



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Ariadnes Stimme.
Die Entwicklung einer Erzählerin von Catull über Ovid zu
Vargas Llosa“

verfasst von / submitted by

Mag.^a Astrid Hochreiter

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2021 / Vienna, 2021

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

UA 190 338 353

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

Lehramtsstudium
UF Latein UF Spanisch

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Andreas Heil

EIDESSTATTLICHE ERKLÄRUNG

Ich erkläre hiermit an Eides Statt, dass ich die vorliegende Diplomarbeit selbständig angefertigt habe. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht. Die Arbeit wurde bisher weder in gleicher noch in ähnlicher Form einer anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Wien, 2021

Mag.^a Astrid Hochreiter

Inhaltsverzeichnis

1. Programm der Arbeit	3
2. Ursprünge und Rezeption des Ariadne-Mythos	11
2.1 <i>Ariadne in der antiken Literatur</i>	11
2.2 <i>Rezeption in der Literatur von Mittelalter bis Gegenwart</i>	15
2.3 <i>Ariadne in den Religionen</i>	17
3. Theoretischer Hintergrund	19
3.1 <i>Genettes Narratologie</i>	19
3.1.1 Tempus	19
3.1.2 Modus	21
3.1.3 Vox	24
3.2 <i>Umberto Eco und die Literatur</i>	26
3.2.1 Modell-Leser und Modell-Autor	27
3.2.2 Enzyklopädie und enzyklopädische Kompetenz	30
3.2.3 Strukturen	31
3.2.3.1 Topic und Isotopie	31
3.2.3.2 Plot und Fabel	32
3.3 <i>Intertextualität</i>	32
3.3.1 Intertextualität in der Altphilologie	32
3.3.2 Intertextualität nach Kristeva	34
3.3.3 Konsequenz für die Lektüre von <i>Lituma en los Andes</i>	36
3.3.4 <i>Palimpseste</i> : Genettes Intertextualitätstheorie	37
4. Ariadne in Catulls <i>carmen</i> 64	40
4.1 <i>Inhalt und Struktur des Epyllions</i>	40
4.2 <i>Erzähltheoretische Analyse der Ekphrasis</i>	42
4.2.1 Zeit und Raum	42
4.2.2 Der Erzähler und die Erzählebenen	46
4.3 <i>Ariadne – Figur und Stimme</i>	48
4.3.1 Optische und psychische Wiedergabe durch den Erzähler	48
4.3.2 Die Klage (Vers 132-201)	50
4.3.3 Ariadne und Dionysos	55
4.4 <i>Zwischenbilanz I: Catulls Ariadne</i>	56
5. Ariadne im Werk Ovids	59
5.1 <i>Epistulae Heroidum X</i>	59
5.1.1 Gattung und Inhalt der <i>Heroides</i>	59
5.1.2 Narratologische Analyse	62
5.1.3 Ovid und Catull	68
5.2 <i>Ars Amatoria</i> 1.527-564	74
5.3 <i>Fasti</i> 3.459-516	78

5.4 <i>Metamorphosen 8.169-182</i>	83
5.5 <i>Zwischenbilanz II: Die Ovidische Stimme Ariadnes</i>	85
6. Exkurs: Properz und Nonnus von Panopolis	87
6.1 <i>Properz, Elegiarum Liber 1.3.1-10</i>	87
6.2 <i>Buch 47.265-475 der Dionysiaka des Nonnus von Panopolis</i>	88
7. Adriana in <i>Lituma en los Andes</i>	91
7.1 <i>Inhalt und Struktur</i>	91
7.2 <i>Eine kurze narratologische Annäherung an den Roman</i>	94
7.3 <i>Figuren mit mythologischen Parallelen</i>	99
7.3.1 <i>Der pishtaco und der Minotaurus</i>	100
7.3.2 <i>Timoteo Fajardo und Theseus</i>	102
7.3.3 <i>Adriana und Ariadne</i>	104
7.3.4 <i>Dionisio und Dionysos</i>	107
7.4 <i>Umgang mit Adrianas Stimme</i>	114
7.5 <i>Umgang mit den griechischen Mythen</i>	116
7.6 <i>Zwischenbilanz III: Adriana und Ariadne</i>	118
8. Abschließende Gesamtbetrachtung	120
9. Literaturverzeichnis	127
9.1. <i>Primärliteratur</i>	127
9.1.1 <i>Catull</i>	127
9.1.2 <i>Ovid</i>	127
9.1.3 <i>Mario Vargas Llosa</i>	128
9.1.4 <i>Weitere Autoren</i>	128
9.2 <i>Verwendete Sekundärliteratur</i>	128
Anhang	131
<i>Abstract Deutsch</i>	131
<i>Abstract Englisch</i>	132
<i>Abstract Spanisch</i>	133

1. Programm der Arbeit

Ariadne gilt als eine der beliebtesten weiblichen Figuren der griechisch-römischen Mythologie, sowohl in der antiken Literatur als auch in der Rezeptionsgeschichte. Von den größten Dichtern wurde ihr Mythos thematisiert, unter denen besonders Catull und Ovid hervorstechen. Erstem gelang vermutlich (mehr lässt die Quellenlage nicht zu, zu behaupten) eine literarische Innovation, als er die junge Frau, die am Strand von Naxos von ihrem Geliebten Theseus heimlich zurückgelassen wurde, mit lautem Klagen und vielen Emotionen sprechen ließ – sie wird zur Erzählerin ihrer eigenen Geschichte und zum Sprachrohr ihrer Gefühle. Ab Catull wurde es quasi zum Stereotyp, die Heldin sprechen zu lassen. Ovid tat dies gleich dreimal in seinen Texten, allerdings mit einem kritischen Blick auf den Prätext und jedes Mal mit einer anderen Zweckmäßigkeit, sodass diese Stimme je nach Werk anders klingt.

Die sehr unterschiedlichen Texte Catulls und Ovids teilen sich jedoch die Fokussierung auf Gefühle, weswegen sich auch die Bezeichnung „Klage der Ariadne“ durchgesetzt hat. Diese weibliche, sehr emotionale Stimme fand schließlich Einzug in die literarische Rezeption; als junges Beispiel lässt sich der Roman des peruanischen Literaturnobelpreisträgers Mario Vargas Llosa *Lituma en los Andes* (dt. *Tod in den Anden*) aus dem Jahr 1993 nennen, in welchem eine von Ariadne inspirierte Figur namens Adriana als Erzählerin einiger Passagen auftritt. Neben ihr gibt es noch weitere „griechische“ Figuren, allen voran Dionisio, eine Repräsentation von Ariadnes zweitem Ehemann Dionysos.

Die Forschungsfrage lautet daher: *Wie entwickelte sich das Motiv der klagenden Ariadne von Catull zu Ovid und wie wird diese Stimme von Vargas Llosa interpretiert und umgesetzt?*

Um den Fragen nachzugehen, entschied ich mich für eine narratologische Analyse basierend auf Gérard Genette, dessen Konzept der Stimme mir am passendsten schien, wenn man die Position einer Erzählerin untersucht. Wie in der Altphilologie üblich, sind weitere angewendete Methoden das *close reading* und die Untersuchung nach intra- und intertextuellen Bezügen. Als drittes Theorie-Konstrukt werden die Rezeptionsästhetik und die Rolle der Leserschaft nach Umberto Eco herangezogen.

Im einleitenden Kapitel soll der Ariadne-Stoff besprochen werden, und zwar eingangs in der griechischen und lateinischen Literatur bis zur Spätantike. Der Fokus liegt dabei auf den je nach Urhebern unterschiedlich überlieferten Varianten des Mythos, wobei auch herauszulesen sein wird, dass die von Catull und in den *Epistulae Heroidum* Ovids überlieferte Version die einflussreichste ist, sowie auch, dass die weitere Bearbeitung des Stoffs auf diesen beiden

Autoren (sprich, der Klage) beruht. Ein Augenmerk wird auch darauf liegen, ob Ariadne Protagonistin in den Texten ist (eine Funktion, die sie bei Catull und Ovid auch zweifelsohne einnimmt und daher später nur marginal diskutiert werden wird.)

Das folgende Unterkapitel widmet sich der Rezeption des Ariadne-Mythos vom Mittelalter bis zur Gegenwart, wobei ich mich auf die Literatur beschränken und die bildende Kunst auslassen möchte, nur am Rande wird die Oper erwähnt werden. Dieser Abschnitt wird kurz sein, obwohl es viel zu sagen gäbe, und zwar aus mehreren Gründen: Erstens ist ein vollständiger Überblick wegen der hohen Anzahl des Materials nicht Ziel der Arbeit, zweitens legen schon die herangezogenen Quellen¹ auf das persönliche Interesse des Autors bzw. der Autorin Wert, drittens ergab sich die Rezeptionsgeschichte als wenig relevant für die Deutung von *Lituma en los Andes*. Die Auflistung hat Beispielcharakter, sie soll vor allem zeigen, dass – weil nicht immer direkt Ovid und Catull die Hauptquellen waren, sondern schon Einflüsse anderer, jüngerer Bearbeitungen zu finden sind – die gängigste Variante des Mythos Modifikationen in den moderneren Werken erlebt hat. Solch gelagerte Abänderungen im Zuge von Rekontextualisierung wird man auch in *Lituma en los Andes* entdecken.

Die bemerkenswerte Kombination von peruanischer und griechischer Mythologie in *Lituma en los Andes*, welche in den vom Ariadne-Mythos inspirierten Figuren vereint ist, wirft die Frage nach der Rolle Ariadnes in den Religionen und Kulturen der Antike auf. Deshalb möchte ich ein Unterkapitel der Ariadne-Verehrung in der Antike widmen.

Das Folgekapitel widmet sich den theoretischen Grundlagen. Zuerst soll die Erzähltheorie von Gérard Genette zusammengefasst werden, allerdings auf kurze Weise und fokussiert auf die Elemente seiner großen Narratologie, welche für die Analyse von Ovid, Catull und Vargas Llosa relevant sind. Erzähltheoretische Analysen von Ovid und Catull wurden schon angestellt, auch zum Teil nach der Methode Genettes (so Pieper, 2012, der von homodiegetisch und heterodiegetischen Erzählern spricht,² und Gaisser, 1995, die den Fragen „wer spricht?“ und „wer sieht?“ nachgeht), jedoch gab es im Sinne der Genette'schen Erzähltheorie noch keine systematisch vollständige Analyse der besprochenen lateinischen Autoren. Schmale, 2004 nutzt überhaupt andere narratologische Grundlagen, auch wenn sie sich vereinzelt auf den französischen Literaturtheoretiker bezieht, z.B. wenn sie von explikativen Analepsen spricht.³ Ebenfalls ist diese Art der narratologischen Analyse von *Lituma en los Andes* neu. Wo Genette Lücken aufweist (zumal seine Tendenz zur strengen

¹ z.B. Schlesier, 2008; Vischer, 2010; Benner, 2000; Ziolkowski, 2005

² cf. Pieper, 2012, 223

³ cf. Schmale, 2004, 45-47

Systematisierung sich manchmal als hinderlich erweist) oder um seine Ausführungen kritisch zu hinterfragen, möchte ich die Erzähltheorie von Wolf Schmid, ³2014 ebenso heranziehen.

Nach der Darlegung von Genettes Narratologie folgt eine Zusammenfassung der Rezeptionsästhetik nach Umberto Eco und der Intertextualitätstheorie Julia Kristevas. Während Genettes Konzept in der Arbeit tatsächlich auf die besprochenen Texte angewendet werden soll, fungieren diese beiden Konzepte vor allem als terminologische Abklärung. Eco begann seine Auseinandersetzung mit den Interpretationsmöglichkeiten eines (Kunst)Werks in der Publikation *Opera Aperta*, 1962. Er hat mit den Jahren seiner wissenschaftlichen Karriere die Theorie immer weitergesponnen und sich, wohl dank seiner eigenen Karriere als Bestseller-Autor, ein wenig in Widersprüche verwickelt.⁴ Aufgrund der hohen Produktivität Ecos, die inzwischen kaum mehr zu überschauen ist, folgt ausschließlich eine Wiedergabe des Buchs *Lector in Fabula*, 1987,⁵ da er in diesem Buch nur auf die Interpretation der Literatur durch die Leserschaft eingeht. Die vorangehenden und nachfolgenden Schriften, insbesondere *Opera Aperta*, spielen keine Rolle.

