Zustand befinden

sich in Vergils *Aeneis* die bereits ertrunkenen Totengeister, denen keine Bestattungshhren zuteilwerden, und Lucan beschreibt damit die Tiefe der unterweltsähnlichen Adria, über der die Soldaten in ihrer nächtlichen Überfahrt Richtung Chaonien aufgrund einer nächtlichen Flaute verweilen müssen (siehe Kapitel 2.1.).

Doch die *ignari* müssen den Sturm für den natürlichen Zustand des Meeres halten, kennen sie die offene See doch noch gar nicht und daher auch nicht anders. Zu dieser Unkenntnis gesellt sich aber noch eine zweite Bedeutung: „Secondly, they are ignorant in that they still subscribe to the superstitious belief that men are forbidden to sail the seas. [...] They are all too ready to interpret their present trial as confirmation of this traditional belief.“ (Shelton 1974, 15-6) Die Argonauten befinden sich also in völliger Unkenntnis ihrer Gesamtsituation: Weder kennen sie das Meer an sich noch wissen sie, wie sie auf einen Sturm reagieren sollen (oder dass es sich hier überhaupt um einen Sturm handelt, der nicht die Normalität auf hoher See darstellt), noch ist ihnen bekannt, dass Jupiter ihnen die Seefahrt eigentlich gestattet hat, noch sind sie mit der „Verschwörung“ des Boreas und Aeolus gegen dessen Beschluss vertraut. In ihrer Ignoranz über das Geschehen wähnen sie sich dem Tode nahe und beklagen ihr Schicksal, von den Göttern für ihren vermeintlichen Frevel bestraft zu werden<sup>89</sup>. Sie bedauern, die *inlicitas [...] undas* (627) und die *sacros [...] fluctus* (632) herausgefordert und dadurch ihr eigenes Verderben über sich gebracht zu haben. Zwar waren das Meer zu diesem Zeitpunkt nicht mehr verbotenes Gewässer, doch das wissen die Argonauten ja nicht (und auch die Winde nicht, oder sie wollen davon nichts wissen). Doch verbotenes Wasser und heilige Fluten wecken noch andere Erinnerungen: Wenn sie erst im Sturm umgekommen und ertrunken sein werden, werden sie sich an den Ufern des Acheron einfinden, den sie tatsächlich nicht herausfordern oder zu überqueren versuchen dürfen. Wären sie bestattet, würde wenigstens Charon sie hinüberbringen, doch wenn sie auf See umkommen, wird ihnen das Gewässer des Unterweltsflusses zumindest für das folgende Jahrhundert als unzugänglich versagt bleiben. In diesem Zusammenhang könnte man aus den *sacros fluctus* mehr als eine bloße Heiligkeit herauslesen, denn *sacer* besitzt noch eine andere, von der Heiligkeit abgeleitete Bedeutung: Die Fluten sind nicht allein heilig und müssen

---

<sup>89</sup> Hierin liegt eine besonders intrikate Dimension der Ironie: Sie werden nämlich auch wirklich von Göttern für ihren vermeintlichen Frevel bestraft, doch nicht so, wie sie das glauben. Nach ihrer Meinung bestraft Jupiter sie, weil sie tatsächlich gegen die natürliche Ordnung verstoßen hätten, in Wirklichkeit aber bestrafen die Windgottheiten sie, weil sie vermeintlich gegen die natürliche Ordnung verstoßen haben, und „the voyage is completely in accord with the will of heaven.“ (Shelton 1974, 21)

daher mit einer gewissen frommen Scheu behandelt werden<sup>90</sup>, sondern zugleich auch verflucht<sup>91</sup>, verwunschen und wer sich auf sie begibt, der zieht den Fluch auf sich, mit dem sie belegt sind. Zweifellos aber spiegelt der Begriff der *sacros fluctus* am Ende der direkten Rede die *inlicitas undas* an deren Anfang, sodass das Begriffspaar die ganze Rede rahmt („[t]he expression *sacros fluctus* (632) reinforces the *inlicitas ... undas* of 627“, Shelton 1974, 16) und gleichsam „umfließt“.

Die Argonauten haben Angst, bereits jetzt die cyanischen Felsen gefunden zu haben, worin sie zwar irren, was aber zugleich auch ein Vorzeichen der Gefahren ist, auf die sie sich noch einstellen müssen – „obstacles of which they have only the most nebulous concept.“ (ebda.) Wenn sie die Symplegaden passieren, werden sie sich erneut einem aufgewühlten Meer stellen müssen: Doch erfahren sie sofort zu Beginn ihrer Reise, was es heißt, mit einem solchen Sturm umgehen zu müssen, sodass sie bei der Durchquerung der cyanischen Felsen schon besser vorbereitet sind; zwar gelingt ihnen diese Durchfahrt auch nur durch göttliche Hilfe, doch sitzen sie wenigstens nicht ängstlich und hilflos auf dem Schiff – in diesem Zustand nämlich könnten sie die gefährvolle Stelle selbst mit der Hilfe Minervas und Iunos nicht bewältigen. Aber als hätten sie bereits eine Ahnung, dass dieser Sturm doch noch nicht das Äußerste ihrer Unternehmung sein kann und sie sich auch noch nicht an den Symplegaden befinden, fragen sie gleich darauf, ob das Meer noch Schlimmeres für sie bereithält: *tristius an superest mare?* (631a) Anders als Lucans *maesto profundo* ist bei Valerius das Meer selbst also wieder ordnungsgemäß *tristis* – so pervers sind die Zeiten noch nicht und auch noch nicht so sehr aus den Fugen geraten, dass sich der *maeror* der unterirdischen Toten auf das Meer selbst erstrecken könnte: Die Fluten sind nach ordentlichem vergilischem Modell wieder *tristes* und der Zustand von Lucans Gottlosigkeit ist zur Zeit der Argofahrt noch (lange) nicht erreicht. Doch ob sie nun schon bereits am Anfang ihrer Überfahrt dem größten Übel begegnen oder das Meer noch Grausigeres für sie bereithält, die *Minyae* sind überzeugt, dass das Meer in Zukunft in Ruhe gelassen werden muss: *linquite, terrae,/ spem pelagi* (631b-2a). Ähnlich wie die Soldaten, die Caesar bei seiner ersten Überfahrt über die Adria begleitet haben und in der Flaute steckengeblieben sind, und auch Amyclas, der den großen Sturm auf demselben

---

<sup>90</sup> „The sea is, as it were, the untouchable sacred object in a cult into which they have not yet been, and cannot be, initiated.“ (Shelton 1974, 16)

<sup>91</sup> Dies allerdings im Sinne eines göttlichen Fluches, der rituell Unwürdige fernhalten soll. Selbstverständlich ist das Meer bzw. die Überfahrt selbst gerade nicht mit einem menschengemachten Fluch belegt, den Shelton (1974, 22) Pelias zutrauen würde, hätte Jason nicht Acastus mitgenommen.

Meer heraufziehen sieht, sind die Argonauten überzeugt, man müsse nun alle Hoffnung fahren lassen<sup>92</sup>: Verzweiflung überkommt sie und veranlasst sie, ihre Mitmenschen vor künftigen Überfahrten zu warnen (vgl. Shelton 1974, 16) – ironischerweise ein völlig hoffnungsloser Aufruf, denn sie können nicht erwarten, tatsächlich von allen *terrae* gehört zu werden.

Nachdem Valerius diese Rede den Argonauten gewissermaßen unisono in den Mund gelegt hat (es ist kein spezifisches Mitglied der Mannschaft genannt, das die direkte Rede halten könnte: „Valerius legt diese Verzichtserklärung aber überlegt nicht dem Jason in den Mund, sondern lässt sie als Stimmung aller Argonauten erscheinen.“ (Burck 1978, 12)), lässt er sie noch ihren bevorstehenden Tod beweinen: Dieser wird unehrenhaft sein, kein Heldentod, sondern *segnis* – und voraussichtlich ohne Bestattungsritus. Bei Valerius wird *segnis* auch sonst gebraucht als Ausdruck „of life which is dull and unadventurous“ (Shelton 1974, 16), doch ist auch damit die Vorstellung eines müßigen und schleppenden Nachlebens verbunden – allerdings offenbar nur in der Tragödie: Im *Hercules furens* des Seneca beschreibt Theseus die Umgebung des *inertis [...] Cocyti* (Sen. *Herc. f.* 686), die unter anderem durch die Gegenwart des *segnis Sopor* (690) gekennzeichnet ist. Interessanterweise vermeiden sowohl Vergil in seiner Beschreibung der Unterwelt als auch Ovid in seiner Beschreibung der Behausung des Somnus das Wort *segnis* – besonders im Fall des letzteren bemerkenswert, ist es doch bei Seneca gerade der *sopor*, dem diese Eigenschaft zuteilwird. Lucan verzichtet zwar ebenfalls darauf, wenn er von der Flaute auf der Adria erzählt (was insofern verwundert, als er dort sonst mit Begriffen, die dem *languor* Ausdruck verleihen, keinesfalls zu geizen scheint), doch wenn Caesar nach dem Sturm wieder ins Lager der Soldaten kommt, haben diese eine Nacht hinter sich, in der sie gleichfalls vom *segnis [...] sopor* (Luc. *BC V*, 659-60) überwältigt waren. Erst Statius – der den Begriff bei seiner Unterweltsszene im achten Buch der *Thebais* gleichfalls vermeidet – bedient sich einer epischen *segnis natura*, die den Hain des Somnus überzieht, der in Anlehnung an die Höhle in Ovids *Metamorphosen* ebenso als unterweltlich gedeutet wurde. Der Begriff wird also insbesondere mit dem Schlaf in Verbindung gebracht, der

---

<sup>92</sup> Zwar ist der explizite Begriff der *spes* nicht gefallen, doch macht sich die Verzweiflung auch bei der Mannschaft des Ceyx breit in der Formulierung *animique cadunt* (Ov. *Met.* XI, 537) und die Seemänner bei Ovid befinden sich in einer ähnlichen Lage wie die Argonauten, nur dass ihnen einerseits die direkte Rede verwehrt bleibt und sie andererseits in ihrer Not zu den Göttern zu beten wagen, während es bei den Argonauten eben „[k]eine Hinwendung zu den Göttern“ (Burck 1978, 12) gibt. Gerade im Unterlassen solcher Gebete als hoffnungslos ist Valerius der Aufforderung der Sibylle an Palinurus in der Unterwelt treu: *desine fata deum flecti sperare precando* (Verg. *Aen.* VI, 376)



sich allerdings bereits bei Vergil als Bruder des Todes am Eingang zur Unterwelt befindet: Auch in Senecas Darstellung, der „in seinem Katalog der verschiedenen Begriffsdämonen direkt auf Vergil [rekurriert]“ (Baertschi 2013, 84), muss sich der Schlaf demnach in der Nähe des Einganges befinden, denn er liegt beim Cocytus, der bei Vergil der erste der Unterweltsströme ist. Ovid hat die Behausung des Schlafes ebenfalls am Eingang der Unterwelt angesiedelt, allerdings nicht der Unterwelt Vergils, sondern vielmehr der des Homer, indem er ihn *prope Cimmerios* (Ov. *Met.* XI, 592) wohnen lässt. Bei Valerius findet hier ein Transfer statt: Nicht mehr nur der Schlaf ist es, dessen wesentliches Merkmal es ist, *segnis* zu sein, sondern nun sogar Schlafes Bruder – der Tod, der an dieser Stelle mit demselben Begriff (*letum*) bezeichnet wird wie in Vergils *Aeneis* (*tum consanguineus Leti Sopor*, 278). Die Argonauten fürchten den Tod und die Unterwelt und mit ihr die Behausung beider, die sich nunmehr die Bezeichnung *segnis* teilen müssen.