Das Intertextualitätskonzept soll nicht nur zusammengefasst werden, sondern es wird auch die Frage nach der Rolle der Intertextualität in der Altphilologie gestellt, da dies ein Deutungskonzept ist, das aus der Forschung dank der zahlreichen Bezüge, die die antiken Schriftsteller aufeinander herstellten, kaum wegzudenken ist. Dafür möchte ich auch die Abhandlung von Hinds, 1998 heranziehen, der nicht nur den Umgang mit Intertextualität in der klassischen Philologie diskutierte, sondern in die Besprechung auch die Eco'schen Theorien von Modell-Leser und Modell-Autor sowie die Grenzen der Interpretation einfließen ließ. Ein Problem an Hinds' Buch ist allerdings, dass er zwar viel über Intertextualität schreibt, Kristevas Ansatz allerdings keine Berücksichtigung findet.

Das Kapitel schließt mit einer Schlussfolgerung, in welcher Beziehung *Lituma en los Andes* zu den antiken Texten auf Basis der ausgeführten Theorien Ecos und Kristevas stehen könnte – dafür wird auch ein Paratext herangezogen werden. Es folgt noch ein kurzer Exkurs über das erweiterte Intertextualitätskonzept von Gérard Genette um zu besprechen, um welche Art Hypertext es sich bei *Lituma en los Andes* handelt, wenn der Roman griechische Mythologie thematisiert.

Kapitel 4 geht schließlich auf Catulls Epyllion c.64 ein, in welchem der Ariadne-Mythos als Bildbeschreibung präsentiert wird, wobei die Ekphrasis jeden Rahmen sprengt, den diese Form eigentlich vorgibt. Da es sich bei der Ekphrasis, um Genettes Worte zu benutzen, um

⁴ cf. Schultze-Seehof, 2001, 173f.

⁵ Erscheinungsjahr der deutschen Ausgabe, die italienische Erstpublikation erfolgte bereits 1979

eine eigene Basiserzählung handelt, eignet sich seine Narratologie für eine isolierte Betrachtung, d.h. die Bedeutung im Gesamtkontextes des Gedichts wird maximal angedeutet. Bei c.64 zeigen sich einerseits die Grenzen der strengen Systematisierung Genettes, andererseits soll seine Erzähltheorie genutzt werden, um mögliche weitere Aspekte der literarischen Verspieltheit des Gedichts aufzuzeigen, die schon immer ein beliebtes Thema der Forschung war (z.B. Laird, 1993). Die narratologische Herangehensweise hat außerdem einen ungewöhnlichen Weg der Interpretation eröffnet: Ausgehend davon, dass es zwei Erzähler⁶ (im Terminus von Genette: Stimmen) gibt, nämlich den lyrischen Dichter und Ariadne, die einen Klagemonolog spricht, sollen diese beiden Stimmen isoliert gedeutet werden, die übergeordnete Instanz Autor kann so auch vernachlässigt werden. Auf diese Art wird zwar der Versuch einer Gesamtinterpretation vermieden, doch gibt es hierfür schon zahlreiche Forschungsliteratur und die Art der Betrachtung ermöglicht auch eine neue Sichtweise auf das Gedicht (Schmale, 2004, Gaisser, 1995, Reitz, 2002) Außerdem scheint mir so eine dem Ziel der Arbeit entsprechende, bessere Deutung der Ariadne möglich.

Da Catull der erste überlieferte Autor ist, der sich lieber auf Ariadnes Gefühle als auf den blanken Mythos konzentrierte, und es daher keine überlieferten Prätexte gibt, möchte ich auf eine intertextuelle Interpretation verzichten, und eine rein intratextuelle, also bloß c.64 als solches, anwenden. Die Frage nach Vorbildern, welche „alexandrinische Fußnoten“⁷ wie *ferunt* (c.64.212) eröffnen, wird jedoch am Rande beachtet, zumal Gaisser, 1995 zwei Theokrit-Verse heranzog, um Ariadnes Perspektive und Theseus' Schuldfrage besser zu verstehen.

Bei Ovid, der im fünften Kapitel besprochen werden soll, sind die intertextuellen Bezüge zu c.64 kaum von der Hand zu weisen. Das Kapitel widmet sich am stärksten den zehnten *Heroides*-Brief der Ariadne, allerdings hat sich Ovid nicht nur einmal des Mythos angenommen, sondern auch in *Ars Amatoria* 1.534-564, in *Fasti* 3.459-515 und in *Metamorphosen* 8.169-182. Jedoch sind die Stellen kürzer und außerdem weniger fruchtbar als *Heroides* X, weswegen dieser Kunstbrief die intensivste Bearbeitung erfahren wird. Ein Grund hierfür ist auch, dass Ariadne hier das einzige Mal in der antiken Literatur als extradiegetisch-homodiegetische Erzählerin in Erscheinung trat.

Ein Ansatz wird sein, dass Ovid den zehnten *Heroides*-Brief, *Ars Amatoria* 1.534-564, und *Fasti* 3.459-515 als Fortsetzungsgeschichte konzipiert hat, da im ersten Text Ariadne alleine auf der Insel ist, im zweiten von Bacchus verführt wird, im dritten dann dessen Gattin ist. Die

⁶ Eigentlich sind es drei, die dritte Stimme, Aigeus, wird nicht intensiv besprochen werden.

⁷ cf. Hinds, 1998, 1-3

narratologische Analyse wird daher nicht nur isoliert auf einen Text angewendet werden, sondern auch übergreifend, z.B. wird sich die Frage nach Mehrfachschilderungen in den drei Stellen ergeben.

Zwischen Vargas Llosa und den klassischen Autoren wird ein kurzer Exkurs über Properz und Nonnus von Panopolis zu finden sein. Beide Dichter bearbeiteten zwar den Mythos, sind aber nicht zentrales Thema der Arbeit. Da aber eine Besprechung der Texte zu komplex gewesen wäre, um diese im zweiten Kapitel über den Mythos einzubauen, entschied ich mich, diesen einen eigenen kurzen Abschnitt zu widmen.

Mario Vargas Llosa, der im siebten Kapitel besprochen wird, ist ein politischer Schriftsteller und auch *Lituma en los Andes* ist ein politischer Roman, welcher sich u.a. mit der maoistischen Terroristengruppe *Sendero Luminoso* auseinandersetzt. Ein weiteres Thema, welches ihn wiederkehrend beschäftigte und auch im besprochenen Buch auftaucht, ist die Kultur und der soziale Status der indigenen Bevölkerung. Vargas Llosas' Schaffen ist in der peruanischen Identität verankert, welches er als ethnisch, kulturell und geographisch (der Kontrast Anden und Küste ist auch *Lituma en los Andes* prominent) gespaltenes Land beschreibt.⁸

Oberflächlich betrachtet ist *Lituma en los Andes* ein Krimi, der sich mit dem Verschwinden dreier Männer bei den Straßenbauarbeiten im fiktiven Andendorf Naccos, wo auch der *Sendero Luminoso* zugegen ist, beschäftigt. Ermittler und Hauptcharakter ist der von der Küste stammende Mestize Korporal Lituma (sein Vorname bleibt unbekannt), welcher schon davor in einigen Texten von Vargas Llosa Auftritte hatte, z.B. *Un visitante*, 1959, *La casa verde*, 1966, *Historia de Mayta* 1984 und im Roman *¿Quién mató a Palomino Molero?*, 1986 ist er Hauptcharakter.

Neben zahlreichen anderen Charakteren stechen vor allem Adriana und Dionisio ins Auge, ein Wirtsehepaar, das, wie die Namen errahnen lassen, seine Inspiration in der griechischen Mythologie erfuhr. Vargas Llosa nutzt die Figuren, um den Mythos rund 2000 Jahre später und noch mehr Kilometer weiter entfernt zu modernisieren bzw. rekontextualisieren. Dabei lässt er frei nach der antiken Überlieferung das Ariadne-Äquivalent Adriana im Mittelteil der zweiten Hälfte des Romans sprechen und diese Stimme wird nun anders klingen als jene, die davor besprochen wurden. Anzumerken ist auch, dass die griechische Mythologie mit der indigenen kombiniert wird, sodass die Bearbeitung der Vorlage als einzigartig zu werten ist. Die Kombination der beiden Mythologien ist ebenso zu besprechen.

⁸ cf. Martínez Canton, 2008, 6-7

Thema von *Lituma en los Andes* ist Gewalt, die sich einerseits in Begegnungen mit dem *Sendero Luminoso* zeigt, aber auch in Adriana und Dionisio, welche sich als Anstifter zu den Morden entpuppen. Auch in anderen Handlungssträngen (z.B. die Romanze des Gendarm Tomás Carreño mit der Tänzerin Mercedes, Adrianas Vorgeschichte, den Mythen selbst) ist das Gewalt-Thema präsent. Die Auflösung des Falls wirkt sehr kontrovers. Die Sprache passt sich dem grausigen Inhalt an, sie ist vulgär und obszön.

Der Roman hat einen artifiziellen Aufbau, der genauer betrachtet werden muss. Die Analyse konzentriert sich zwar vor allem die Erzählungen Adrianas, da die Figur aber auch außerhalb dieser Narration auftritt und thematisch alle Teile sowieso miteinander verwoben sind, ist eine überblickmäßige Gesamtbesprechung des Romans nicht zu umgehen. Eine narratologische Analyse nach Genette erweist sich dabei an mancher Stelle als problematisch, da Vargas Llosa seine eigene narratologische Methode entwickelte, Romane zu schreiben, unter welchen der wichtigste Aspekt die *vasos comunicantes* sind: diese aus der Physik entnommene Metapher (kommunizierende Röhren bezeichnen unten miteinander verbundene, aber oben offene Gefäße, wo in jedem eine Flüssigkeit auf derselben Höhe ist) ist eine Montagetechnik, „such as intercalated dialogues on different levels of time or space, or between different people, (...). The resulting spatial or temporal juxtapositions have the effect of revealing hidden connections between events on different strata of a narrative.“⁹ Dieser Herangehensweise gemäß gibt es auch in *Lituma en los Andes* zahlreiche Perspektiven und Stimmen. Genettes Theorie wird sich zwar als nützlich erweisen, aber keine abschließende Interpretation erlauben, deswegen wird hier noch einmal Wolf Schmid herangezogen und auch viel mit dem *vasos comunicantes*-Konzept argumentiert werden.

Stellen aus dem Roman werden aus der spanischen Fassung, ²2017 zitiert, Seitenangaben beziehen sich auch auf diese Ausgabe. Die Übersetzung findet sich in den Fußnoten, nämlich aus der deutschsprachigen Aufgabe, übersetzt von Elke Wehr, ¹⁴2016. Der spanische Text ist jedoch im Zweifel der Bezugspunkt.

Den Abschluss der Arbeit stellt eine Gesamtconclusio dar, in welcher die hier aufgeworfenen Fragen beantwortet werden sollen. Am Ende eines jedes größeren Kapitels gibt es eine kurze „Zwischenbilanz“.