Im darauffolgenden „zweiten Akt“ des Sturmes tritt uns erstmals ein namentlich genannter Held vor Augen: Doch es ist nicht Iason, sondern Hercules, der in seiner Verzweiflung über seine Nutz- und Hilflosigkeit nichts weiter tun kann, als seine Waffen anzusehen, ohne eine Verwendung für sie zu finden, kann er doch zwar jedes noch so abscheuliche Seeungeheuer damit auf Anhieb bezwingen (wie er bald darauf im zweiten Buch (497-537) unter Beweis stellen wird), aber gegen die See selbst vermag auch der große Halbgott von Tiryns nichts auszurichten. Shelton (1974, 15) unterstreicht die kreative Wortwahl des Valerius bei der Beschreibung des hoffnungs- und hilflosen Hercules: „*Robur* here may suggest not only Hercules' club (elsewhere called *clava*) but his "might" in general.“ Biggs/Blum (2019, 155) bezeichnen die Erwähnung des Hercules und seiner Hilflosigkeit als „a variation on the theme of the helmsman's fruitless *ars*.“ Es mag zwar verwundern, dass an dieser Stelle explizit auf Hercules hingewiesen wird und nicht auf Iason, den eigentlichen Anführer des Unterfangens<sup>93</sup>, doch ist Valerius' Ausblendung des „Kapitäns“ kein Novum: Schon im Seesturm des Ceyx hat Ovid – mag er auch auf direkte Reden zugunsten größerer Redeanteile für seine eigentliche Hauptfigur Alcyone bei der Mannschaft im Sturm verzichtet haben – den Führer der Überfahrt während des Großteils des Sturmes überhaupt nicht erwähnt und stets den Fokus nur auf die Tätigkeiten der anderen Matrosen gelegt, sogar auf den Umgang des Steuermannes

---

<sup>93</sup> zum sonstigen Verhältnis zwischen Jason und Hercules allgemein im Epos des Valerius Flaccus (das für die vorliegende nur eine sehr untergeordnete Rolle spielt) siehe den Aufsatz von Adamietz (1970), bes. 29-38

mit den Schrecken des Unwetters, aber bis zuletzt nicht auf Ceyx – erst nachdem die Mannschaft ihre Hoffnung, dem Sturm etwas entgegenzusetzen zu können, ganz aufgegeben hat und die Matrosen ihre letzten Gebete an die Götter gerichtet habe, darf auch Ceyx wieder ins Blickfeld des Publikums rücken. Ganz ähnlich ergeht es bei Valerius denn auch Iason, der zwar vor und nach dem Sturm je einen Auftritt hat (jeweils, um Neptun ein Opfer darzubringen), doch währenddessen komplett mit der Mannschaft verschmilzt und somit „shares completely in their terror and is unable to rise to any position of leadership.“ (Shelton 1974, 15) Zweifellos muss Ceyx im Gegensatz zu Iason knapp vor Ende des Sturms noch einen Auftritt haben, denn nach dem Sturm ist er bereits in den Wellen versunken und tot; ein Fokus auf Ceyx nach Ende des Unwetters ist also schlichtweg nicht möglich. Iason dagegen überlebt mit seiner Mannschaft (bis auf wenig Schaden am Schiff sogar völlig unversehrt) und kann daher auch nach dem Seesturm noch auftreten – im Gegensatz zu Ceyx muss er das sogar, denn anders als bei diesem steht der Sturm am Anfang von Iasons Reise und beendet sie nicht wie bei Ceyx, wieweil Iason als nicht distinkt ausmachbarer Teil der Besatzung diese Angst zunächst hegen mag.

Nach den letzten Schäden, die das Schiff noch nimmt, wird ein letztes Mal der Fokus auf die Winde gelegt: Bemerkenswerterweise fehlt bei diesen Winden nun ausgerechnet Boreas, der doch eigentlich der Initiator des ganzen Unterfangens gewesen ist; seit Aeolus Notus, Zephyrus und Eurus aus dem *carcere* gelassen hat, scheint Boreas wie verschwunden, denn auch in der zweiten Phase werden wiederum nur diese drei genannt, doch gerade der Nordwind hat scheinbar keinen Anteil am eigentlichen Sturm<sup>94</sup>. Gleich darauf erhebt sich Neptun aus den Fluten und beendet den Sturm – nicht aus Mitleid oder Erbarmen oder Entrüstung über ein Eindringen in seine Sphäre wie in der *Aeneis*, sondern aus einem viel perfideren Grund (Shelton 1974, 17, nennt ihn sogar „wily and calculating“ sowie „both cunning and malicious“): Sinkt die Argo, geht mit ihr auch Neptuns Hoffnung auf spätere potenzielle Opfer von Stürmen unter. Das Überstehen der Argo wird von ihm gleichsam als Investition betrachtet, um in Zukunft noch viel größeren Schaden für die Menschen anrichten zu können. Hierin liegt denn wohl auch einer der beiden eingangs bereits genannten Gründe, weswegen die Unterwelt bei Valerius Flaccus zwar schon auch

---

<sup>94</sup> Diese Thematik hat in der Forschung offensichtlich bislang keine Beachtung gefunden, auch Biggs/Blum (2019) erwähnen nichts dergleichen und Stover (2012) widmet Boreas zwar drei Seiten (81-3), spricht seine vermeintliche Absenz im Sturm aber gleichfalls nicht an. Ich vermute die Abwesenheit des Boreas darin, dass Valerius dessen Teilnahme als allgegenwärtig voraussetzt, während die anderen drei nur als „Hilfswinde“ der Argo zusetzen und Boreas als Verursacher des Hauptsturmes daher keiner expliziten Nennung bedarf.

während des Sturmes spürbar ist, aber doch hinter den viel eindeutigeren Darstellungen bei Lucan und Ovid zurücksteht: Für die unerfahrenen Seefahrer genügt ein verhältnismäßig sanfter und kurzer Sturm, um ihnen größtmöglichen Schrecken einzujagen, aber sterben dürfen sie keinesfalls, da sie sonst nicht mehr als Lockvögel für spätere Seeleute dienen können.

Was der Szene insbesondere an „Unterweltlichem“ fehlt, ist ein konkreter Bezug zur Unterwelt: Bei Ovid sind immerhin die Flüsse der Unterwelt präsent (*Met.* XI, 500; 504; 520; 603) und die folgende Ekphrasis der Behausung des Somnus hat Parallelen zu Homers *Odyssee*, bei Lucan finden wir die düster verhangenen Gestirne (sogar verdeckte Blitze; *BC* V, 630) und somit das schaurige Licht wie im Land der Kimmerier. Doch die Argonauten scheinen in ihrem Sturm nicht so recht in die Unterwelt zu fahren – jedenfalls nicht unmittelbar. Denn das endgültige Ziel ihrer Reise wird in einer Szenen nur wenig vor dem Seesturm in einer Götterversammlung von Sol, dem Vater des Aeetes beschrieben:

*[...] horrida saeuo  
quae premis arua gelu stricosque insedimus amnes.  
cederet his etiam et sese sine honore referret  
ulterius, sed nube rigens ac nescia ueris  
stat super et nostros iam zona reuerberat ignes.*

[Val. Flacc. *Arg.* I, 512-6]

Das Ziel der Unternehmung heißt Kolchis und trägt auffallende Ähnlichkeit mit dem Eingang zur Unterwelt in Homers *Odyssee* (XI, 15-6): Es ist ständig von einer schweren Wolke verhangen, die Sonne scheint dort niemals, wodurch es kalt und niemals Frühling ist. Tatsächlich befindet sich Kolchis auch ganz in der Nähe des Landes der Kimmerier, denn beide Völker bewohnen den Kaukasus, wie uns Herodot über die Kimmerier wissen lässt (*Hist.* IV, 12). Für Valerius Flaccus ist es demgemäß gar nicht nötig, die unmittelbare Präsenz im Seesturm auszudrücken, da die gesamte Fahrt der Argo ohnehin eine deutlich weiter ausgestreckte Fahrt in die Unterwelt ist: Die Erlebnisse im Sturm sind dabei nur ein erster Vorgeschmack, was die *Minyae* auf ihrer Reise bzw. an ihrem Ziel erst noch erwarten wird. Der Seesturm selbst bleibt aber auch hier letztlich keine direkte Höllenfahrt, denn die Argonauten überleben ihn ja samt und sonders, sondern gibt eben nur einen Hinweis auf die bevorstehenden Schrecken, sodass wir vielleicht auch bei

diesem Sturm, ähnlich wie dem Caesars bei Lucan, eher nur von einem Nahtoderlebnis sprechen können – die eigentliche Höllenfahrt erstreckt sich bei Valerius Flaccus tatsächlich auf die gesamte Fahrt der Argo. In diesem Motiv lehnt sich Valerius ganz stark an sein Vorbild Apollonius an, denn auch „the whole of the *Argonautica* is a journey to the underworld, undertaken by a group of heroes in order to perform a difficult labor under the most extreme circumstances.“ (Kyriakou 1995, 256)

Im Sinne des verhältnismäßig „milden“ Seesturms angesichts der Unerfahrenheit der Argonauten bzw. um zu verhindern, dass die Argo das erste und zugleich letzte Schiff ist, das aufs offene Meer ausläuft, rekurriert allerdings die Unterwelt auf See etwas später doch noch spürbarer, wenn auch nur leicht angedeutet, aber jedenfalls deutlicher und expliziter als im eigentlichen Seesturm des ersten Buches: Am Ende des vierten Buches, nachdem man den Seher Phineus von den *Tartareas uolucres* (Val. Flacc. *Arg.* IV, 579) befreit hat, droht die nächste große Gefahr auf See, nämlich die Durchfahrt der Symplegaden. Hier tritt zwar kein wie immer geartetes Unwetter auf, doch ist es hier endlich die Furcht der Argonauten, deren Ausmaß dem *horror* der Unterwelt gerecht wird, nachdem die *Minyae* ja schon so manche Gefahr auf dem Meer gewöhnt sind und von keinem allzu gewöhnlichen Gewitter mehr abgeschreckt werden können. Der erste Verweis findet sich in der direkten Rede des Iason, der sich nun bereits – anders als im Sturm des ersten Buches, in dem er unsichtbar gewesen ist – seine „recovery of his authority as captain of the Argo“ (Shelton 1974, 20) gesichert hat und daher nicht nur sichtbar sein kann, sondern auch eine direkte Rede an die Mannschaft halten darf. Iason stellt fest, dass seine Mannschaft in große Angst verfallen ist angesichts der Durchfahrt durch die Symplegaden, was das Publikum schon durch den Erzählerkommentar *omnibus et gelida lapsi formidine remi* (646) erfährt. Der Kapitän der Argo will nun seinen Mannen wieder Mut machen und betont, dass sie schon einmal solche Angst verspürt hätten und die Gefahr doch überwinden konnten – doch wohlgermerkt meint Iason damit keineswegs den Sturm des ersten Buches, sondern ein viel weniger lang zurückliegendes Ereignis. Zu Beginn des vierten Buches kam man nach Bebrykien, wo Pollux nach dem Zurücklassen des Hercules sich dem barbarischen König Amycus im Faustkampf stellen musste (99-343). In der Furcht der Argonauten vor den cyanischen Felsen erkennt Iason nun, dass *idem Amyci certe uiso timor omnibus antro/ caecus erat* (651-2). Nun muss man fragen, was den Argonauten bei der genannten Höhle solche Angst bereitet haben mag. Diese finden sie, nachdem sie einen jungen Mann getroffen haben, dessen Freund Otreus von