Die wichtigsten sekundärliterarischen Werke sind kurz zusammengefasst die folgenden, wobei die konkreten Inhalte in den Passagen der Arbeit wiedergegeben werden, wo sie relevant sind:

⁹ Köllmann, 2014, 28

Stephen Hinds, 1998 als altphilologische Quelle für Intertextualität in unserer Disziplin wurde schon genannt. Er wird nicht nur im Theorie-Kapitel relevant auch, sondern auch im fünften über Ovid, da er als eines seine Beispiele das Verhältnis von *c.64* und *Fasti* 3.459-515 nahm, worauf auch meine Interpretation sich beziehen wird.

Eine Hauptquelle für die Überlieferung des Mythos sowie für Catull und Ovid ist die Dissertation *Ariadne in Vergangenheit und Gegenwart* von Stephan Brenner, 2000, welcher jedem antiken Werk, in welchem die Heroin in prominenter Rolle auftaucht, ein kurzes Kapitel widmete. Da es sich um eine fachdidaktische Doktorarbeit handelt, sind seine Ergebnisse zwar irrelevant für meine Zwecke, dennoch möchte ich mich auf seine literarischen Schlussfolgerungen beziehen.

Für die Analyse von *c.64* habe ich vor allem das Buch *Bilderreigen und Erzähllabyrinth* von Schmale, 2004 verwendet, die eine Gesamtinterpretation des Gedichtes präsentierte. Relevant sind jene Passagen, welche sich der Ekphrasis widmen. Wie viele Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler vor ihr sah Schmale Ariadne in einer Opferrolle, präsentiert aber auch Momente, in welchen die Heldin ambivalent wird; außerdem beschäftigte sich nicht nur mit dem Charakters Ariadnes, sondern auch mit ihrer literarischen Stimme. Auch den berühmten Aufsatz von Julia Haig Gaisser *Threads in the Labyrinth*, 1995 möchte ich nutzen, um die vielen Perspektiven in der Bildbeschreibung zu analysieren. Für die literaturreflexive Natur der Ekphrasis zog ich vor allem den Aufsatz *Sounding out Ecphrasis* von Laird, 1993 heran, der die innovative Art der Durchbrechung der bloßen Bildbeschreibung besprach. Die unkonventionelle Natur von *c.64* und der Ariadne-Ekphrasis respektive spielt nämlich für die narratologische Analyse des Gedichts eine maßgebliche Rolle. Auch der Kommentar von Godwin, 1995 stellt eine wichtige Quelle dar.

In *Ariadne bei Catull und Ovid* verglich Ernst Schmidt, 1967 *c.64* und den zehnten *Heroides*-Brief, für beide Texte lassen sich aus diesem Aufsatz wichtige Erkenntnisschritte ziehen. Er betone vor allem ihre Entwicklung von der wütenden zur demütigen Frau, welche Ariadne von *c.64* bis zu *Heroides* X durchmacht.

Um die Intention der *Heroides* im Allgemeinen und des Ariadne-Briefs im Besonderen zu verstehen, zog ich den Aufsatz *Literatur als Experiment? Zur Erzähltechnik in Ovids Heroides* von Walde, 2000 heran, welche die von Frauen geschriebenen Kunstbriefe als eine Reflexion über Literatur, über den literarischen Kanonen und über die Rolle, welche Frauen in den „Klassikern“ haben, sehen möchte. Problematisch ist, dass Walde, 2000 den Ariadne-Brief aber nicht berücksichtigte und dies sich als erhebliche Lücke erweist. Darum möchte ich den Aufsatz *Voce voco: Ariadne in Ovids Heroides und die weibliche Stimme* von Pieper,

2012, der sich mit der Sprecherin Ariadne auseinandersetzt heranziehen, nutzen, um damit und mit eigenen Überlegungen die Theorie von Walde einerseits zu untermauern, andererseits abzuschwächen. Pieper, 2012 bezieht sich wiederum auf Laurel Fulkersons *The Ovidian Heroine as Author*, 2005, die sich mit der Frage nach weiblicher Urheberschaft auseinandersetzt.

Armstrong hat mit *Cretan Women*, 2006 den kretischen Frauen bei Ovid ein Buch gewidmet, wo auch Ariadne ein langes Kapitel einnimmt. Sie wird die wichtigste Quelle für die Entwicklung, welche die Heldin im Ovidischen Werk durchlebt.

Vargas Llosa ist im Gegensatz zu den antiken Dichtern noch kein „überforschter“ Autor – es gibt viel Sekundärliteratur über sein Gesamtwerk und seine Person (ich habe *A Companion to Mario Vargas Llosa* von Köllmann, 2014 herangezogen), jedoch konnte wenig über speziell *Lituma en los Andes* gefunden werden und dabei erweisen sich die Besprechungen von Adriana, Dionisio und den anderen „griechischen“ Figuren als mehrheitlich oberflächlich. Wichtige Aufsätze sind jedoch *Die Paradoxie des postmodernen Mythos und die Gattung als topographisches Problem in El hablador und Lituma en los Andes* von Schöffauer, 2000 über den postmodernen Umgang mit Mythen in diesen Büchern Vargas Llosas, *Intertextuality and the Theme of Violence in Vargas Llosa's Lituma en los Andes* von Penuel, 1995 über Intertextualität und das Gewalt-Thema und *El Mito del pishtaco en Lituma en los Andes de Mario Vargas Llosa* von Bortoluzzi, 2013 über den *pishtaco*-Mythos, sowie die Dissertation *La aventura del héroe* von Barrero, 1999 über die epische Funktion der Figuren im Roman.

Obwohl die Namen Bacchus und Dionysios unterschiedlich konnotiert sind, werde ich beide Namen gleichwertig und willkürlich abwechselnd für denselben Gott verwenden. Liber hingegen findet keine Verwendung im Text.

Die Arbeit bedient sich seiner genderneutralen Schreibung, allerdings nur, wenn es sich um eine real fassbare Entität handelt. (Literatur)Theoretische Konstrukte werden nur in ihrer (als grammatisches Geschlecht aufgefassten) maskulinen Variation auftreten. Das betrifft Genettes bzw. Schmidts Erzähler und Ecos Modell-Leser und Modell-Autor, sowie die im Kommunikationsmodell auftretenden Instanzen Sender und Empfänger; auch der Leser und der Autor werden nicht gegendert, sollte es synonym zu Sender bzw. Empfänger sein. Allwissende Erzähler von lateinischen Texten werden als männlich aufgefasst, da dahinter auch immer ein männlicher Autor nachgewiesen werden kann. Auch im historischen Kontext über lateinische Literatur möchte ich mich auf die männliche Version reduzieren, da es primär von Männern verfasste Literatur ist.

2. Ursprünge und Rezeption des Ariadne-Mythos

2.1 Ariadne in der antiken Literatur

Die bekannteste und in das kollektive Gedächtnis eingedrungene Version des Ariadne-Mythos ist knapp zusammengefasst die folgende: Ariadne ist die Tochter des kretischen Königs Minos und dessen Frau Pasiphae. Ihre Mutter gebar aufgrund der Vereinigung mit einem Stier den Minotaurus, ein Monster halb Stier halb Mensch, welches sich von Menschenfleisch ernährt und in einem Labyrinth eingesperrt wurde. Der athenische Held Theseus sieht sich gezwungen nach Kreta zu reisen, um den Minotaurus zu töten, welchem jährlich athenische Kinder geopfert wurden, da Athener Minos' Sohn Androgeos ermordet hatten. Ariadne verliebt sich in Theseus und hilft ihm mit dem sprichwörtlich gewordenen Ariadnefaden die Heldentat erfolgreich zu vollbringen – dank des Fadens kann Theseus nämlich den Weg durch und aus dem Labyrinth finden. Ariadne verlässt daraufhin mit Theseus Kreta, um als seine Ehefrau in Athen zu leben, allerdings lässt der Held sie nachts heimlich auf der Insel Naxos bzw. Dia¹ zurück. Von Mitleid erfüllt verliebt sich der Gott Dionysos/Bacchus in die verlassene Schöne und nimmt sie zur Frau. Ihre Krone wird zum Sternbild erhoben (*Corona Borealis*) und Ariadne erlangt so Unsterblichkeit. Was Theseus betrifft, so vergisst dieser bei der Heimkehr das als Signal seines Wohlergehens ausgemachte weiße Segel zu hissen, weswegen sein Vater so betrübt ist, dass er sich in den Selbstmord stürzt.

Wie in der Mythologie üblich ist Ariadne keine von anderen Geschichten isolierte Figur, sondern bewegt sich in größeren Kontexten. Ihr Schicksal ist im minoischen Sagenkreis angesiedelt und untrennbar mit dem Minotaurusmythos verbunden. Sie stellt in der langen mythologischen Biografie des Theseus nicht mehr als eine Episode dar. Auch für Dionysos, den Gott des Weines, dessen exzessive Riten und extravagante Persönlichkeit einen Faszinationspunkt der antiken Literatur darstellen, ist Ariadne nur Teil eines Ganzen. Auch mit dem Mythos-Komplex um den Erfinder Daedalus, der ihr die Idee mit dem Faden vermittelte, steht sie in Verbindung.

Ariadnes Einbettung in die Geschichten anderer (männlicher) Helden und Götter, hat dazu beigetragen, dass in mythographischen Texten (z.B. Diodor, Hygin) nicht als Hauptcharakter über sie berichtet wird, sondern der Fokus auf ihren Geliebten (zumeist Theseus, seltener Dionysos) liegt. In diesen Texten wird nicht Ariadnes Geschichte erzählt, sondern welche

¹ Naxos wird vor allem in der Rezeption zum Schauplatz, bei Catull und Ovid ist es nach alter Überlieferung noch Dia. Ein prominenter Schriftsteller, der die Ereignisse auf Naxos spielen ließ, ist Nonnus. Vargas Llosa wählt ebenfalls Naxos (geschrieben als Naccos).

Rolle sie in der Geschichte des Helden bzw. des Gottes spielt. Diese Herangehensweise zieht sich bis in die Ovidischen Texte. Nichtsdestoweniger gilt Ariadne unter den Heldinnen der griechisch-römischen Literatur als besonders hervorstechend und schillernd – dies ist einerseits dem geschuldet, dass sie von Theseus, den sie erst unterstützte, unrühmlich im Stich gelassen und dadurch zum „*Prototyp der verlassenen Frau*“² wurde. Andererseits hat Ariadne gleich zwei berühmte Ehemänner. Dies erlaubte, dass sie in der lateinischen Dichtung in die Rolle der emotional aufgewühlten Protagonistin schlüpfen durfte, deren Sicht auf die Geschehnisse zählte.

Eingangs beschriebenes ist allerdings nur die gängigste Version des Mythos, welche auch für Catull, Ovid (die über die Jahrhunderte wirkungstärksten Überlieferer des Mythos) und (teilweise) Vargas Llosa Ausgangspunkt war. Wie üblich ist er wegen zahlreicher Bearbeitung etwas historisch und literarisch Gewachsenes.

Die erste bekannte literarische Erwähnung findet sich natürlich bei Homer, wo noch erhebliche Abweichungen zu finden sind: Vergleicht er in *Ilias* 18.590-602 (der Schildekphrasis) das Bild mit Figuren in einem Tanzpalast, welchen Daedalus Ariadne gebaut hat, greift er ihre Geschichte in *Odyssee* 11.321-325³ direkt auf. Odysseus begegnet Ariadne während der Nekyia. Dionysos, der als ihr erster Liebhaber vorausgesetzt wird,⁴ hat Artemis aufgetragen, Ariadne auf der Insel zu töten. Die Reihenfolge der Ehemänner wird somit umgekehrt, was Ariadnes Erhebung in die Unsterblichkeit unmöglich macht. Ein weiterer Unterschied ist, dass Theseus nie irgendwelche bösen Absichten hatte Ariadne zu verlassen, im Gegenteil, die Tötung durch Artemis verhinderte, dass er sie in seine Heimat bringen konnte.⁵

In Hesiods *Theogonie* 947-949 erscheint Ariadne jedoch bereits als Gattin des Dionysos und erhält den Rang einer Unsterblichen. Außerdem berichtet das Hesiod-Fragment 298, dass Theseus Ariadne wegen einer anderen Frau namens Aigle verlassen hat.