Amycus erschlagen wurde – der Jüngling heißt Dymas und beide stammen aus dem Land der Mariandyner, deren Behausung schon bei Apollonios als Substitut für die Kimmerier fungiert (vgl. Kyriakou 1995, 257). Doch erregt die Warnung durch Dymas keine Angst bei den *Minyae*, erst der Anblick der Höhle vermag das:

*litore in extremo spelunca apparuit ingens,  
arboribus super et dorso contecta minanti,  
non quae dona die, non quae trahat aetheris ignem,  
infelix domus et sonitu tremebunda profundi.*

[Val. Flacc. *Arg.* IV, 177-80]

Zusätzlich befinden sich vor der Höhle noch allerhand andere Schrecklichkeiten (*uarii [...] metus*, 181): Abgerissene Arme, herumliegende verfaulende und alte Knochen, dazu eine Reihe vom Körper getrennter Köpfe und Schädel. Die Höhle des Amycus trägt ganz eindeutige Züge eines Unterweltseinganges und das nicht allein wegen der Leichenteile, die sie umgeben, sondern auch der Hain, der über ihr wächst, der bedrohliche Bergrücken, in dem sie sich befindet, der Umstand, dass dorthin niemals das Licht der Sonne und des Himmels dringen, und zuletzt dass sie *sonitu [...] profundi* erbebt, macht die *infelix domus* des Neptunssohnes zu einem unzweifelhaften Unterweltsgelände. Wenn es nun diese Höhle ist, die den Argonauten als einziges Objekt dieselbe Angst einzuflößen vermochte, die sie auch beim Anblick der Symplegaden verspüren, liegt die Vermutung nahe, dass die Durchfahrt „auf die andere Seite“, in der zusätzlich das Land der Kolcher liegt, das bei Valerius (wie bereits gezeigt) ebenfalls Züge des homerischen Kimmerierlandes trägt, zumindest für die Argonauten denselben Schrecken verursachen muss, als würden sie in die Unterwelt selbst fahren. Und in der Tat: Zwar schafft man es mehr oder minder unversehrt auf die andere Seite – nur das Heck nimmt Schaden – doch kann man erst danach entspannen und von der Angst ablassen. Dies wird von Valerius mit einem Gleichnis beschrieben, denn die Argonauten legen die Furcht so ab, *discussa quales formidine Auerni/ Alcides Theseuque comes pallentia iungunt/ oscula, uix primas amplexi luminis oras* (700-2). Die Durchfahrt durch die cyanischen Felsen wird also expressis verbis mit einer Fahrt durch die Unterwelt verglichen, die Angst davor der Furcht vor der Unterwelt gleichgestellt und das Herauskommen auf der anderen Seite als Parallele zur Sichtung des Tages nach den Schrecken des Avernus gezeichnet.

### 3.2. Der Sturm der Argonauten bei Statius (*Theb. V, 335-421*)

Die Darstellung eines Seesturms der Argonauten bei Statius (*Theb. V, 335-421*) unterscheidet sich von der des Valerius dagegen in mehrfacher Hinsicht: Es handelt sich zunächst nicht um denselben Sturm, denn während die Argonauten bei Valerius in ihrer ersten Nacht auf See (vgl. Shelton 1974, 14) von einem Sturm überrascht werden und diesem schutzlos ausgeliefert sind, sind sie bei Statius schon deutlich weiter vorgedrungen und treffen bei ihrer Ankunft auf Lemnos auf das Unwetter – daher sitzen sie während des Gewitters auch nicht untätig herum und bangen um ihr Überleben, sondern tun, was spätere Seefahrer in einem Sturm stets tun: Sie versuchen vergeblich den Kurs des Schiffes mit ihren Rudern zu halten (375), schöpfen das eindringende Wasser aus dem Schiff (382-3), der Steuermann – im Sturm bei Valerius wie der Rest der Mannschaft unsichtbar – ruft ständig wechselnde Befehle in alle Richtungen, wird durch das Krachen des Sturms nicht gehört und geht an die Grenzen seiner *ars nauigandi* (412-5), kurzum: Die Argonauten kennen die Gefahren eines Seesturms mittlerweile und verhalten sich währenddessen wie die erfahrenen Seemänner, die sie in der Zwischenzeit geworden sind, müssen allerdings zusätzlich zum Unwetter auf See, mit dem sie ja schon vertraut sind, noch einer weiteren Dimension der Gefahr gegenüberreten, zumal die Frauen von Lemnos sie ja für die Strafe der Götter für ihren eigenen Frevel halten und daher vom Land aus angreifen.

Da der Sturm bei Statius die Ankunft der *Minyae* auf Lemnos beschreibt, die auch Valerius Flaccus in seinen *Argonautica* selbstverständlich nicht ausspart, hat Burck (1978, 32-8) diesen besonders mit dem Aufenthalt der Argonauten auf Lemnos im Epos des Valerius verglichen, den Seesturm des Statius hingegen im Speziellen mit dem Sturm, der sich in den *Argonautica* zwar ebenfalls auf See ereignet, allerdings ohne die Anwesenheit der Argonauten: Diese befinden sich sicher und wohlbehalten bei den lemnischen Frauen und werden vom stürmischen Wetter des Herbstes nur davon abgehalten, wieder in See zu stechen, nicht aber in ihrer Absicht behindert, auf Lemnos an Land zu gehen<sup>95</sup>. Generell schenkt Valerius dem Aufenthalt deutlich größere Beachtung als der bloßen Landung, während es sich bei Statius gerade umgekehrt verhält: „Das entspricht der Art des Statius,

---

<sup>95</sup> Da ich diesen Sturm bei Valerius nur sehr bedingt als „Seesturm“ betrachte, habe ich davon abgesehen, ihn als Vergleichspunkt heranzuziehen: Es ergibt sich während dieses Sturmes keinerlei Gefahrensituation für die Argonauten, sodass auch nicht davon auszugehen ist, dass Schrecken oder Schaurigkeit wesentliche Motive darin sind.

der solche Ruheperioden nicht auszumalen pflegt, sondern sein Können auf bewegte und erregende Handlungen und Affektabläufe konzentriert.“ (Burck 1978, 35) Bemerkenswert am Sturm bei Statius ist nun zunächst die Situation, in der das Unwetter auftritt, bzw. vielmehr die Art und Form, in der das geschieht: Um dem Motiv des Seesturmes so treu wie irgend möglich zu bleiben, sind nämlich die Argonauten vom Gewitter betroffen, die lemnischen Frauen an Land aber überhaupt nicht. Dies mag vorrangig darin begründet sein, dass Statius das Sturmmotiv ja an anderer Stelle schon aufgegriffen hat und dort deutlich prominenter. Denn „weniger für das einzelne als für die Gesamtthematik macht Statius Epoche, nicht mit dem Argonautensturm, sondern mit dem Unwetter, das den Polynices auf seiner verhängnisvollen Wanderschaft nach Argos überfällt (1, 336 ff).“ (Friedrich 1956, 85-6) Auch Burck widmet dem Seesturm bei Statius nur die letzten paar Seiten des Anhangs seines Aufsatzes, der eigentliche Fokus für das Unwetter bei Statius liegt auch bei ihm in der Gewitterszene des ersten Buches der *Thebais*. Daher sieht Statius nun gänzlich davon ab, hier nochmals einen Sturm auf dem Land heraufziehen zu lassen, sondern lässt den Seesturm gänzlich Seesturm sein – so absurd die Situation dadurch auch sein mag. Interessanterweise ist Statius hierbei der erste unter den Epikern, denen die Aufmerksamkeit dieser Arbeit gilt, der den Sturm nicht schon an sich bei Nacht niedergehen lässt: Während Ovids Sturm sich in der Nacht ereignet, dann sogar beide Überfahrten bei Lucan gegen jede intradiegetische Vernunft nachts unternommen werden und auch der Sturm bei Valerius die Argonauten in ihrer ersten Nacht auf See heimsucht<sup>96</sup>, ist es nun bei Statius erstmals der Sturm selbst, der den eigentlich herrschenden Tag mit Finsternis überzieht: *et raptus ab omni/ sole miscet tenebras* (364b-5a). Hier ist ganz klar nicht wirklich Nacht, sondern nur die Dunkelheit durch die Wolken am Himmel.

Der Sturm unterscheidet sich von bisherigen allerdings noch deutlicher durch die Erzählsituation: Nicht der auktoriale Erzähler des Epos berichtet vom Seesturm, in den die Argonauten geraten, sondern Hypsipyle, die selbst nicht Teil der Schiffsbesatzung ist, berichtet der argivischen Mannschaft in ihrer Erzählung ihrer bisherigen Erlebnisse, wie

---

<sup>96</sup> Hiergegen ließe sich vielleicht einwenden, dass Valerius nur an einer Stelle davon spricht, dass *piceo [...]* *premit nox omnia caelo* (Val. Flacc. *Arg.* I, 617): Hier ist zwar von *nox* die Rede, doch ist nicht klar, ob es sich dabei nicht bloß um eine Metapher für die Dunkelheit handeln könnte, so wie Lucan (trotz der wirklich bestehenden Nacht) sie gebraucht (vgl. Matthews 2008, 204 bzw. 211 zu VV. 627/636). Dass nach dem Ende des Sturms bei Valerius *emicuit reserata dies caelumque resoluit/ arcus* (655-6), lässt ebenfalls vermuten, dass hier nicht vom nächsten Morgengrauen, sondern vom nun wieder sichtbaren (*reserata*) Tag die Rede ist.

die Lemnierinnen die Ankunft des Schiffs erleben, das mit einem heraufziehenden Sturm am Horizont erscheint<sup>97</sup>. Diese befinden sich noch in großem Aufruhr wegen der eben geschehenen Bluttat, geraten aber in große Angst beim Anblick der Argo – so große, dass sie die noch blutbefleckten Schwerter und Rüstungen ihrer ermordeten Männer anziehen, um der vermeintlichen Strafe durch die Götter entgegentreten zu können. Die *arma* der ermordeten Männer sind dabei *maesta*: Wie sich schon in Lucans Verwendung im *maesto profundo* gezeigt hat, weist dieses Wort offensichtlich auf den Tod und die Unterwelt hin. Die Männer der Lemnierinnen sind nicht ertrunken wie die *maesti* Totengeister des Vergil, sondern von ihren Frauen erschlagen worden: Doch um nichts weniger haftet den Waffen und Rüstungen der Ermordeten dieses Adjektiv an, das hier schon fast als „heimgesucht“ verstanden werden kann. War die Tiefe der Adria bei Lucan noch durch die Präsenz der ertrunkenen Seelen *maestum*, so kann der Begriff bei Statius nun sogar konkrete Gegenstände bezeichnen, so stark hängt an diesen noch die Gegenwart der Totengeister und damit der Unterwelt. Auch im weiteren Narrativ der Hypsipyle erscheint das Grauen, das den Sturm begleitet, weniger von den Argonauten selbst als solches wahrgenommen zu werden, als sich vielmehr als schreckliches Spektakel den Frauen von Lemnos darzubieten.