Bis zur klassischen lateinischen Literatur fand Ariadne eher wenig Beachtung, weswegen nur kurze Erwähnungen bei z.B. Xenophon (*symp.*9) und Diodor (4.61) zu finden sind, welche irrelevante und rezeptionsgeschichtlich nicht immer berücksichtigte Details des

² Schlesier, 2008, 140

³ Φαίδρην τε Πρόκριν τε ἴδον καλὴν τ' Ἀριάδην,
κούρην Μίνωος ὀλοόφρονος, ἣν ποτε Θησεὺς
ἐκ Κρήτης ἐς γουνὸν Ἀθηνάων ἱερῶν
ἦγε μέν, οὐδ' ἀπόνητο· πάρος δέ μιν Ἄρτεμις ἔκτα
Δίῃ ἐν ἀμφιρῶτῃ Διονύσου μαρτυρήσι.

⁴ cf. Schlesier, 2008, 140-141

⁵ cf. Wagner, 1895, 804; eventuell handelt sich um eine attische Interpolation oder vor-attische Version, cf. Brenner, 2000, 70

bereits oben geschilderten und (mehr oder weniger) gefestigten überliefern. Außerdem wird hier, wie oben erwähnt, eher einer von Ariadnes Geliebten in den Mittelpunkt gerückt. Nur fragmentarisch ist belegt, dass Euripides in einem Theseus-Drama Ariadne eine größere Rolle geben wollte.⁶ Belegt ist außerdem ein Gedicht Kallimachos', das vermutlich eine Vorbildfunktion für Catull hatte.⁷ Gelegentlich stellt die Heldin einen mythischen Bezugspunkt in einem anderen epischen oder dichterischen Text dar, z.B.⁸ in *Argonautika* 3.997-1004 des Apollonios Rhodios oder in Theokrits *Idyll* 2.45-46.⁹ Nicht nur ist Ariadne hier nie Hauptcharakter, in keinem von diesen Texten spielen ihre Emotionen eine Rolle – allerdings lassen die sachlichen Textsorten und/oder die Art, wie sie in den epischen oder lyrischen Texten erwähnt wurde, auch nicht zu, dass auf Ariadnes Einsamkeit und Verzweiflung eingegangen werden konnte. Erst mit Catull rücken die emotionalen Aspekte und damit Ariadnes Innenleben in den Vordergrund.¹⁰

Stets weniger emotional als sachlich wurde die Motivation behandelt, warum Theseus seine Geliebte alleine zurückließ. Der Vorwurf z.B. Hesiods, er habe eine andere Frau begehrt, wurde von athenischen Schriftstellern versucht zu determinieren, um den athenischen „Nationalhelden“ mit weißer Weste zu belassen.¹¹ So wird beim Athener Pherekydes, Fr. Hist.F.148 (welches über Homer-Scholien überliefert wurde) Theseus von Athene veranlasst zu gehen und Diodor beschuldigt Dionysos in 4.61, er habe Ariadne dem liebenden Ehemann gestohlen. Auch im erwähnten Idyll Theokrits habe Theseus Ariadne aufgrund Bacchus' Einfluss „vergessen“. Solchen Beschönigungen würden weder die Ariadne des Catull noch die des Ovid zustimmen, jedoch muss man den griechischen Autoren in ihrem Bemühen insofern Erfolg zugestehen, als dass der moderne Mythograph Michael Köhlmeier in seiner Nacherzählung der antiken Mythologie schreibt:

„Aber dann kam es zu einem Zwischenfall, den kein Mythologe heute zu erklären weiß: Auf der Insel Naxos ließ Theseus Ariadne zurück. Und niemand weiß, warum. Manche sagen, er sei verzaubert worden. Manche sagen, Theseus war halt so ein Hallodri, er hat sie schon übergehabt, die Ariadne, und setzte sie einfach aus. Mir scheint, dass passt nicht zu seinem Charakter.“¹²

⁶ cf. Wagner, 1895, 803

⁷ cf. Maurer, 1990, 150ff

⁸ Für einen genaueren Überblick über Ariadnes Auftritte der antiken Literatur verweise ich an diesem Punkt auf die Pauly-Einträge von Schlesier, 2008, 140-142 und *Pirenne-Delforge, Vinciane: Ariadne*, DNP 1, Metzler: Stuttgart-Weimar 1996, 1075-1078

⁹ τόσον ἔχοι λάθας, ὅσον ποῦ Θησέα φαντὶ/ ἐν Δίᾳ λασθῆμεν ἐνπλοκάμῳ Ἀριάδνας. Der Vers wird in Kapitel 4 über Catull noch Relevanz erhalten.

¹⁰ Vorbilder kann man im Übrigen annehmen, allerdings gibt es keine Belege, cf. Wagner, 1865, 805

¹¹ cf. ibid, 804-805; ähnliches berichtet auch Plutarch in *Theseus* 20. Man kann diesen Hintergrund als Grundlage annehmen, warum den in FN 3 zitierten Homer-Versen vorgeworfen wird, es handle sich um eine Interpolation, cf. Brenner, 2010, 70

¹² Köhlmeier, Michael: *Das große Sagenbuch des klassischen Altertums*, Piper: München ¹²2011, 510

Stellen Catull und Ovid Ariadne und ihre Gefühle in den Vordergrund, so werden die Motive des Theseus sie zurückgelassen zu haben, nur von der Heldin subjektiv beschrieben. Was ihn tatsächlich dazu verleitete, spielt bei den römischen Lyrikern keine Rolle, wichtig ist, was sie denkt. Vermutlich beeinflusst durch die bekannten Versionen von Catull und Ovid, spricht der Mythograph Hygin jedoch Theseus eine gewisse Schuld zu: *Theseus in insula Dia tempestate retentus cogitans, si Ariadnen in patriam portasset, sibi opprobrium futurum, itaque in insula Dia dormientem reliquit* (Hygin, *Fab.* 43 (Ariadne)). Dass Theseus Vater wegen der Nachlässigkeit des Helden Selbstmord beging, ist übrigens vielleicht erstmals bei Catull in Verbindung mit Ariadne gesetzt worden.¹³

Ob Ariadne unsterblich wurde oder ob sie durch die Erhebung der Krone zu einem Stern nur metaphorisch Immortalität erreichte, ist auch je nach Text unterschiedlich.¹⁴ Eine Tendenz ist jedoch, dass die Griechen ihr die Ehre der Unsterblichkeit nicht zukommen ließen, während die lateinischen Autoren ihr diese ermöglichten – besonders Ovids *Fasti* sticht in dieser Beziehung heraus, wo sie gar unter die Reihen der Götter gezählt wird (siehe unten).

Eine interessante Darstellung findet sich bei Plutarch *Theseus* 19-20. Wie schon der Titel sagt, widmet sich der Text dem Helden, weswegen Ariadne auch hier nicht mehr als die Rolle eines Nebencharakters einnimmt, allerdings bemüht sich der Autor um eine vielseitige und vollständige Darstellung des Mythos, weswegen sich bemerkenswerte Variationen und Details finden. So steht in 19 geschrieben, dass Ariadne nach dem Tod ihres Vaters die Herrschaft über Kreta übernommen habe.¹⁵ Die Hochzeit mit Bacchus findet keine Erwähnung, Ariadne soll allerdings einen Dionysos-Priester geheiratet haben, nachdem Theseus sich (wie schon bei Hesiod) in Aigle verliebt hatte. Eine weitere Version ist, dass auf Naxos das Schiff, auf welches Theseus wegen Erledigungen zurückging, sich löste und ohne sein Verschulden davonsegelte. Außerdem kennt Plutarch (als einziger) die Version, Ariadne habe sich alleine zurückgelassen erhängt. Ferner behauptet er in Berufung auf Schriftsteller von Naxos, es habe 2 Ariadnes gegeben, eine heiratete Theseus, die andere Dionysos.¹⁶

Stärker als in mythographischen Texten, aber weniger prominent als bei Catull und Ovid, tritt Ariadne in Properz' Gedicht 1.3 als „schlafende Geliebte“ auf, was ein Bezug auf ein beliebtes Motiv der darstellenden Kunst der Antike war. Zudem ist ihrer Begegnung mit Dionysos und der Hochzeit der Mittelteil des 47. Buch der *Dionysiaca* des Nonnus von

¹³ cf. Gaisser, 1995, 604

¹⁴ cf. Prienne-Delforge, 1996, 1076

¹⁵ ἐν δὲ τοῖς πράγμασι τῆς Ἀριάδνης γενομένης, σπεισάμενος πρὸς αὐτὴν τοὺς τε ἡϊθέους ἀνέλαβε καὶ φιλίαν ἐποίησε τοῖς Ἀθηναίοις πρὸς τοὺς Κρήτας, ὁμόσαντας μηδέποτε πολέμου κατάρξειν.

¹⁶ cf. Plutarch, *Theseus* 20

Panolpolis gewidmet, welche im 5 Jh. n. Chr. verfasst wurde. Diesem Text ist eine gewisse Wirkung sicher nicht abzusprechen.¹⁷

Am Rande sei kurz erwähnt, dass der Ariadne-Mythos nicht nur über die Literatur überliefert wurde, sondern auch über bildliche Darstellungen.¹⁸ Ikonische Kunst könnte außerdem eine Inspiration der Ariadne-Tapisserie in Catulls c.64 gewesen sein, sodass der Dichter eine imaginative Basis bei Lesern und Leserinnen voraussetzen konnte, wenn er die Bildbeschreibung ins Unmögliche treibt.¹⁹

2.2 Rezeption in der Literatur von Mittelalter bis Gegenwart

Die Christliche Rezeptionen des Mittelalters gingen mit Ariadne nicht unbedingt freundlich um: basierend auf Vergil, der ihre Rolle im Labyrinth-Mythos nicht berücksichtigte, geriet sie einerseits in Vergessenheit, andererseits wurde sie als verderbliche Frau wegen ihrer Verbindung zu Bacchus gesehen. Erst im 13. Jahrhundert, dank der starken Ovid-Rezeption, änderte sich das Bild.²⁰ Ab der Neuzeit sind die klagende Ariadne von Catull und Ovid endgültig als literarische Vorbilder zu erkennen, z.B. stand sie Modell für die Protagonistin in Boccaccios *Elegia di madonna Fiametta* (1343) und für Chaucer ist in *The Legend of the Good Women* Ariadne unschuldig und Theseus der Bösewicht (14. Jahrhundert). Dazu sei auch angemerkt, dass ab dem 15. Jahrhundert die Rezeption der Ovidischen *Heroides* begann, welche im 17. und 18. Jahrhundert ihren Höhepunkt erreichte.²¹

Auch in der Moderne dominiert das Motiv der klagenden Ariadne, welche allerdings in einen selbstkritischen/-reflexiven Diskurs mit sich tritt, aber auch parodistische Momente sind zu finden.²² In Friedrich Nietzsches *Klage der Ariadne*, einem Teil seiner Dionysos-Dithyramben (1881), wird ihr die bekannte Sprechrolle verliehen, allerdings liegt eine thematische Verschiebung vor, wenn sie mit „Gott“ spricht und das Labyrinth, durch welches sie Theseus indirekt führte, in den Fokus gerückt wird. Außerdem wirken Nietzsches Philosophie und seine Hervorhebung des Labyrinths auf rezipierende Autoren wie Hugo von Hofmannsthal, wie gleich gezeigt werden wird.