Interessant ist in diesem Zusammenhang auch die Erwähnung des Gesanges des Orpheus: Die Lemnierinnen sehen das Schiff und *ubi suspensis siluerunt aequora tonsis/ mitior et senibus cynis et pectine Phoebi/ uox media de puppe uenit* (340-2a), doch dass es sich um Orpheus handelt, erfahren sie erst später. Hypsipyle beschreibt dessen Aufgabe, die darin besteht, durch seinen wundervollen Gesang die rudern den Argonauten ihre *labores* vergessen zu lassen (vgl. 345). Nun wird dieser Gesang zwar als holder als der Totengesang von Schwänen<sup>98</sup> beschrieben und offensichtlich von solcher Beschaffenheit, dass er alle Mühen vergessen macht – doch hat er auf die Lemnierinnen einen offensichtlich gänzlich gegenteiligen Effekt. Diese hören den Gesang zwar (sonst könnte Hypsipyle nicht davon berichten), doch geraten die Frauen von Lemnos trotzdem nur noch in größere Aufregung: Das Herannahen eines unbekanntes Schiffes, dessen Ruderschläge immer wieder von kurzen Stößen schönen Gesangs durchbrochen werden

---

<sup>97</sup> In dieser Art der Erzählsituation entzieht sich Statius den Vorbildern Homer und Vergil eigentlich mehr als sie zu imitieren: Wenn auch diese je einen „unwilling narrator“ (Biggs/Blum 2019, 157) in Odysseus und Aeneas haben, waren diese doch selbst im Sturm und erzählen zwar aus eigener Sicht, aber dennoch aus der Sicht der Seeleute, nicht der eines Außenstehenden.

<sup>98</sup> Das Motiv des „Schwanengesangs“ findet sich schon im *Agamemnon* des Aischylos (1444-5) und in Platons *Phaidon* (84d), wo Sokrates expliziert, Schwäne sängen im Augenblick ihre Todes am schönsten.



(die folgende Finsternis tut dem Gesamtbild hier wohl auch keinen Abbruch), dürfte für den Blick vom Land aus mit einer gewissen Schaurigkeit einhergehen, zumal auch das Motiv vom Gesang des sterbenden Schwans zwar wunderschöne Melodien impliziert, aber trotzdem ein gewisses makabres Moment doch nicht entbehrt. Zweifellos aber können die Lemnierinnen den Gesang des Orpheus nicht „normal“ wahrgenommen haben, andernfalls wäre es verwunderlich, weswegen er nur *remigiis tantos [...] iubet nescire labores*, dies aber bei den Frauen nicht bewirkt<sup>99</sup>. Als sich diese schon fertig mit den *maesta arma* ihrer ermordeten Männer gerüstet und ihre Stellungen bezogen haben, kommt das Schiff in Reichweite für Bogenschützen – da bricht der Sturm in all seiner Pracht los: Wie schon bei Valerius treten seine einzelnen Merkmale nicht langsam nacheinander auf, sondern das Gewitter ist mit einem Mal vollständig. Der Himmel verfinstert sich, die Wellen werden ebenso schwarz und ununterscheidbar, die Winde durchpflügen die See und der Wellengang wird so hoch, dass sich schon der nasse Grund des Meeres zeigt (*nigris redit umida tellus/ uerticibus*, 367-8). Der einzige Bestandteil des Seesturms, der durch einen Blick auf die Mannschaft vom Rest gesperrt ist, ist wie immer das ultimative Element, nämlich die Blitze: Deren Auftreten wird von Statius besonders kunstvoll mit den Geschossen der Lemnierinnen zusammengelegt, sodass zunächst der Eindruck entsteht, deren Beschuss würde in diesem Sturm die Rolle der Blitze einnehmen (*ferrea nimbis/ certat hiems [...] et multa crinitum missile flamma*, 385b-7). Die Frauen von Lemnos schießen feurige Geschosse, die vom Sturm noch weitergetragen werden. Doch dann duldet Jupiter keine Nachahmerinnen mehr und Statius verleiht den Blitzen durch die neuartige Erzählsituation noch einmal eine weitere Dimension: „[N]icht die Seefahrer erkennen (5, 394 ff.) irgendwen oder irgendetwas bei diesem Licht, sondern sie werden selbst dabei vom Ufer aus gesehen, und die Lemnierinnen [...] bemerken zu ihrem Schrecken, daß sie es nicht mit gewöhnlichen Seeräubern, sondern mit den göttergleichen Helden zu tun haben.“ (Friedrich 1956, 85) Eine ähnliche Beobachtung machen auch Biggs/Blum (2019, 158), nämlich dass die Blitze als einzige Lichtquelle durch die Fokalisierung Hypsipyles „inverted“ werden und es dadurch „is in the onlooker’s limbs, rather than the hero’s, which grow slack with *horror*.“ Die veränderte Erzählsituation bei Statius lässt also im Seesturm erstmals nicht die Matrosen den Schrecken durch den

---

<sup>99</sup> Hier könnte sich auch eine mögliche Vorausdeutung auf den Tod des Orpheus finden: Denn wie bei den tobenden Lemnierinnen versagt ihm seine Begabung, durch seinen Gesang alle Herzen für sich zu gewinnen, zwar nicht einmal bei den Göttern der Unterwelt selbst, aber doch bei den rasenden Mänaden, die ihn letztlich zerreißen. Möglicherweise rezipiert Statius hier das Motiv, dass die Lieder des Orpheus nur einen Meister kennen, nämlich Frauen in Rage.

Sturm erleben, sondern die außenstehenden Betrachter den Sturm als Begleiter der göttlichen Strafe für ihr eigenes *nefas* erfahren. Wenn sich in der Finsternis des Sturms die Geschosse der Lemnierinnen mit den Blitzen des Jupiter vermengen und dann plötzlich das feindliche Schiff hell aufflackert und sich den Frauen erstmals der Blick auf die gewaltigen Leiber der Heroen eröffnet, hat diese Szene nicht zuletzt etwas Gespenstisches, Furchteinflößendes, ja man könnte hinsichtlich der Gestaltung sogar gleichsam von einem „Jump-Scare“ sprechen, wie er in modernen Horrorfilmen und -videospiele als Gestaltungselement üblich ist: Dessen wesentliche Merkmale sind gemäß dem „Lexikon der Filmbegriffe“ der Universität Kiel<sup>100</sup>, dass der „kurze heftige Schreckmoment [...] mit einem plötzlichen Anstieg der Lautstärke einhergeht“, sowie die Möglichkeit des visuellen Ausdrucks „durch eine Figur, die unerwartbarer Weise [sic] plötzlich aus dem Dunkel oder im Rücken der Figur auftaucht“. Diese Kriterien sind für die Blitz-Szene im Werk des Statius zweifellos gegeben: Der Blitz muss – auch ohne Explikation der Erzählerin – mit einem lauten Donnerschlag einhergehen und zudem lässt er urplötzlich in der Dunkelheit Gesichter, ja ganze riesige (*ingentes*) Körper auftauchen, die zuvor für die Betrachterinnen noch unsichtbar gewesen sind – und die durch das plötzliche Flackern in ein gespenstisches Licht getaucht sind. Der Horror-Effekt wird von Statius durch die Fokalisierung auf Hypsipyle deutlich beschrieben: *deriguere animi manibusque horrore remissis/ arma aliena cadunt* (396-7). Es sind nun also nicht mehr die Seemänner, denen der Mut versagt und die an ihrem Unterfangen in all ihrer Angst verzweifeln, sondern vielmehr die Frauen, die den Sturm eigentlich nur beobachten. Dass der Sturm keine echte Bedrohung für die Argonauten darstellt, sondern ihre Ankunft nur insgesamt bedrohlicher und gespenstischer erscheinen lassen soll, erzeugt sich an zwei Umständen:

1. Das Unwetter wird von Jupiter geschickt, der – anders als Boreas und Aeolus bei Valerius oder Iuno bei Vergil – kein Interesse daran hat, die Argonauten auf ihrer Fahrt zu behindern, im Gegenteil ereignet sich diese sogar ganz nach seinem Willen: Die Fahrt der Argo ist kein *nefas*, doch der Männermord der Lemnierinnen ist das durchaus. Zwar handelt es sich bei Iason und seiner Mannschaft keineswegs um eine Strafe der Götter, doch haben die Frauen von Lemnos allen Grund, dies anzunehmen.

---

<sup>100</sup> Online-Quelle: <https://filmlexikon.uni-kiel.de/>

2. Das Ende des Sturmes geht mit der Signalisierung Iasons einher, in friedlicher Absicht zu erscheinen: Kaum hebt er den Olivenzweig gleichsam als Parlamentärflagge, findet das Gewitter sogleich ein Ende und mit dem Sinken der Waffen der lemnischen Frauen legen sich auch die Winde und der Tag kehrt wieder in sichtbarer Form zurück. Iason beendet den Sturm also quasi durch sein eigenes Eingreifen, was bei den bisherigen Stürmen keinesfalls als Möglichkeit erschienen ist: Auch das Flehen der gesamten Mannschaft des Ceyx' zu den Göttern konnte bei Ovid keine Waffenruhe mit dem Unwetter hervorrufen.

Der *horror* des Seesturms befällt also bei Statius durchaus nicht die Mannschaft, die ihm ausgesetzt ist, ja nicht einmal der Sturm selbst tritt als der gewohnte Gegenspieler auf, sondern wird hier vielmehr zum Begleiter des Schiffes, um den *horror* jenen einzujagen, die die Szene nur von außen beobachten, ohne dem Unwetter selbst ausgesetzt zu sein. Zwar sind die Seemänner bemüht, das Schiff im Sturm auf Kurs zu halten, aber zu keinem Zeitpunkt laufen sie Gefahr, von diesem tatsächlich überwältigt zu werden, und das Schiff nimmt nicht einmal den geringsten Schaden und ganz anders als die Argonauten des Valerius, die ängstlich an Deck kauern und ihren Tod bevorstehen sehen, gehen die *Minyae* bei Statius ungewohnt souverän mit dem Unwetter auf dem Meer um und können ihm während seiner gesamten Dauer so unbeeindruckt gegenüberreten, dass sie nie in ernster Gefahr zu schweben scheinen. Dieser Effekt ist wohl hauptsächlich der neuen und ungewohnten Erzählperspektive zuzuschreiben, denn die Wahrnehmung des Sturms, der damit einhergehende *horror*, das Versagen des Mutes, die Aufgabe der Hoffnung, all diese Dinge treten bei Statius durchaus auf – nur eben nicht bei der Mannschaft, sondern bei den Lemnierinnen, aus deren Fokalisierung der Sturm erzählt wird. Statius transferiert somit nur die Teilnehmer der Szene auf ihr Publikum, die Wahrnehmung und die damit verbundenen Gefühlsregungen bleiben aber die gleichen. Was bei Statius wie bei Valerius besonders unter den Gesichtspunkten dieser Arbeit auffallen muss, ist erneut die geringe bis eigentlich kaum ausmachbare Präsenz der Unterwelt im Sturm: Zwar gibt es das eine oder andere gespenstische und schaurige Moment, doch konkrete Hinweise auf ein Sprengen der Grenzen zwischen Dies- und Jenseits, wie wir sie bei Ovid und Lucan deutlich sehen können, fehlen auch bei Statius. Dies könnte unter anderem der Tatsache geschuldet sein, dass es Statius einerseits andernorts nicht an Vermischung der Ober- und Unterwelt nicht hat mangeln lassen (Amphiarus kommt im siebten bzw. achten Buch sogar noch lebend direkt vom Diesseits in die Unterwelt) bzw. von Unterweltsszenen

ohnedies auch sonst eifrigen Gebrauch gemacht hat (Behausung des Somnus in *Theb.* X, Katabasis der Tisiphone in *Theb.* XI) und andererseits der Seesturm in *Theb.* V mehr als eine Art „Einfügung“ zu betrachten ist, da „Statius auf dieses epische Motiv nicht verzichten“ wollte, aber „im Rahmen der Haupthandlung des Kampfes der Sieben gegen Theben [...] dafür freilich keine Gelegenheit gegeben“ war. (Burck 1978, 32) Die Einbettung in die Gesamthandlung ist daher im Gegensatz zu den anderen Epen eine gänzlich andere und der Seesturm ist für den Verlauf der Haupthandlung eigentlich völlig irrelevant – eine Eigenschaft, die er sich zwar mit dem Sturm Lucans teilt, doch hat dieser wesentlichen Anteil an der Charakterisierung des Antihelden Caesar, während die Argonauten für den „Plot“ der *Thebais* überhaupt keine Rolle spielen, zumal die gesamte Episode mit Hypsipyle lediglich ein retardierendes Moment im Zug der Argiver nach Theben darstellt.

Der „Hauptsturm“ der *Thebais* (I, 336-89) dagegen, den Friedrich (1956, 86-7) und Burck (1978, 26-30) als die eigentliche Verwendung des Unwettermotivs durch Statius sehen und in den Polynices im ersten Buch der *Thebais* auf dem Weg nach Argos gerät, spielt sich zwar auf dem Land ab und ist dadurch alles andere als ein Seesturm, enthält aber zumindest einen Vergleich mit Seeleuten, die sich einem ähnlichen Unwetter ausgesetzt sehen (370-5): Der verglichene *navita*, den Statius an dieser Stelle einführt, erinnert in erschreckend unzweideutiger Manier an Lucans Caesar bei seiner vereitelten Rückfahrt nach Brundisium, denn er ist ebenfalls *hiberno deprensus [...] ponto* (370) und es stehen keine Sterne am Himmel, die ihm den Weg weisen, ja nicht einmal der Mond ist sichtbar, dessen Schwäche bzw. Abwesenheit Lucan ausdrücklich unterstreicht. Bei der Überfahrt befindet er sich gleichfalls *medio caeli pelagique tumultu* (372) und in gewisser Weise auch *rationis inops* (373), wenngleich nicht in derselben Art der *ratio*, die Statius meint: Während der Seemann im Vergleich der *Thebais* keinen *Plan* hat, wie er sich im Sturm behaupten soll, mangelt es Caesar vielmehr an *Verstand*, sodass er dieses absurde Unterfangen überhaupt in Angriff nehmen will. Eine weitere Stelle, für die „Lucan mit den Vorzeichen vor Caesars Seesturm die Anregung gegeben haben“ dürfte (Burck 1978, 28), ist die Beschreibung der milden Abendstimmung, die von Vorboten für einen Sturm durchzogen ist: Das fehlende Abendrot, die schwächelnde Sonne und die für die Sonnenstrahlen undurchdringliche Nacht (342-6) sind Motive, die wir schon aus der Himmelsdeutung des Amyclas bei Lucan kennen. Doch auch die Nacht allein macht noch keine Unterwelt, ist sie doch ein übliches Motiv für Sturmszenen, wenngleich Burck (1978, 29) konstatiert, dass diese Dunkelheit „nicht wie bei den anderen Epikern eines

der Elemente des Unwetters, sondern einleitende Vorstufe“ ist – dennoch leitet die Dunkelheit nicht notwendigerweise eine Unterweltsschau ein. Einen leichten Hinweis auf Unterweltliches finden wir vielleicht, wenn wir das Augenmerk mit Burck (1978, 28) auf das Ziel der Wanderung des Polynices legen: „Aber wenn er [sc. Statius] ihm [sc. Polynices] als Führerin die *praeuia Erinys*, den blinden Zufall oder die *immota Atropos* zuweist, dann deutet dies an, daß sein Weg ihn nicht aus der unheilvollen Stadt Theben [...] in eine heile Welt führen wird.“ Immerhin sind es hier schon vermeintlich eine Erinye und die letzte der Parzen, die Polynices auf seinem Weg leiten, der in geradewegs in sein Verderben und seinen Tod führen wird. Doch die wohl stärksten, wenngleich immer noch hinter den anderen Epikern weit zurückbleibenden, Hinweise auf die Unterwelt finden sich in den geographischen Lizenzen<sup>101</sup>, die die Auswirkungen des Sturms in ganz Griechenland beschreiben: Dort nämlich wütet das Gewitter auch in den *Taenariis [...]* *lucis*, wo sich der Eingang zur Unterwelt befindet, über den Tisiphone zu Beginn des ersten Buches den Hades verlassen hat, um nach Theben zu eilen (*Taenariae limen petit irremeabile portae*, 96) . Zudem tritt das unterweltliche Gift der Hydra von Lerna durch den himmlischen Wasserschwall dort wieder aus den Sümpfen (*stagnoque refusa est/ fudnitus et ueteri spumauit Lerna ueneno*, 359-60). Zuletzt dringt der Schrecken so weit, dass alle Haine erschüttert werden und sogar *nullisque aspecta per aeuum/ solibus umbrosi patuere aestiua Lycae* (361-2): Der unterweltliche Hain am Lykaion, an den niemals die Sonne dringen kann, wird durch die Heftigkeit des Sturmes letztlich freigelegt – wohlgemerkt kann in der Dunkelheit des Sturmes selbstverständlich auch dann kein Sonnenlicht hineindringen. So finden wir in diesem Sturm ein wenig mehr Unterwelt als im erzählten „echten“ Seesturm, doch bleibt Statius auch hier hinter den anderen Epikern zurück, weil sein Ziel ein anderes ist: Der Sturm ist eine Spiegelung des stürmischen Inneren des Polynices, der zwar wohl von unterweltlichen Kräften getrieben wird (man merke die Erinye und Atropos), aber sein Hauptaugenmerk gilt nur der Vernichtung des Bruders, für alles andere ist kein Platz in seinem Inneren und somit auch nicht im Äußeren (vgl. Burck 1978, 28 und Friedrich 1956, 87).

---

<sup>101</sup> vgl. Shackleton-Bailey 2003a, 67

## 4. Zusammenfassung

Die Untersuchungen zu den Seesturmszenen bei den lateinischen Epikern von Ovid bis Statius haben je nach Autor unterschiedliche Ergebnisse zu Tage gefördert. Zunächst lässt sich für Ovids Seesturm feststellen, dass die Einbettung der Szene bzw. ihre Ursachen für das Motiv der Gewitterszene auf dem Meer eine völlig neue Dimension schon durch ihr Zustandekommen eröffnet: War es bei Homer und Vergil noch so, dass der Seesturm als göttliche Strafe für menschliches Fehlverhalten auftreten musste und es eine klar erkennbare Motivation für eine Gottheit gegeben hat, einen Seemann oder eine ganze Mannschaft mit Stürmen auf dem Meer heimzusuchen – sei es im Willen, diese zu vernichten, sei es, um sie lediglich zu zermürben – fehlt dieser Aspekt bei der Erzählung von Ceyx und Alcyone gänzlich: Denn ganz im Gegenteil trifft der Sturm hier keine Schuldigen, keine arroganten Götterverächter, sondern einen friedliebenden König, der eine vorbildliche, fast schon kitschige Liebesehe mit seiner ihm über seinen Tod hinaus treuen Gattin Alcyone führt, und dessen Beweggrund, das Risiko der Seefahrt überhaupt erst auf sich zu nehmen, eine geradezu ins Unbegreifliche übersteigerte *pietas* ist: Seine Entschlossenheit, das Orakel zu befragen, ist so groß, dass er sich nicht einmal davon abhalten lässt, dass die näher gelegene und zuverlässigere Kultstätte unzugänglich ist, und er daraufhin keineswegs von seinem Vorhaben ablässt, sondern einen noch gefährlicheren Weg wählt, obwohl er sich der Risiken bewusst ist. Dass nämlich keine Götter den Sturm verursachen und er von vornherein gar keine Berechtigung (wie wir sie uns als Kenner der Epen Homers und Vergils erwarten würden) hat, wie Fantham (1979, 335) konstatiert, bedingt im weiteren Verlauf gleichfalls, dass auch keine anderen Götter als Retter einspringen können – obwohl Ceyx und Alcyone mit Lucifer bzw. Aeolus beide je einen Vater haben, der gerade Seestürme besänftigen könnte. Die Unterwelt, in die Ceyx vermeintlich am Ende kommen muss – wie wir aus dem Erzählerkommentar *ueluti praesaga futuri* (457) über Alcyone erfahren – ist bei Ovid im Seesturm von Beginn an deutlich und ihre Präsenz nimmt mit der Heftigkeit des Sturmes proportional zu. Zunächst ist es ganz ohne Vorwarnung und ohne Dämmerung Nacht geworden wie im Land der Kimmerier bei Homer, dann erscheinen die Wellen in einem geisterhaften Weiß auf dem sonst pechschwarzen Meer, der Wind beginnt zu heulen und den Seemännern entgegenszuschlagen, plötzlich bricht ein heftiger Lärm aus wie der der Totengeister, den Odysseus am Eingang der Unterwelt vernimmt. Als der Sturm an Heftigkeit gewinnt müssen die Matrosen die Winde und Wellen bekämpfen und das Wasser aus dem Schiff