¹⁷ Siehe dazu Kapitel 6

¹⁸ Siehe dazu Schlesier, 2008, 142-143 und Brenner, 2010, 86-158

¹⁹ cf. Schmale, 2004, 136-139

²⁰ cf. Schlesier, 2008, 143

²¹ cf. Vischer, 2010, 578-579

²² cf. Schlesier 2008, 147

Besonders in der Oper war Ariadnes Popularität hoch, vor allem Monteverdis *Arianna* erfreute sich so großer Beliebtheit.²³ Ähnlich populär war die aus dem 20. Jahrhundert stammende Oper von Richard Strauss *Ariadne auf Naxos* und diese ist als direkte Rezeption des Mythos zu nennen. Das Libretto wurde eben von Hugo von Hofmannsthal verfasst und der Text verheimlicht nicht, dass die Inspiration Ovids *Heroides*-Brief war. Er hebt allerdings auch stark das Thema der Verwandlung hervor, denn Bacchus erlebt eine Wiedergeburt durch die Liebe zu Ariadne, was in nietzscheanischer Tradition steht.²⁴ Teilweise gibt es auch Nonnus-Reminiszenzen.²⁵

Während in der Dramatik Robert Calvery Trevelyan mit *The Bride of Dionysos* (1912), ein Libretto für eine Oper Toveys, eine konventionelle Herangehensweise an den Mythos wählte, variierte Maurice Hewlett in seinem Versdrama *Ariadne in Naxos* (1911) die Geschichte, indem der in Ariadne verliebte Dionysos Theseus bewegte, sie zurückzulassen und auch Artemis, die ja in der genannten Odyssee-Stelle für Ariadnes Tod verantwortlich ist, eine große Rolle gibt. Auch Paul Ernst ändert den Plot, indem er Ariadne zur Mörderin ihres Vaters macht und Theseus von einem Mob getötet wird (1912).²⁶

André Gide schrieb eine „Autobiographie“ des Theseus, *Thésée* (1946), wo entsprechend des augenzwinkernden Grundtons auch die Beziehung zu Ariadne eher ironisch dargestellt wird. Der humanistisch gebildete Held ist sich Ariadnes (literarischer) Bestimmung bewusst und verlässt sie auf Naxos, damit sie ihr Klagegedicht schreiben und so ihr Schicksal erfüllen kann. Außerdem spielt das Labyrinth eine große Rolle für die Entwicklung des Helden.²⁷ In Yoko Tawadas *Metamorphosen*-Rezeption *Opium für Ovid* (2000), einem Werk, welches versucht westliche und östliche literarische Traditionen zu vereinen, ist es Ariadne selbst, die sich im Labyrinth einer Großstadt verirrt.

Zusammenfassend ist an dieser Stelle festzuhalten, dass drei Aspekte des Ariadne-Mythos besonders starke Rezeption fanden, nämlich das Labyrinth, das Klagemotiv auf Naxos, sowie die Verbindung mit Dionysos (mehr aber die Rettung durch diesen als die Entrückung in die Gestirne). Beeinflusst jedoch nicht ausschließlich von den antiken Autoren, sondern von späteren Interpretationen und Rezeptionen wagen Schriftsteller von der Catull-Ovidischen Version zunehmend abzuweichen und den Mythos zu variieren, auch was die Schuldfrage des Theseus betrifft. Dabei tritt Ariadne sowohl als Protagonistin als auch als Nebencharakter in den Geschichten einer ihrer Ehemänner auf.

²³ cf. Ziolkowski, 2005, 9

²⁴ cf. Vischer, 2008, 584; Ziolkowski, 2005, 13-15

²⁵ cf. Shorrock, 2014, 313

²⁶ cf. Ziolkowski, 2005, 16

²⁷ cf. Schlesier, 2008, 148

2.3 Ariadne in den Religionen

Hartnäckig hält sich die Vermutung, dass Ariadne ursprünglich eine minoische Vegetationsgöttin war,²⁸ was aber von manchen Seiten bestritten wird.²⁹ Die Annahme beruht erstens auf der (ungesicherten) Bedeutung ihres Namens als „die Hochheilige“, „die weithin Sichtbare“ oder „die Wohlgefallene“, ³⁰ zweitens auf der knossischen Liner B-Überlieferung einer „Herrin des Labyrinths“, ³¹ in welcher man Ariadne sieht, drittens will man im tradierten Mythos göttliche Ursprünge der Heldin erkennen:

„Das Schwanken der Minostochter zwischen Theseus und Dionysos, der Wechsel von Freude und tiefer Trauer bis zum Tode erklärt sich somit als sagengeschichtliche Verkörperung des von Anfang an in dem Wesen der Göttin ausgesprochenen Gegensatzes zwischen Erblühen, Reifen und Verwelken.“³²

Die Vermutung, dass Ariadne von den Griechen von einer Göttin in eine menschliche Göttergattin uminterpretiert wurde, lässt sich schwer bestätigen. Nichtsdestoweniger gibt die Homerstelle *Il.* 18.590-602, in welcher der Tanzpalast auf Knossos beschrieben wird, bereits einen Hinweis auf eine kultische Verehrung, wobei Tänze Teil des Ritus gewesen sein dürften – allerdings wird Ariadne hier nicht als Göttin verehrt, sondern als menschliche Gattin eines Gottes. Übereinkommend mit der Homerstelle sind die Kulthandlungen rituelle Tänze.³³ Plutarch bezeugt in *Theseus* 20, dass auf Naxos, wo seiner Versionen nach Ariadne verstorben ist, ein Opferfest für die Heldin gefeiert wurde und Jünglinge schreien und Geburtswehen imitieren müssen. Ein ähnlich seltsames Fest, bei welchem junge Männer wild tanzen, um des Labyrinths zu gedenken, soll Theseus gegründet haben, indem er ein Aphrodite-Bildnis, welches er von Ariadne bekommen hatte, geweiht hat.³⁴

Der Ariadne-Kult scheint eine Nähe zu Aphrodite-Kulten gehabt zu haben, wie auch die Plutarch-Stellen zeigen.³⁵ Sie wurde zwar hauptsächlich auf Naxos und Kreta, aber nicht ausschließlich dort gefeiert.³⁶ Auf Dia lässt sich auch ein wohlgepflegter Bacchus-Kult nachweisen.³⁷

²⁸ cf. Wagner 1895, 807; Brenner, 2010, 69

²⁹ cf. Schlesier, 2008, 140

³⁰ Die ersten beiden Namen bei Brenner, 2010, 69, der dritte bei Wagner, 1895, 803

³¹ cf. Pirenne-Delforge, 1996, 1076

³² Wagner, 1895, 807

³³ cf. Schlesier, 2008, 141

³⁴ cf. Plutarch, *Theseus* 21

³⁵ cf. Wagner, 1895, 807-808

³⁶ cf. *ibid.* 807; Pirenne-Delforge, 1996, 1076

³⁷ cf. Winkler, 2010, 46

Auch als Gattin des Dionysos wurde sie verehrt, wobei sie bei Riten zu Ehren des Weingottes an dessen Seite stand und so langsam zur Weingöttin umgewandelt wurde.³⁸ Schließlich wird sie in Ov. *Fasti* 3.459-516 mit der Göttin Libera identifiziert, die Ehefrau (d.h. weibliche Inkarnation) des Gottes Liber, ein altitalisch-altromischer Gott der Fruchtbarkeit, der Natur und des Weins, der im Laufe der Zeit vollständig mit Dionysos/Bacchus verschmolz. Nachdem Ariadnes Geschichte in dieser Ovid-Stelle unter neuem Blickwinkel nacherzählt wurde,³⁹ endet die Passage mit der Hochzeit und der Erhebung der Krone in die Gestirne. Bacchus spricht in V.3.512: *nam tibi mutatae Libera nomen erit*. Mit der Identifikation Ariadnes mit einer Göttin des römischen Pantheons erreicht sie hier das, was bei den Griechen der Göttergattin verwehrt blieb, nämlich tatsächliche Unsterblichkeit durch Aufnahme in die Reihen der Götter. Dennoch ist die Gleichsetzung von Libera und Ariadne bei Ovid nicht ohne Diskussion hinzunehmen.⁴⁰

Folgt man Augustin *De civitate Dei* 4.11, schützt Liber die männliche Fortpflanzung, Libera die weibliche. Liber, Libera und Ceres bilden zusammen eine göttliche Trias, die in dem äußerst populären Fest *Cerealia* gefeiert wurde. Die Trias gilt als die obersten Schutzherren der römischen Bauernschaft. Zu Ehren des göttlichen Ehepaars Liber und Libera sind die *Liberalia* bezeugt, wobei wenige Quellen nur wenig über die Bräuche des Feiertags berichten.⁴¹ Auch findet sich Liber in der späteren Zeit in den Reihen der Mysteriengötter.⁴²

Hygin impliziert wie Ovid eine Gleichsetzung von Libera und Ariadne: *quam Liber amans inde sibi in coniugium abduxit* (Hygin, *Fab.* 43 (Ariadne)). Allerdings war es um vieles üblicher, Libera mit Kore/Persephone zu identifizieren – inwiefern die Vergöttlichung Ariadnes bei Ovid eine rein literarische oder auch religiös geglaubte und praktizierte war, soll an dieser Stelle offengelassen werden. Bei Nonnus wurde ihr diese Ehre in der Spätantike jedenfalls nicht zu teil. Aber Gleichstellungen von Dionysos und Ariadne wie sie bei Ovid passiert sind, sind wahrscheinlich zu verdanken, dass sich Vargas Llosas Adriana viele Charaktereigenschaften mit ihrem Mann Dionisio teilt und diese als Team auftreten.

³⁸ cf. Wagner, 1895, 808

³⁹ Die wenigen Worte sind nur als Überblick gedacht. Intensiv wird auf diese Textstelle in Kapitel 5 eingegangen werden.

⁴⁰ cf. Armstrong, 2000, 259-260

⁴¹ cf. Schur, Werner: Liber Pater, in RE XIII.1, 1926, 81-82

⁴² cf. Prescendi, Francesca: Liber, Liberalia in: DNP 7, Metzler: Stuttgart-Weimar 1999, 7136-137; Schur, Werner: Liber Pater, in RE XIII.1, 1926, 68-76

3. Theoretischer Hintergrund

3.1 Genettes Narratologie

3.1.1 Tempus

Gemäß Genette ist eine Erzählung von der Dualität zwischen „erzählter Zeit“, also welchen Zeitraum die Geschichte umfasst (=die Geschichte), und der „Erzählzeit“, also wie lange die Geschichte erzählt wird (=die Erzählung, der Text), geprägt.¹ Für die Analyse ist eine Beziehung zwischen Ordnung, Dauer und Frequenz notwendig, wobei Genette allerdings zugibt, dass diese Elemente Hand in Hand gehen: *„Der zeitliche Gehalt einer Erzählung lässt sich nur charakterisieren, wenn man wirklich alle Beziehungen zugleich berücksichtigt, die sie zwischen ihrer eigenen Zeitlichkeit und der der von ihr erzählten Geschichte herstellt.“*²

Die temporale Ordnung (oder Reihenfolge) der Ereignisse kann in einer Erzählung linear erfolgen, muss aber nicht und dadurch entsteht Anachronie. Voraussetzung ist ein Nullpunkt, wo Erzählung und Geschichte zusammenfallen.³ Außerhalb dieser Koinzidenz findet man Analepsen, also Rückgriffe auf Vergangenes, oder Prolepsen, also Vorgriffe auf Zukünftiges. Die Entfernung von Nullpunkt bezeichnet Genette als Reichweite oder Umfang.⁴ Ein spezielles Problem ist hierbei, von wem diese „Tricks“ angewendet werden, d.h. man fragt, passiert es in der Erzählung selber (wie am Anfang der *Ilias*, wo Homer in Vers 7 bis 12 vom Ursprung der schon wütenden Pest berichtet) oder durch eine Figur der Erzählung (wie wenn Odysseus von Gesang 9 bis 12 der *Odyssee* den Phäaken von seinen Irrfahrten berichtet.)⁵ Anachronien bilden neue Erzählebenen zur Basiserzählung und können sehr komplex sein und mehrere Stufen umfassen, z.B. eine weitere Analepse in einer Analepse oder auch eine Prolepse in einer Analepse. Interne Analepsen und Proplesen sind Rückblicke bzw. Vorgriffe auf den Zeitraum der Basiserzählung, externe schauen auf etwas, was in der Basiserzählung keinen Platz fand. Mischformen sind möglich.⁶