fernhalten gegen deren unentwegten und erbarmungslosen Ansturm wie Charon die Seelen der Unbestatteten (und mehrenteils Ertrunkenen) von seinem Nachen fernhalten und mit der Ruderstange zurücktreiben muss, woraus sich die bittere Ironie ergibt, dass die Seemänner, ohne es noch zu wissen, dadurch ihr eigenes Schicksal bekämpfen – denn nach ihrem Tod werden sie die Rolle der anstürmenden Unbestatteten einnehmen und selbst vom Boot zurückgetrieben werden. Dann beginnt die spürbare Gegenwart der Unterwelt, die Flüsse Acheron und Styx zeigen sich namentlich, den Cocytus und den Phlegethon muss das kundige Publikum aus den Umschreibungen (ein Gewässer, das schlammiges Wasser aus dem Acheron empfängt, und ein Gewässer, das Feuer auf seinen Wellen führt) erkennen. Doch ist diese Unterweltsgegenwart nicht ohne literarischen Vorläufer, finden wir doch bereits in Homer *Ilias* diese vier Flüsse der Unterwelt in einem irdischen Gewässer, wobei nicht alle *expressis verbis* vom Dichter expliziert werden. Den fünften Strom der Unterwelt spart sich Ovid gekonnt für die Behausung des Somnus auf, wo bereits alles träge und müßig wie in der Unterwelt ist und alle Anspannung schon abgeklungen ist – und das Publikum schon „vergessen“ haben könnte, was aus Ceyx geworden ist. Doch lässt Ovid keine simplen, oberflächlichen Interpretationen zu: Wenn wir annehmen müssen, dass die Seele des Ceyx nicht in die Unterwelt gekommen sein kann, weil sonst seine Metamorphose nicht hätte wirken können, wie Fantham (1979) überzeugend zeigen konnte, ist die ganze „Höllenfahrt“ nur eine Farce – zumindest für ihn, denn seine Mannschaft ertrinkt oder stirbt beim Bersten des Schiffes. Dass aber Ceyx während der unterweltlichen Szenen überhaupt nie im Fokus der Erzählung ist, er geradezu nicht anwesend zu sein scheint, lässt vermuten, dass sich die Höllenfahrt nur für jene so ereignet hat, die auch wirklich in der Unterwelt angekommen sind. Oder wenn die Präsenz der Unterwelt doch ganz real war – wobei sich Ovid durch den delikaten Einsatz relativierender Verben wie *uidetur* (497; 504) und *credas* (517) „vom Unerhörtesten distanziert“ (Friedrich 1956, 84) und diese Frage offenlässt – so hätte Ceyx zumindest einen Blick in die Unterwelt erhascht, in die er nachher nie kommen sollte: Aus der Höllenfahrt wäre eine Art Nahtoderfahrung geworden, wobei dieser Begriff insofern ungenau wäre, als Ceyx ja wirklich tot war und nur seine Seele nicht in die Unterwelt gekommen ist.

Bei Lucan wird die Situation schon erheblich drastischer und das Fingerspitzengefühl Ovids, die Interpretation bald hierhin, bald dahin zu lenken, nicht mehr in dieser Form rezipiert; es fällt quasi seinem „glühende[n] Eifer [...], aus den überkommenen Motiven

das buchstäblich Letzte herauszuholen“ (Friedrich 1956, 84) anheim. Im Seesturm Lucans, der wie sein gesamtes Epos nun nicht länger nur mit indifferenten Göttern wie das Unwetter Ovids auskommen muss, sondern schlichtweg keine Götter mehr da sind, die mit der Welt der Sterblichen interagieren würden, gibt es keinen Zweifel an der buchstäblich in die Oberwelt vordringenden Unterwelt mehr – die Vermessenheit und Blasphemie ist so groß, dass die aus dem Jenseits zurückkehrenden Totengeister und Gespenster sogar in die höchsten Sphären des Himmels aufsteigen und dort die Götter in Angst und Schrecken versetzen, obwohl diese sich doch so umsichtig aus dem Geschehen heraushalten. Im Gegensatz zu Ovid kehrt Lucan beim Seefahrer wieder zum Motiv des Seefahrers zurück, den die Götter bestrafen wollen – doch ironischerweise tun sie das nicht, da sie ja gar nicht eingreifen. Caesar wird dadurch zum Non plus ultra der *impietas* im Seesturm und das Gesamtbild des Schreckens und Schaurigen wird komplettiert, da nicht nur ein Mann, dem eine göttliche Strafe gebührt, sondern gar ein wahrhaftiger Spötter der Götter auf See unterwegs ist und in den heftigsten Sturm gerät, der jemals in der lateinischen Epik beschrieben wurde. Die Präsenz der Unterwelt ist bei Lucan unzweifelhaft und allgegenwärtig, schon der Fährmann, dessen Hilfe sich Caesar bedient, reflektiert die Rolle des Charon, der den Anti-Aeneas zwar widerwillig, aber schließlich doch in seinen kleinen Kutter lässt, um ihm bei der Überfahrt zu helfen. Die Gestirne sind von Wolken verhüllt, ihr Licht ist schwach wie die Sonne, die durch die ewige Wolkendecke nicht ins Land der Kimmerier scheinen kann: Doch die Blässe und Schwäche der Sonne wird noch weiter darin übertroffen, dass sogar der Mond, dessen Licht ja schon in natürlichem Zustand fahl und blass ist, von der gleichen Schwermut erfüllt ist und nur ein fahl gelbliches (*lurida*) Licht zustande bringt, das andernorts mit Tod und Unterwelt in Verbindung steht, ehe er gänzlich hinter der Wolkendecke verschwinden muss. Aber auch damit ist es nicht getan: Nicht einmal die Blitze, die bei Ovid noch die einzige schreckliche Lichtquelle im sonst kohlrabenschwarzen und orientierungslosen Sturm waren, können bei Lucan zu ihrer vollen Größe gelangen, sondern nur als schwaches, geisterhaftes Flackern in der undurchdringlichen Wolkendecke verebben, so schwach und fern ist jede Kraft Jupiters, der es gerade noch in ein Gleichnis mit der Flut Deucalions schafft, am eigentlichen Sturm aber keinen Anteil mehr haben kann. Die Perversion des Seesturmes bei Lucan erfährt ihren Gipfel letztlich in der zehnten Woge, die bei Ovid noch das Ende der Seemänner gebracht hat: Sie vernichtet Caesar nicht, sondern tritt im Gegenteil noch als seine Retterin auf. Somit wird die erwartbare Höllenfahrt Caesars zu



nichts weiter als einer bloßen höllischen Fahrt – und endet wieder in der Nahtoderfahrung. Doch muss der Sturm, der Caesar bei seiner Fahrt zurück nach Brundisium ereilt, als Antwort für seine Herausforderung an den Nordwind bei seiner Überfahrt nach Chaonien verstanden werden: Schon da müsste das Publikum, das die klassische Motivation der Seestürme als Strafen für die Hybris kennt, einen Sturm erwarten, der aber ausbleibt und durch eine grauenerregende Flaute ersetzt wird: Ein retardierendes Moment *für die Diegese* und *in der Diegese*. Das Meer liegt müßig und untätig da, eine unerträgliche Schwere belastet die ganze Szene: Die See ist keine See mehr, sondern ein grässlicher Sumpf, ein Morast, der jedes Fortkommen behindert, die Soldaten zum Verweilen zwingt (obwohl Eile die Unternehmung treibt) und jede Minute des Wartens wie eine Ewigkeit erscheinen lässt. Die Tiefe der Adria ist *maestum*, sie wird von den Totengeistern der Ertrunkenen aus Vergils Katabasis-Szene heimgesucht, und die Soldaten verzweifeln in dieser lebenden Vorhölle und hoffen auf einen Seesturm, um der grausamen Untätigkeit zu entfliehen, selbst wenn sie dadurch auf See sterben und unter die unbestatteten Seelen gehen, die direkt unter ihnen sind, und mit diesen hundert Jahre vor den Ufern der Unterweltsströme auf eine Mitfahrgelegenheit ans andere Ufer warten müssen: Ein Jahrhundert des Wartens kann nicht noch schrecklicher, sondern muss sogar erträglicher als die gespenstische Flaute auf der Adria sein, die erst nach einer gefühlt ewig währenden Nacht durch den Tagesanbruch ihr Ende findet. Lucan zeichnet die Unterwelt in diesem Nicht-Sturm sogar fast noch spürbarer, wenngleich weniger ausdrücklich in Worten als im eigentlichen Seesturm, der diese Überfahrt auf der Straße von Otranto schließlich zu ihrer Vollendung gelangen lässt. Mit dieser Vollendung geht letztlich auch die Vollendung des Charakters und der Identität Caesars einher, die erst durch diese Katabasis möglich wird – der erste Aufenthalt war noch zu wenig und Caesar stand nur am Eingang zur Unterwelt. Daher muss er noch einmal dorthin zurückkehren, weil sonst seine mystische Verklärung und seine wahre Identität nicht zum Vorschein kommen können. Erst das vollständige Durchleben dieser – für Haupthandlung vordergründig unwesentlichen – Episode festigt Caesar endgültig als furchtlosen Tyrannen und gibt ihm „a scent of initiation into a new kind of immortality granted by the memory of a true identity“. (Herrero de Jauregui 2015, 344)

Nachdem Lucan bereits den epischen Seesturm in absurde und nicht mehr übertreffbare Sphären gehoben hat, worin sich Friedrich (1956) und Murphy (1972) einig sind, mussten die flavischen Epiker einen anderen Zugang zu diesem Motiv wählen – eine *aemulatio* mit

Lucans über jede Vorstellungskraft und Vernunft hinausgehender Darstellung wäre das schier Undenkbare gewesen: Noch präsenter kann die Unterwelt nicht sein, noch höher können die Wogen nicht gehen, noch mehr Nacht und Schrecken, noch mehr Rückfall der geordneten Welt ins ultimative Chaos ist schlichtweg nicht mehr möglich. Aber auch hinsichtlich der Stoffauswahl muss der Seesturm wieder in seinen Ausmaßen zurücktreten: Die Argonauten sind die ersten Seefahrer überhaupt und es wäre nicht nachvollziehbar, ja selbst für Dichter unglaubwürdig (entgegen Lucans berühmtem Vers *inuidus [...] qui uates ad uera uocat*, Luc. BC IX, 359-60), wenn diese mythischen Archegeten der Seefahrt einen heftigeren Sturm zu bestehen hätten als Caesar, der ja im äußersten Eisernen Zeitalter in einer völlig gott- und pietätlosen Welt Bürgerkrieg führt, ehe Augustus wieder ein zweites Goldenes einläuten kann. Für die Argo genügt schon ein „kleinerer“ Seesturm, da die *ignari* ohnehin schon bei der geringsten Unannehmlichkeit in völlige Hilflosigkeit verfallen. Valerius lässt seinen Sturm nun wieder von Göttern initiieren, die die Menschen für ihre Arroganz bestrafen wollen, und rekurriert damit auf Vergil und somit noch vor Ovid: Doch ist die Argonautenfahrt im Einklang mit dem göttlichen Willen und steht im vollen Zeichen der *pietas* – Iason erfüllt mit seiner Fahrt nach Kolchis den Willen des Jupiter. Die Indifferenz der Sturmgöttheit gegenüber den eigenen Kindern findet ihr Vorbild bei Ovid, doch geht Valerius darin einen Schritt weiter, dass Boreas den Tod seiner Kinder bewusst in Kauf nähme, wenn er ihn verursacht, während Aeolus und Lucifer bei Ovid nur einfach nicht helfend eingreifen. Die Beschreibung des Sturmes nimmt bei Valerius schließlich wieder die üblichen Elemente an: Der Himmel ist schwarz (vielleicht ist es tatsächlich Nacht, vielleicht rührt die Dunkelheit nur vom Sturm her), die Winde brausen und durchpflügen die See, Blitz und Donner prägen die Szene, schwerer Regen fällt und verwischt die Grenze zwischen Meer und Himmel. Eindeutige Hinweise auf die Unterwelt aber sucht man bei Valerius im Seesturm eher als sie zu finden: Es werden viele Motive aus dem Sturm bei Ovid übernommen und weiterverwendet, aber im Gegensatz zu diesem ohne direkte Verweise auf eine wie immer geartete Präsenz des Jenseits im Diesseits. Ein Wellenberg gibt den Blick ins Wellental frei, doch ohne dass sich darin der Grund des Acheron auftäte, dessen Fluten sich mit denen des Meeres vermengen. Blitzschläge durchzucken den Himmel, aber kein Gewässer brennt. Allenfalls die Angst vor einem *segni leto* lässt schwach das Schicksal der Ertrunkenen in der Unterwelt durchschimmern und verbindet den Tod mit seinem Bruder Schlaf durch ein gemeinsames Epitheton. Doch hat die Unterwelt bei

Valerius eine andere Funktion, eine andere Dimension: Kolchis, das Ziel der Argonautenfahrt, ist dem homerischen Land der Kimmerier ähnlich gestaltet – die ganze Fahrt ist eine einzige Fahrt in die Unterwelt und der Sturm als erste Gefahr, der man sich stellen muss und die die *Minyae* (unter ihnen den sonst so furchtlosen Hercules) an den Rand der Verzweiflung treibt, nur ein leichter Vorgeschmack der Widrigkeiten, die sich ihnen auf ihrer Höllenfahrt noch eröffnen werden. Und eine dieser Widrigkeiten wird die Durchfahrt bei den Symplegaden sein, vor der die Argonauten schließlich eine buchstäbliche „Höllenangst“ haben werden: Denn deren Anblick ruft ihnen die Höhle des Amycus in Erinnerung, die in all ihrem Habitus und den grauenerregenden Leichenteilen davor stark an einen Eingang zur Unterwelt erinnert. Nur dort war ihre Angst vergleichbar mit der vor der Durchfahrt der cyanischen Felsen. Und nach Vollendung der Fahrt wird die Erleichterung über das erfolgreiche Verlassen mit der Erleichterung des Hercules und Theseus nach dem Verlassen des Avernus verglichen, was die Passage der Symplegaden letztlich gleichsam zu einer Durchfahrt durch die Unterwelt werden lässt – ein Verweis auf einen Eintritt in die Unterwelt zu Beginn, ein Vergleich mit dem Ausgang aus dem Hades am Ende. Hierin zeigt sich erneut das antike Verständnis der See als unterweltliches Gefilde, deren Überquerung – bzw. in diesem Fall Durchquerung – einer Fahrt durch das Jenseits gleichkommt, wenn auch hier nicht notwendigerweise im Sturm (wie auch bei der ersten Adriaüberfahrt bei Lucan).

Bei Statius schließlich ergibt sich aus der Erzählsituation eine völlig andere Perspektive: Es ist nun nicht mehr die Mannschaft des Schiffes, die dem *horror* des Seesturms ausgesetzt ist, sondern die Schar der lemnischen Frauen, die ironischerweise dem Sturm selbst nicht ausgeliefert ist, aber von dessen *horror* in einem schaurigen Spektakel befallen wird. Die ganze Szene wird noch gleichsam von den Totengeistern der ermordeten Männer heimgesucht, man zieht deren noch blutverschmierte Rüstungen an, man rüstet sich mit ihren besudelten Schwertern, um einer vermeintlichen Strafe durch die Götter entgegentreten zu können, deren plötzliche Ankunft auch im Zeichen des frevelhaften Männermordes gesehen wird: Die bei Valerius noch vorherrschende Ambiguität, ob die Argonautenfahrt ein *nefas* sein könnte, ist bei Statius kein Thema mehr, sondern vielmehr durch das viel offensichtlichere und völlig indiskutable *nefas* des Männermordes auf Lemnos abgelöst. Der Sturm ist keine echte Widrigkeiten für die Seefahrer mehr, sondern gleichsam deren Begleiter, um bei den Lemnierinnen möglichst große Angst vor einer göttlichen Vergeltung auszulösen: Plötzlich erscheint das Schiff am

Horizont und als es sich in Reichweite für Bogenschützen befindet, bricht auch noch ein Gewitter herein, das die Bedrohlichkeit des Schiffes unterstützt. Hat man erst angefangen, das Schiff dann unter Beschuss zu nehmen, lässt Jupiter die Blitze niedergehen und taucht die Szene in ein erschreckend helles, kurz aufflackerndes Licht, das den riesigen Leibern der Heroen auf der Argo eine zusätzlich gespenstische Dimension verleiht. Neben diesem offensichtlichen *horror*, der letztlich auch die Lemnierinnen an ihrem Unterfangen verzweifeln lässt – wiederum nicht mehr länger die Matrosen – findet sich aber auch bei Statius wie bei Valerius kein eindeutiger Hinweis auf eine Präsenz der Unterwelt mehr, kein eindeutiges Zitat einer Katabasis: Die klassischen Elemente des Sturms sind in schauriger Manier umgesetzt, darunter besonders die Blitze, derer sich Statius nach der Einschätzung von Friedrich (1956, 85) „in anderer und gewissermaßen abschließender Weise“ bedient, doch findet man keine sicheren Verweise auf die Unterwelt mehr. Dies ist bei Statius wohl dem Umstand geschuldet, dass die Sturmszene, der sein Hauptaugenmerk gegolten haben dürfte, der Sturm des ersten Buches der *Thebais* ist, und die Hauptscenen der Unterwelt sich im achten und elften Buch befinden – einzig der *horror* ist ein verbindendes Element des Sturmes im fünften Buch mit den Unterweltsszenen. Ein wenig stärker ist die Unterwelt noch bei eben diesem Sturm des Polynices im ersten Buch zu spüren, denn der nimmt Anleihen aus dem Caesar-Sturm bei Lucan und Polynices wird von den Unterweltgöttinnen Tisiphone und Atropos gelenkt und die Heftigkeit des Sturmes lässt die Taenarischen Wälder erbeben, in deren Nähe die Pforte liegt, über die Tisiphone die Unterwelt verlässt, in Lerna das Gift der Hydra aus den Sümpfen treten und öffnet sogar den unterweltlichen Hain im Lykaion-Gebirge. Doch der Sturm stellt weniger eine Gefahr oder ein „Nahtoderlebnis“ für Polynices dar, sondern ist lediglich der Spiegel seines Seelensturms und auch die See spielt in dieser Szene (wie im gesamten Epos) keine wirkliche Rolle mehr, nur ein Gleichnis mit einem Seesturm bleibt als Reminiszenz.

Es zeigt sich, dass die julisch-claudischen Dichter die Unterwelt noch sehr deutlich in ihren Seesturmszenen einflechten, wenn auch Ovid in all seiner Subtilität zunächst noch etwas verhaltener, während Lucan vom Motiv des Jenseits bei einer Überfahrt sogar gleich zweimal in unerreichter Manier Gebrauch macht: Bei ihm ist der Höhepunkt des Gruselns auf dem Meer erreicht und sogar ohne noch einen Sturm heraufziehen zu lassen, ist bei Lucan der Hades auf der See unentwegt und ständig präsent und die *pietas*, die einst Aeneas ausgezeichnet hat, restlos vergessen. Nach dieser in der Forschung mehrfach

als Non plus ultra gesehene Darstellung eines Seesturms, war es für die flavischen Epiker keine Option mehr, dieselbe Tradition in derselben Manier fortzusetzen, zu gering war die Aussicht auf Erfolg oder gar Gewinn. Die Seestürme werden folglich kürzer, bei Valerius tritt der ganze Sturm mit all seinen Elementen sogar mit einem Mal auf, die Anleihen der Schrecken der Unterwelt werden geringer und doch geistert noch eine gewisse Schaurigkeit in ihnen herum, wenngleich nur noch als Echo der früheren Epiker. Die „Höllenfahrt“ der Seestürme hat sich in den meisten Fällen schließlich mehr im Sinne einer höllischen Fahrt als einer buchstäblichen Fahrt zur Hölle gezeigt und je weiter die Epik voranschreitet, desto geringer ist die Gefahr, in der die Seemänner schweben: Während bei Ovid Ceyx noch stirbt und zumindest seine Besatzung mit Sicherheit in die Unterwelt kommt, überlebt Caesar den Sturm und auch seine Soldaten überstehen die grausame Flaute ohne zu verhungern. Die Argonauten des Valerius, so sehr sie auch an ihrer Lage verzweifeln, werden von einem gerissenen Meergott gerettet (um ihre eigene Fahrt zur kolchischen Unterwelt noch ein wenig länger gestalten zu können und späteren Menschen die Fahrt zur tatsächlichen Unterwelt zu erleichtern), doch müssen sie später nochmals durch eine Quasi-Unterwelt fahren, die sie nur knapp und mit göttlicher Unterstützung wieder verlassen können, und die *Minyae* des Statius schließlich sind sogar schon eins mit dem Sturm geworden, sodass sie ihn gleichsam aus eigener Kraft überwinden können, und nur noch das zusehende Publikum vom *horror* des schaurigen Schauspiels ergriffen und zur Verzweiflung gebracht wird. Polynices ist sogar so eins mit dem Sturm, dass der Sturm gewissermaßen nur sein Innenleben an der äußeren Welt reflektiert. Die „Höllenfahrt“ wird in den meisten Fällen zur Nahtoderfahrung und später bloß noch zum Gruselement für das Publikum, das sogar vom Dichter selbst in die Erzählung hineinversetzt wird. Zweifellos lässt sich aber doch für die Tradition des Seesturmes im lateinischen Epos festhalten, dass die antike Wahrnehmung des Meeres als „a place equal to the underworld“ (Dunsch 2013, 43) in der Literatur durchaus rezipiert, bearbeitet und reflektiert wird, wenn auch jeweils in unterschiedlicher Weise und Ausprägung.