Die Dauer (auch Geschwindigkeit) ist der Zeitraum der Ereignisse in einer Erzählung im Verhältnis zur Lese-Zeit und basiert ebenso auf dem Nullpunkt von erzählter Zeit und Erzählzeit. Wenn beide parallel verlaufen, sind der Text und auch die Zeit, die man zum Lesen braucht, ident, was vor allem bei Dialogsequenzen der Fall ist. Genette negiert

¹ cf. Genette, ³2010, 17

² ibid., 99

³ cf. ibid., 18

⁴ cf. ibid., 26-27

⁵ cf. ibid., 26; wie schon im Buch wird auf dieses Problem im Abschnitt über die Stimme eingegangen

⁶ cf. ibid., 27 ff., 39 ff.

allerdings die absolute Isochronie, da jede Erzählung Rhythmus-effekte aufweist und die Geschwindigkeit der Erzählung daher nicht konstant ist. Sollten die Zeit der Geschichte und die der Erzählung sich aber annähern, spricht Genette von konventioneller Gleichheit.⁷ Außerdem diskutiert er, dass die Rezeptionsdauer einer schriftlichen Erzählung unmessbar ist, da alle ihre eigene Lesegeschwindigkeit und -methode haben.⁸

Die Dauer besteht aus vier Elementen, nämlich der Szene, der Summary, der Pause und der Ellipse – diese sind für die erwähnten Rhythmus-effekte verantwortlich. Die Szene zeichnet sich durch konventionelle Gleichheit aus, darunter fallen Dialogsequenzen.⁹ Die Summary (oder summarische Erzählung) ist eine Zusammenfassung von Ereignissen d.h. eine Raffung, weswegen die Zeit der Erzählung immer geringer ist als die Zeit der Geschichte, die aber im Gegensatz zu den drei anderen Kategorien ein veränderliches Tempus hat. Bei der Pause wird die Erzählung unterbrochen, da etwas beschrieben wird (daher auch deskriptive Pause), und erst wenn die Beschreibung endet, geht die Geschichte weiter.¹⁰ Die Ellipse ist eine (hier rein) zeitliche Auslassung. Sie kann bestimmt oder unbestimmt sein, sowie explizit, wenn die Erzählung auf die Auslassung hinweist, implizit, wenn Rezipienten und Rezipientinnen die chronologische Lücke selbst (er)schließen müssen, oder überhaupt nur hypothetisch, welche man bestenfalls dank einer Analepse bemerkt.¹¹ Bei der Pause ist die Zeit der Erzählung länger, bei der Ellipse die Zeit der Geschichte.¹²

Die Frequenz oder Dichte ist „*die Beziehung zwischen den Wiederholungskapazitäten der Geschichte und denen der Erzählung.*“¹³ Genette unterteilt in folgende Kategorien der Singularität und Iteration (die auch in Mischformen auftreten können):¹⁴

- einmal erzählen, was einmal passiert ist (am geläufigsten, „singulative Erzählung“);
- n-mal erzählen, was n-mal passiert ist (anaphorischer Typus – dasselbe Ereignis wiederholt sich in verschiedenen Momenten; de facto singulativ);
- n-mal erzählen, was einmal passiert ist (Mehrfachschilderung);
- einmal erzählen, was n-mal passiert ist (iterative Segmente, d.h. was sich wiederholt, wird nur einmal erzählt z.B. „täglich geht die Sonne auf“; es gibt dafür semantische oder

⁷ cf. *ibid.*, 53ff.

⁸ cf. *ibid.*, 191ff.

⁹ cf. *ibid.*, 59, 69ff.

¹⁰ cf. *ibid.*, 60ff. Lahn/Meister, 2016 zählen zur deskriptiven Pause auch einen Kommentar des Erzählers cf. Lahn/Meister, 2016, 154

¹¹ cf. Genette, ³2010, 66ff.

¹² cf. *ibid.*, 59

¹³ *ibid.*, 18

¹⁴ cf. *ibid.*, 73-76

grammatische Marker.) Die iterative Reihe dient, die Wiederholungsbeziehung zwischen Geschichte und Erzählung zu analysieren.¹⁵

3.1.2 Modus

Der Modus ist das Was und das Wie der Erzählung. Dieser umfasst die Grade der narrativen Information, welche ein Erzähler vermittelt, kontrolliert von der Distanz, also einem quantitativen Filter, der Perspektive, also dem Blickwinkel d.h. das Herausgreifen einer Figur oder Sache, und der Stimme, die wegen ihrer Komplexität ein eigenes Kapitel bekommen soll.

Bei der Distanz unterscheidet Genette zwischen Mimesis und Diegesis, auch *showing* und *telling* nach Henry James.¹⁶ In Berufung auf Platons *Politeia* ist die Diegesis die reine Erzählung, in welcher Dichter bzw. Dichterin selbst redet, und gilt als distanzierter, da auch der Informationsgehalt geringer ist. Die Mimesis, also die Nachahmung, wo der Dichter in den Hintergrund tritt, soll das Maximum an Information vermitteln, worunter vor allem die direkte Rede fällt (die indirekte hingegen ist Diegesis).¹⁷ Platons Konzept bleibt aber nicht ohne Kritik, denn nicht nur die „Informantenanwesenheit“ definiert, ob Diegesis oder Mimesis vorliegt, sondern eben auch der Informationsgehalt – durch das Zusammenspiel der beiden Faktoren können Mischformen auftreten. Deswegen unterscheidet Genette zwischen der „Erzählung von Ereignissen“ und der „Erzählung von Worten.“

Erstes ist immer eine Übersetzung von Nicht-Sprachlichem in Sprachliches. Eine Nachahmung dessen bezeichnet er zwar als Utopie¹⁸, unterwirft man aber die Diegesis den Normen der Mimesis, liegt das Paradoxon der „Intensität der Mittelbarkeit“ vor, d.h. die Illusion einer Mimesis;¹⁹ hier geht die Theorie über Distanz schon zur Frage der Perspektive über. Genette beschränkt sich auf das Paradigma „je mehr Information, desto unmittelbarer“. Da ein hoher Informationsgehalt aber noch kein unmittelbares Hineinversetzen ausmacht, weil auch Sprache und Stil des Textes, aber auch der Geschmack der Leserschaft mitspielt, kritisieren Lahn/Meister, ³2016, dass Informationsdichte keine Frage der Narratologie ist, sondern eine der Rezeptionsforschung.²⁰

¹⁵ cf. *ibid.*, 75, 82f.

¹⁶ cf. *ibid.*, 104

¹⁷ Dass Platon hier Quelle für Genette ist, ist insofern interessant, als dass bei den lateinischen Dichtern noch eine Trennung zwischen Mimesis und Diegesis finden lässt, und die Verkomplizierung der beiden Gegensätze, die durch die Kritik an Platon entsteht, scheint für eine Analyse lateinischer Dichtung gar nicht notwendig. Es wirkt, als hätte sich die lateinische Literatur der platonischen Theorie angepasst.

¹⁸ cf. Genette, ³2010, 108

¹⁹ cf. *ibid.*, 107

²⁰ cf. Lahn/Meister, 2016, 156

Die Erzählung von Worten kennt drei Abstufungen: Die narrativisierte/erzählte Rede wird vom Erzähler wiedergegeben und als nichtsprachliches Ereignis behandelt; die transportierte Rede ist die indirekte Rede; die mimetische Form ist die direkte Rede. Die Problematik geht auch Hand in Hand mit der Frage der Zeitbestimmung (Diegese als Summary, Mimesis als Sequenz) und jener nach der Anwesenheit der narrativen Instanz d.h. des Erzählers.

Genette unterscheidet auf der Ebene der Narration zwischen zwei Fragen: „wer spricht?“ und „wer sieht?“ Erste Frage bezieht sich auf die erzählende Instanz und so auf die Identität des Erzählers (der Stimme – siehe unten), die zweite auf die Figur, welche den Blickwinkel der Erzählung bestimmt, und so auf Perspektive der Geschichte d.h. den *point of view*.²¹ Dieser Begriff ist Genette allerdings zu visuell, deswegen wählt er Fokalisierung.²² Diese explizite Trennung gilt als innovativ,²³ problematisch ist jedoch, dass so Sehen Privileg einer Figur ist – der sehende Erzähler ist eine Figur und kann daher nicht mit dem Autor vermengt werden.²⁴ Tatsächlich soll dieser Ansatz aber – Erzähler als Figur – in Kapitel 4 angewendet werden, um eben eine Vermischung heterodiegetischem Erzähler und dem Autor Catull zu vermeiden.

Die Fokalisierung wird in 3 Typen unterschieden, je nach Wissen des Erzählers, seiner „Introspektionsfähigkeit“ und seiner Perspektive (d.h. durch wessen diegetische Augen er sehen möchte):²⁵

- Nullfokalisierung: Allwissender Erzähler ohne Fokus auf einer bestimmten Figur, d.h. er kennt auch deren Innenleben und sowieso weiß er mehr als diese. Die Nullfokalisierung ermöglicht aber auch perspektivenloses Erzählen, was Schmid kritisiert;²⁶
- Interne Fokalisierung: Erzähler weiß so viel wie seine Charaktere, auch deren Gefühle. Dabei wird noch einmal unterschieden in:
 - fest: Fokus auf nur einer Person;
 - variabel: die fokalen Figuren wechseln bei jedem Ereignis;
 - multipel: dasselbe Ereignis wird von mehreren Figuren geschildert;Ich-Erzählungen fallen oft unter den Typus, allerdings nicht zwingend.²⁷
- externe Fokalisierung: keine Einblicke in die „Innenwelt“ der fokalen Figur, d.h. der Erzähler weiß nur, was er (wörtlich) „sieht“ und daher weniger als seine Figuren.

²¹ cf. Genette, ³2010, 119 f.

²² cf. ibid., 121

²³ cf. Schmid, ³2014, 110

²⁴ cf. ibid., 122;

²⁵ cf. ibid., 111

²⁶ cf. ibid., 112, 128

²⁷ cf. Genette, ³2010, 127

Es ist nicht immer einfach, die Typen der Fokalisierung zu unterscheiden, und auch kann es zu Mischformen kommen.²⁸ Bei der Alteration, also dem Wechsel der Fokalisierung, kommen zwei Formen in Frage: die Paralipse (auch ein Achronie-Typ)²⁹ lässt etwas beiseite, d.h. es werden weniger Informationen gegeben, als man sollte, und die Paralepse gibt hinzu, d.h. eine wegzulassende Information wird trotzdem eingefügt.

Schmid kritisiert, *„dass Genettes Theorie im Bereich der Perspektivik wenig Innovatives zu bieten hat. Das Fokalisierungsmodell gehört zu den weniger originellen und konsistenten Teilen des sonst innovativen und systematischen genetteschen Ansatzes.“*³⁰ An der „Fokalisierungs-Trias“ sieht er zudem kritisch, dass das wichtigste Merkmal das Wissen ist, welches noch dazu zu ungenau definiert ist. Außerdem helfe das „Wissen“ nicht sich der Perspektive anzunähern, welche ja Wahrnehmung ist – Wissen und Wahrnehmung müssen nicht übereinkommen.³¹ Er präsentiert daher sein eigenes Konzept einer Erzählperspektive:

Das Objekt des Erzählens ist das Geschehen. Die Zusammensetzung ergibt aus Selektion und Hierarchie die Geschichte. Der Erzähler bewegt sich in der Dichotomie von Erfassen (sehen) und Darstellen (sprechen) Eine Geschichte kann figural oder narrational sein und narrational ist eine Erzählung nur dann, wenn erstens Darstellung und Erfassen kongruent sind, zweitens sie Objektivität aufweist, drittens der Erzähler individuell ist. Die figurale Narration, wo die Perspektive einer Figur eingenommen wird, ist wiederum durch die Inkongruenz dessen, was der Erzähler erfasst und was er darstellt, gekennzeichnet, d.h. es kann die Wahrnehmung der Figuren reproduziert werden; der Erzähler stellt dann nur dar, sieht aber nicht.

Auf dieser Basis erstellt auch Schmid 4 Erzähltypen, die hier aber nicht beschrieben werden sollen, da weiterhin der Schwerpunkt der Arbeit auf Genette liegt. Außerdem statuiert er 5 Parameter des Erzählens, die er in äußere und innere trennt. Darunter fallen Raum, Ideologie, Zeit (hierbei besonders die Frage, wie viel Zeit verging, bis die Geschichte erzählt wird), Sprache und Perzeption. Der letzte Teil seines Modells beschäftigt sich mit dem Verhältnis zwischen erzähltem und erzählendem Ich bei diegetischen, fiktionalen autobiographischen Erzählungen.³²

²⁸ cf. *ibid.*, 121-122

²⁹ cf. *ibid.*, 29: auch Lateralellipse; im Gegensatz zur Ellipse, die ein Faktum überspringt, *ignoriert* die Paralipse.

³⁰ Schmid, ³2014, 110

³¹ cf. *ibid.*, 111-12

³² cf. *ibid.*, 121ff.; in Kapitel 7 wird das Problem der zeitlichen Perspektive behandelt werden sowie die Abweichung vom erzähltem Ich und erzählendem Ich.

3.1.3 Vox

Schon oft wurde in den vorangehenden Kapiteln vom „Erzähler“ gesprochen – es ist die Instanz, die spricht, und wird von Genette daher *Stimme* genannt. Vorangehende Theorien tappten dabei in die gefährliche Falle, Stimme und Modus miteinander zu vermengen, so auch das prominente Modell Stanzels, welches zwischen „*auktorialer Erzählsituation mit „allwissendem“ Autor (Typ: Tom Jones), die Ich-Erzählsituation, in der der Erzähler eine Figur ist (Typ: Moby Dick), und die personale Erzählsituation, wo ebenfalls aus dem Blickwinkel einer Figur, aber in der dritten Person erzählt wird (Typ: The Ambassadors)*“³³ unterscheidet.

Eine Erzählung ist bei Genette wie eine Zwiebel konstruiert: „*Jedes Ereignis, von dem in einer Erzählung erzählt wird, liegt auf der nächst höheren diegetischen Ebene zu der, auf der der hervorbringende narrative Akt dieser Erzählung angesiedelt ist.*“³⁴ Die Ebene ist von der Rolle des Erzählers und dessen Stimme abhängig und auch kann der Erzähler innerhalb einer Erzählung wechseln – so ist Homer die Stimme der *Odyssee*, aber wenn Odysseus von seiner Irrfahrt erzählt, ist nicht mehr Homer die erzählende Instanz, sondern eben Odysseus.³⁵

Die Beziehung zwischen Erzähler und Geschehnissen (Diegese) ist hierfür ausschlaggebend, beide können entweder innerhalb (intra) der Narration oder außerhalb (extra) der Narration. Schält man die Zwiebel von außen nach innen, entdeckt man folgende Erzählertypen:³⁶

- extradiegetisch/ äußere Geschichte: Ebene des Autors als erste narrative Instanz;
- intradiegetisch/ innere Geschichte: erste Ebene der Geschichte;
- metadiegetisch: Geschichte in der intradiegetischen Geschichte, zweite Ebene; diese hat explikative oder thematische (ohne raum-zeitlicher-Kontinuität) Beziehung zur ersten Ebene oder gar keine (Funktion des Hinauszögners).³⁷

Narrative Metalepsen sind die Übergänge zwischen den Diegesis.

Je nach Fokus und außerdem je nachdem, ob der Autor Figur der Erzählung ist, unterscheidet man noch zwischen folgenden Erzähler-Typen:³⁸

- heterodiegetisch: der Erzähler befindet sich außerhalb der Erzählung;³⁹
- homodiegetisch: der Erzähler ist Teil der Erzählung;
- autodiegetisch: höchster Grad des homodiegetischen Erzählers.

³³ Genette, 2010, 119; Hervorhebungen aus dem Original getilgt

³⁴ *ibid.*, 148

³⁵ *cf. ibid.*, 138

³⁶ *cf. ibid.*, 148ff.

³⁷ *cf. ibid.*, 150ff.

³⁸ *cf. ibid.*, 159ff

³⁹ Dennoch kann er sich zeigen. Dies ist eine Frage der Perspektive und Distanz, *cf. ibid.*, 159

Diese Formen kann man miteinander kombinieren – Genette kennt die vier folgenden Stimmen:⁴⁰

- extradiegetisch-heterodiegetisch: Erzähler erzählt auf extradiegetischer Ebene eine Geschichte, an der er nicht teilnimmt, z.B. Homer erzählt die *Ilias*;
- extradiegetisch-homodiegetisch: Erzähler auf extradiegetischer Ebene erzählt eine Geschichte, in der er teilnimmt/teilnahm, z.B. Encolpius in Petrons *Satyricon*, Caesar in *De bello gallico*;
- intradiegetisch-heterodiegetisch: Erzähler erzählt auf der intradiegetischen Ebene eine Geschichte, in der nicht teilnimmt, z.B. Euander erzählt in der *Aeneis* das Aition des Herkules-Festes;
- intradiegetisch-homodiegetisch: Erzähler erzählt auf der intradiegetischen Ebene eine Geschichte, an welcher er selbst teilnimmt, z.B. Odysseus in Gesang 9-12 der *Odyssee*.

Während der Ort für die Erzählinstanz keine große Bedeutung hat, ist der Zeit jedoch ein größerer Wert zu bemessen, insbesondere der Relation zwischen dem Erzähler und Zeit. So unterscheidet man zwischen:

- frühere Narration: prädikative Erzählung in Futur oder Präsens;
- späterer Narration: Erzählung in Vergangenheitsform, am häufigsten;
- gleichzeitige Narration: Erzählung im Präsens, simultan zur Handlung; Koinzidenz von erzählter Zeit und Erzählzeit;
- eingeschobene Narration: Narration mit mehreren Instanzen, die zwischen die Momente der Handlung eben eingeschoben wurde.⁴¹

Wie schon die Analepse in die Gegenwart dringen kann, so „verringert sich allmählich der zeitliche und räumliche Abstand, der bis dahin die erzählte Handlung vom narrativen Akt trennt, und reduziert sich schließlich auf Null: Die Erzählung ist beim Hier und Jetzt angelangt, die Geschichte hat die Narration eingeholt.“⁴²

Genettes Theorie blieb nicht ohne Kritik und das betrifft nicht nur die schon erwähnte an der der Perspektivik durch Wolf Schmid, besonders das Konzept der Stimme wurde vielfach angegriffen, worauf er auch im Kapitel „Neuer Diskurs der Erzählung“ eingeht.⁴³ Auch heute findet man immer wieder den Vorwurf, die Theorie sei zu vage und engstirnig.⁴⁴ Auch bei

⁴⁰ cf. *ibid.*, 161ff.

⁴¹ cf. *ibid.*, 139

⁴² *ibid.*, 147

⁴³ cf. *ibid.*, 221f.

⁴⁴ cf. Lahn/Meister, ³2016, XIIIf.; Müller, Günther: Untersuchungen zur Zeitgestaltung, in: Lahn/Meister, ³2016, 35-41, 39

meinen Analysen werden sich auch Mängel zeigen, was aber nicht der Vorteil der vereinheitlichten und systematischen Terminologie schmälern soll.

3.2 Umberto Eco und die Literatur

Der italienische Literaturtheoretiker, Sprachforscher, Philosoph und Schriftsteller Umberto Eco ist in der Wissenschaft besonders für seine Erläuterung und Weiterentwicklung der Semiotik bekannt. Er prägte im Werk *Opera Aperta*, erstmals 1962 erschienen, den Begriff des „offenen Kunstwerks“,⁴⁵ welches er im Buch *Lector in Fabula*, 1979 in italienischer, 1987 in deutscher Sprache erschienen, vom allgemeinen Kunstwerk auf die Literatur übertrug und eine Methode der leser- und rezeptionsgesteuerten Interpretation eines Textes vorstellte. Die These in *Opera aperta* ist, dass der Leserschaft vielfältige Interpretationsmöglichkeiten eines Werks offenstehen und sie diesen folgen.⁴⁶ Auch Texte sind also grundsätzlich offen, und auch wenn Autor und Autorin noch so sehr bemüht sind, in ihrer pragmatischen Situation einen geschlossenen Text zu schreiben, so öffnet sich das Werk, sobald es jemand anders gebrauchen möchte.⁴⁷ Damit wird der Gebrauch entfremdet, allerdings setzt Eco der Interpretation ihre Schranken. Diese ist das „*abduktive Erschließen semantischer Bezüge innerhalb eines Bedeutungsuniversums*“⁴⁸ Abduktion ist nach Charles Sanders Peirce, Ecos Vorbild, Hypothesenbildung. Das Werk Ecos ist also stark von einer Dualität geprägt, nämlich radikalem Pragmatismus, der die Offenheit propagiert, und der Rezeptionsästhetik, die dank der Beziehung zwischen Leserschaft und Autorenschaft reduktiv wirkt.⁴⁹

Die Rezeption, also die Wahrnehmung durch die lesende Person wird vom Text gesteuert durch, erstens Informationsvergabe,⁵⁰ zweitens Wissensvermittlung, welche Spannung, Neugier und Überraschung steuert, drittens Sympathie lenkung durch den Text.⁵¹ Diesen Leitfragen ist mit Hilfe philologischer Methoden nachzugehen. Wichtig ist aber, dass Eco weniger als Philologe als als Philosoph, Semiotiker und Medienwissenschaftler arbeitete, weswegen die Anwendung seiner Theorie kaum philologische Züge hat, sondern mit

⁴⁵ Deutschsprachige Ausgabe: *Eco, Umberto: Das offene Kunstwerk*. Übersetzt von Günter Memmert, Suhrkamp: Frankfurt/M. ¹⁰2006

⁴⁶ cf. Schultze-Seehof, 2001, 155f.; die unterschiedlichen Stufen der Offenheit spielen hier keine Rolle, da alle behandelten Werke als „prinzipiell offen“ gelten

⁴⁷ cf. Eco, 1987, 69ff.

⁴⁸ Schultze-Seehof, 2010, 162

⁴⁹ cf. *ibid.*, 169

⁵⁰ Diese hat nichts zu tun mit dem bei Genette beschriebenen Informationsgehalt, die Distanz und Unmittelbarkeit des Textes steuern soll, und zurecht, wie schon ausgeführt, als für die Narratologie unzulässiges Kriterium eingestuft wurde. Es ist eine Frage der Rezeptionsästhetik, also der Frage nach der Wirkung.