# Literaturverzeichnis

## Primärquellen

### Ovid:

Tarrant, Richard J. [Hg.] (2004). *P. Ovidi Nasonis: Metamorphoses*. Oxford Classical Texts, Oxford

### Lucan:

Duff, James D. [hg. und üs.] (1928). *Lucan, The Civil War, with an English translation*. Loeb Classical Library, London

Shackleton-Bailey, David R. [Hg.] (1988). *M. Annaei Lucani De bello civili libri X*. Bibliotheca Teubneriana, Leipzig

### Valerius Flaccus:

Courtney, Edward [Hg.] (1970). *C. Valeri Flacci Argonauticon libri octo*. Bibliotheca Teubneriana, Leipzig

Mozley, John H. [hg. und üs.] (1934). *Valerius Flaccus, Argonautica, with an English translation*. 2. Aufl. (1936), Loeb Classical Library, London

### Statius:

Klotz, Alfred [Hg.] (1973). *P. Papini Stati Thebais*. 2. Aufl. (verb. u. erw. Neudr. d. 1. Aufl. von 1908), hg. von Klinnert, Thomas C., Bibliotheca Teubneriana, Leipzig

Shackleton-Bailey, David R. [hg. und üs.] (2003a). *Statius, Thebaid, Books 1-7, edited and translated*. Loeb Classical Library, London

Shackleton-Bailey, David R. [hg. und üs.] (2003b). *Statius, Thebaid, Books 8-12, Achilleid,, edited and translated*. Loeb Classical Library, London

## Sekundärliteratur

Adamietz, Joachim (1970). Jason und Hercules in den Epen des Apollonios Rhodios und Valerius Flaccus. Gerhard Müller zum 3.11.1967 überreicht, in: *Antike & Abendland*, vol. 16, 29-38

- Ambühl, Annemarie (2016). Thessaly as an Intertextual Landscape of Civil War in Latin Poetry, in: McInerney, Jeremy & Sluiter, Ineke [Hgg.]. *Valuing Landscape in Classical Antiquity*. Natural Environment and Cultural Imagination. Mnemosyne, Supplements, 297-322
- Baertschi, Annette Martine (2013). *Nekyiai*. Totenbeschwörung und Unterweltsbegegnung im neronisch-flavischen Epos. Dissertation. Humboldt-Universität zu Berlin
- Biggs, Thomas & Blum, Jessica (2019). Sea-storms in ancient epic. in: Finkmann, Simone & Reitz, Christiane [Hgg.]. *Structures of Epic Poetry*, Vol. II.2: Configuration, Part II: Journeys and related scenes, 125-167
- Burck, Erich (1978). *Unwetterszenen bei den flavischen Epikern*, Mainz, Akademie der Wissenschaft und der Literatur
- Cox Miller, Patricia (1994). *Dreams in late antiquity: studies in the imagination of a culture*, Princeton University Press
- Dunsch, Boris (2013). Describe nunc tempestatem. Sea storm and shipwreck type scenes in ancient literature, in: Thompson, Carl [Hg.]. *Shipwreck in art and literature: Images and interpretation from Antiquity to the present day*. New York, 42-59
- Fantham, Elaine (1979). Ovid's Ceyx and Alcyone: The Metamorphosis of a Myth, in: *Phoenix*, vol. 33, no. 4 (Winter, 1979), 330-345
- Fantham, Elaine (1985). Caesar and the Mutiny: Lucan's Reshaping of the Historical Tradition in *De bello civili* 5.237-373, in: *Classical Philology*, vol. 80, no. 2 (Apr., 1985), 119-131
- Finkmann, Simone (2019). Necromancies in ancient epic, in: Finkmann, Simone & Reitz, Christiane [Hgg.]. *Structures of Epic Poetry*, Vol. II.2: Configuration, Part V: Communication, 747-798
- Friedrich, Wolf-H. (1956). Episches Unwetter, in: Erbse, Hartmut [Hg.], *Festschrift für Bruno Snell: zum 60. Geburtstag am 18. Juni 1956 von Freunden und Schülern überreicht*. München, 77-87
- Ganschietz, Richard (1919). *Katabasis*, RE 10.2: 2359-449

- Griffin, A.H.F. (1981). The Ceyx Legend in Ovid, *Metamorphoses*, Book XI, in: *The Classical Quarterly*, Vol. 31/1, 147-54
- Griffin, A.H.F. (1997). *A Commentary on Ovid, Metamorphoses XI*, Hermathena No. 162/163, Trinity College Dublin
- Hardie, Philip (2002). *Ovid's poetics of illusion*. Cambridge University Press
- Herrero de Jauregui, Miguel (2015). Traditions of catabatic experience in Aeneid 6, in: *Les études classiques*, vol. 83, 329-349
- Khoo, Astrid (2019). Dream Scenes in ancient epic, in: Finkmann, Simone & Reitz, Christiane [Hgg.]. *Structures of Epic Poetry*, Vol. II.2: Configuration, Part V: Communication, 563-596
- Kim, Young Eun (2015). *A commentary on Ovid's Ceyx and Alcyone Narrative (Met. XI.410-748)*. Masterarbeit. Department of Classical Studies, Duke University
- Kyriakou, Poulheria (1995). KATABΑΣΙΣ and the underworld in the Argonautica of Apollonius Rhodius, in: *Philologus*, vol. 139, no. 2, 256-264
- Mackie, C.J. (1999). Scamander and the Rivers of Hades in Homer, in: *The American Journal of Philology*, vol. 120, no. 4 (Winter, 1999), 485-501
- Matthews, Monica (2004). *Caesar in the storm: A commentary on Lucan de bello civili 5.476-721*. Dissertation. Kings College London
- Matthews, Monica (hg., 2008). *Caesar and the storm. A Commentary on Lucan De Bello Civili, Book 5 lines 476-721*. Oxford
- Morford, M.P.O. (1967). *The poet Lucan: Studies in Rhetorical Epic*. Oxford, 2. Auflage (1996), London
- Murphy, G.M.H. (1972). *Ovid, Metamorphoses XI*. Edited with and Introduction and Commentary, Oxford University Press
- Narducci, Emanuele (2002). *Lucano. Un'epica contro l'impero*. Interpretazione della „Pharsalia“, Rom
- Otis, Brooks (1966). *Ovid as an epic poet*, Cambridge University Press



- Pitcher, L.V. (2008). A perfect storm? Caesar and his audiences at Lucan 5.504-702, in: *The Classical Quarterly*, New Series, vol. 58, no. 1 (May, 2008), 243-9
- Prinzen, Herbert (1998). *Ennius im Urteil der Antike*, Stuttgart
- Reitz, Christiane (2019). Abodes of the dead in ancient epic, in: Finkmann, Simone & Reitz, Christiane [Hgg.]. *Structures of Epic Poetry*, Vol. II.2: Configuration, Part IV: Space, 433-470
- Rudd, Niall (2008). Ceyx and Alcyone: Ovid, „Metamorphoses“ 11, 410-748, in: *Greece & Rome*, Second Series, Vol. 55/1, 103-110
- Shelton, James E. (1974). The Storm Scene in Valerius Flaccus, in: *The Classical Journal*, vol. 70, no. 2 (Dec. 1974 – Jan. 1975), 14-22
- Stadler, Hubert (1985). Beobachtungen zu Ovids Erzählung von Ceyx und Alcyone; Met. 11, 410-748, in: *Philologus – Zeitschrift für antike Literatur und ihre Rezeption*, vol. 129 (1), 201-212
- Stover, T. (2012) *Epic and empire in Vespasianic Rome: A new reading of Valerius Flaccus' Argonautica*, Oxford
- Thompson, Lynette & Bruère, R.T. (1968). Lucan's Use of Virgilian Reminiscence, in: *Classical Philology*, vol. 63, no. 1 (Jan. 1968), 1-21
- Zissos, Andrew (2006). Sailing and sea storm in Valerius Flaccus (Arg. 1.574-642): the rhetoric of inundation, in: Nauta, R.R./van Dam, H.-J./Smolenaars, J.J.L. [Hgg.]. *Flavian poetry*, Leiden, 79-95

## Online-Quellen

- von Hagen, Julius & Möhle, Daniel (2018). *jump scare*, Lexikon der Filmbegriffe (online), [<https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=8476>], zuletzt aufgerufen am 18.06.2020

# Anhang

## Abstract (Deutsch)

Die Untersuchung von Unterweltsszenen in der lateinischen Literatur, besonders aber nicht nur im lateinischen Epos, hat in den letzten Jahren viel Interesse gewonnen. Dabei kam vorrangig expliziten Katabasis- bzw. Nekromantieszene das Hauptaugenmerk zu, allerdings wurden auch „geringere“ Unterweltsszenen und solche, die lediglich Anleihen aus derartigen Beschreibungen nehmen, immer wieder berücksichtigt. In dieser Arbeit wird gezeigt, wie neben den bekannten topographischen Unterweltelementen (Höhle, dunkler Hain, Sumpf, etc.) auch das Meer als eine eigene Art der Unterwelt im lateinischen Epos entworfen wird, insbesondere wie in Seesturmszenen die Grenzen zwischen Ober- und Unterwelt vermischt werden. Untersucht wurden dabei der Sturm in der Erzählung von Ceyx und Alcyone aus Ovids *Metamorphosen* (Buch 11), die versuchte Überfahrt Caesars über die Adria von Chaonien nach Brindisi (und die vorangehende Flaute) in Lucans *Bellum civile* (Buch 5), sowie Seestürme, denen die Argonauten ausgesetzt sind: Dies ist einerseits eine kurze Sturmzene zu Beginn der *Argonautica* des Valerius Flaccus (Buch 1) sowie ein weiterer Sturm bei der Ankunft auf Lemnos in der *Thebais* des Statius (Buch 5). Gegenstand der Arbeit ist die Frage, wie diese Unwetterszenen bzw. Szenen auf dem Meer in Verbindung mit Abstiegen in die Unterwelt stehen, auf welche antiken Vorbilder sich die Autoren für ihre Darstellung der See als eigener Form des Jenseits stützen und wie stark diese Szenen auch intertextuell miteinander in Verbindung stehen. Die ausgewählten Autoren tun dies in unterschiedlichem Ausmaß und auf verschiedene Weise, doch zeigt sich, dass sich die antike Wahrnehmung des Meeres als eigene Unterwelt auch in der Literatur wiederfinden lässt.

## **Abstract (English)**

Research on underworld scenes in Latin literature (foremost but not only in Latin epics) has aroused great interest as of late. Subject to this research have predominantly been scenes depicting a catabasis or necromancy, respectively, yet also “lesser” underworld scenes and ones that merely feature elements of such descriptions have, however, also been taken into consideration. This thesis shows how among other better-known topographic elements of the netherworld (cave, murky copse, marshlands, etc.) the sea as well is treated as its own kind of underworld in Latin epics and particularly how in sea storm scenes the boundaries between the mortal world and the otherworld are being blurred and exceeded. The subjects of my investigations were the storm in the episode of Ceyx and Alcyone in Ovid’s *Metamorphoses* (book 11), Caesar’s attempted crossing of the Adriatic from Chaonia to Brindisi (and the preceding calm) in Lucan’s *Bellum ciuile* (book 5), as well as sea storms affecting the Argonauts: These being a brief storm scene at the very beginning of Valerius Flaccus’ *Argonautica* (book 1) on the one hand and another storm upon the arrival at Lemnos in Statius’ *Thebaid* (book 5) on the other. The issue of this thesis is the question, how said tempest scenes (or scenes on the sea, respectively) are linked and related to descents into the underworld, what ancient precursors the authors were using in designing the sea as a distinct form of the underworld and to what extent these scenes are linked intertextually to each other. The selected authors make use of the underworld in their depictions in various ways and extent, but it is clear that the ancient conception of the sea as its own netherworld can be found also in literature.