⁵¹ cf. Lahn/Meister, ³2016, 169f., 173

Strategien arbeitet, die er aus einer ontologischen⁵² Auffassung der Interpretation ableitet. Der Zugang zeigt sich auch dadurch, dass Eco an der „praktischen wissenschaftlichen Seite“ wenig interessiert scheint.⁵³

Eco postuliert, dass Leser und Leserinnen am Text mitarbeiten, was unerlässlich für die Aktualisierung des Textes ist.⁵⁴ Am schönsten lässt sich das Anliegen an folgendem Zitat festmachen: *„Bitte sehr – durchbrechen wir die zögernde Haltung: Der Leser, der immer ganz nahe, der immer dem Text auf den Leib gerückt oder ihm auf den Fersen war, ist nunmehr im Text selbst untergebracht.“*⁵⁵

Als Basis für das Buch nahm Eco die Semiotik vom schon erwähnten Charles Sanders Peirce, auf welchem auch Ecos Textverständnis, die Definition von Interpretation bzw. Interpretant (die *„Idee, die das Zeichen im Geist des Interpreten hervorruft“*)⁵⁶ und der Begriff der Hypothese als Abduktion neben der logischen Methoden Induktion und Deduktion beruht. Aufgrund dessen argumentiert Eco auch mit dem klassischen Kommunikationsmodell, welches er aber nicht unkritisch betrachtet.⁵⁷ Dieses (vereinfachte) Kommunikationsmodell ist, dass der Sender an den Empfänger eine Nachricht sendet, *„wobei die Nachricht auf der Grundlage eines Codes sowohl generiert als auch interpretiert wird.“*⁵⁸

Folgenden Begriffen aus Ecos komplexem Buch schenken wir nun Beachtung:

3.2.1 Modell-Leser und Modell-Autor

Ein Text ist mit Leerstellen durchsetzt, welche vom Empfänger ergänzt werden müssen, wovon der Sender auch ausgehen darf.⁵⁹ Allerdings weichen die Kompetenzen von Sender und Empfänger oft ab. Das liegt möglicherweise an unterschiedlichen Codes. Wenn nun der Leser Mitarbeiter des Textes ist, indem er die Leerstellen ausfüllt, wie können dann „abweichende“ Interpretationen unmöglich gemacht werden? Die Lösung ist die Strategie, mit Hilfe derer der Text konstruiert und strukturiert wurde.

Ein Autor *„muss voraussetzen, daß [sic] die Gesamtheit von Kompetenzen, auf die er sich bezieht, dieselbe ist, auf die sich auch der Leser beziehen wird.“* Das heißt, er bildet einen Modell-Leser, der über dieselben Kompetenzen wie der Sender verfügt, d.h. *„in der Lage ist, an der Aktualisierung des Textes so mitzuwirken, wie es sich der Autor gedacht hat, und sich*

⁵² cf. Schultze-Seehof, 2001, 162

⁵³ cf. ibid., 157

⁵⁴ cf. Eco, 1987, 60f.

⁵⁵ ibid., Hinterdeckel des Buchs

⁵⁶ ibid., 36f.

⁵⁷ cf. ibid., 64f.

⁵⁸ ibid., 64-65

⁵⁹ cf. ibid., 63

in seiner Interpretation fortzubewegen, wie jener seine Züge bei der Hervorbringung des Werkes gesetzt hat.“⁶⁰ Mittel dafür sind philologischer Natur (Sprache, Stilistik, etc.), die Kenntnisnahme von werkinhärenten Strukturen und die unten beschriebene Enzyklopädie.

Der Modell-Leser ist sowohl idealisierte Leserfigur als auch die Zielgruppe, die allerdings nicht immer kooperativ ist, und auch wenn der Autor den Text noch so geschlossen gestalten möchte, bleibt er im Endeffekt offen – die Leserschaft wünscht „den Text zu gebrauchen und nicht sanft und selig sich von ihm gebrauchen zu lassen.“⁶¹ Man beachte die Wortwahl: gebrauchen. Zwar wurde bei Unkooperativität der Gebrauch des Textes entfremdet (z.B. wenn man die *Aeneis* lieber als Liebesgeschichte als als Heldenepos lesen möchte),⁶² die Interpretation hingegen hat Grenzen, da sie durch die strategische Strukturierung vorgegeben ist (z.B. verurteilt Eco stark die christliche Lesung der vierten Ekloge Vergils.)⁶³ Wie der Modell-Leser den Text gebraucht, ist nicht abgeschlossen, da der Gebrauch nicht von denselben (enzyklopädischen) Kompetenzen und Codes zwischen Sender und Empfänger abhängig ist, hingegen die Interpretation schon.

Wollen empirische Leser und Leserinnen sich dem Modell-Leser annähern, unterliegen sie philologischen Verpflichtungen, z.B. die Annäherung an den Code des Textes und Erweiterung der Enzyklopädie.⁶⁴ Im Text muss Knotenpunkte finden, die die Mitarbeit des Modell-Lesers stimulieren.⁶⁵ Der gute Interpret vollzieht „eine ausschnittshafte Realisierung semantischer Bezüge aus einer Vielzahl von enzyklopädischen Verweis-bezügen“⁶⁶ und weiß den Hinweisen zu folgen. Interpretanten wurden im Geist richtig umgesetzt.

Existiert der Entwurf eines Modell-Lesers, so müssen auf der anderen Seite auch die empirische Leserschaft einem Modell-Autor gegenüberreten, „den er aus den Daten der Textstrategie deduziert.“⁶⁷ Aufgrund der „Handfestigkeit“ der Daten und verifizierten Aussageakten ist dieser Prozess allerdings einfacher als für einen empirischen Autor/eine empirische Autorin seinen Modell-Leser zu bilden. Dabei besteht jedoch die Gefahr, den

⁶⁰ Beide Zitate im Absatz *ibid.*, 67

⁶¹ *ibid.*, 71

⁶² Im Übrigen trat Ovid schon für einen solchen offenen Gebrauch der lateinischen Literatur ein, wenn er sich in *Tristia I* damit verteidigt, dass die komplette lateinische Literatur und im Speziellen die *Aeneis* zur Liebesdichtung entfremdet werden und somit als *doctor alduterii* fungieren könnte. Eco stuft stark entfremdete Gebräuche (z.B. Kafkas *Prozess* als Kriminalroman) allerdings als wenig sinnvoll ein, cf. *ibid.*, 74

⁶³ cf. *ibid.*, 224f.

⁶⁴ cf. *ibid.*, 78

⁶⁵ cf. *ibid.*, 83

⁶⁶ Schultze-Seehof, 2001, 168

⁶⁷ Eco, 1987, 77

Modell-Autor mit der empirischen Person gleichzusetzen. Der Modell-Autor ist jedoch auch nur eine Interpretationshypothese, die auf das Entschlüsseln der Codes beschränkt ist.⁶⁸

Das Verhältnis zwischen Modell-Leser und empirischen Autor/Autorin wird als eines der Schwachpunkte in der Theorie Ecos gesehen, da die empirischen Autoren und Autorinnen, welche zahlreiche Zeichen setzen, damit empirische Leserschaft zum Modell-Leser werden kann, zum Strategen reduziert werden.⁶⁹ Witzigerweise wird in der Altphilologie der antike Autor (zumindest der gleich angesprochene *poeta doctus*) als genauso ein Stratege gesehen, der mit Sprache und Stilistik die richtigen Hinweise setzt, die den empirischen Leser und die empirische Leserin zum Modell-Leser werden lassen, der noch so viele Anspielungen und versteckte Botschaften versteht.⁷⁰ Quasi versuchen Altphilologe und Altphilologin sich diesem Modell-Leser anzunähern und die Strategie des Urhebers zu durchschauen.

Der belletristische Modell-Autor der Antike ist trotz des Zeitraums, welchen die gegenwärtige Forschung und Lesung von der Antike trennt, einfach zu definieren, da wir ein Ideal aus den Texten, Aussagen und Strategien deduzieren können: nämlich der *poeta doctus*, der gelehrte Dichter, der die komplette Mythologie kennt, alle Prätexte gelesen und studiert hat und sich auch mit der (Zeit)Geschichte auseinandergesetzt hat. Dieser Modell-Autor ist unerlässlich für die intertextuellen Interpretationen, welche die Altphilologie dominieren – Catull und Ovid sind sogar programmatisch für diesen Typus. Und auch sind die beiden klassische Beispiele für Autoren, die die vorausgesetzten gemeinsamen Kompetenzen von Sender und Empfänger sichtbar machen, weswegen auch ihr Modell-Leser bis zu einem gewissen Grad rekonstruierbar ist.

Auch hier stellt Schmid, ³2014 sein eigenes Konzept gegenüber und präsentiert den impliziten/abstrakten Autor als Entsprechung des Modell-Autors, wenn auch im Detail das Konzept abweicht und weniger ein Thema der Interpretation und Rezeption als der Narratologie ist:⁷¹

„Der abstrakte Autor ist auf einer andern Ebene des Werks als der Erzähler angesiedelt, er repräsentiert das Prinzip des Fingierens eines Erzählers und der gesamten dargestellten Welt. (...) Der abstrakte Autor ist nur die anthropomorphe Hypostase aller schöpferischen Akte, die personifizierte Werkintention. Der abstrakte Autor ist real, aber nicht konkret. Er existiert im Werk nur virtuell, angezeigt durch die Spuren, die die schöpferischen Akte im Werk hinterlassen

⁶⁸ „...daß[sic] ein Modell-Autor als Interpretationshypothese vorliegt, wenn dabei das Subjekt einer Textstrategie, die aus dem zu untersuchenden Text sichtbar wird, eine Konfiguration eingeht...“ *ibid.*, 79

⁶⁹ cf. Schultze-Seehof, 2001, 171; darin fließ auch das hier nicht behandelte Kapitel von *Lector in Fabula* über die Weltstrukturen, deren Architekt und Baumeister der Autor auch ist.

⁷⁰ Man denke hierbei nur an die Frage nach der Augustus-Kritik bei Vergil, über welche man sich einig ist, dass sie unterschwellig vorhanden ist, wenn auch für Vergils Modell-Leser, der auch in seiner Zeit gelebt hat, wohl leichter zu entschlüsseln waren als für den heutigen Leser, der jeglichen zeitgeschichtlichen Bezug verloren hat.

⁷¹ cf. Schmid, ³2014, 47ff.

*haben, und bedarf der Konkretisation durch den Leser. (...)
Der abstrakte Autor ist unablässig an das Werk gebunden, dessen indiziales
Signifikat er bildet. Jedes Werk hat seinen eigenen abstrakten Autor.“⁷²*

3.2.2 Enzyklopädie und enzyklopädische Kompetenz

Als Semiotiker nutzte Eco auch bei seiner literaturtheoretischen Arbeit den Begriff des Codes, der möglich macht, dass die vom Sender generierte Nachricht vom Empfänger entschlüsselt und interpretiert werden kann. Da jedoch Sender und Empfänger manchmal über unterschiedliche Codes verfügen, ist es besser zu sagen, dass es nicht *einen* Code gibt, sondern dieser ein komplexes System aus Regeln ist. Ein Text besteht nämlich nicht nur aus Sprache, sondern auch sprachexternen und nonverbalen Faktoren.⁷³

Eco verwendet zwar den Code-Begriff in *Lector in Fabula*, bevorzugt aber jenen der unendlich großen, unbegrenzten Enzyklopädie bzw. enzyklopädische Kompetenz. Sie dient der Aktualisierung von diskursiven Strukturen. Dabei handelt es sich um ein Wechselspiel von Sprache (z.B. Latein) und kultureller Tradition (z.B. Religion und Mythologie).⁷⁴ Diese Kompetenz ist unerlässlich, um sich dem Modell-Leser anzunähern, da der Autor sie beim Hervorbringen des Werks postulierte. Bestandteile der Enzyklopädie sind:⁷⁵

- Grundlegendes Wörterbuch (Sprache und Sachwissen);
- Koreferenzregeln aus der Textlinguistik;
- Kontextuelle und situationelle Selektion (Wer spricht warum?⁷⁶ Hier wird die intertextuelle Kompetenz gestreift);
- Rhetorische und stilistische Überkodierung (Erfassung von Typen aus rhetorischer Tradition);
- Inferenzen aus allgemeinen Szenographien (=frames) (aus dem Alltag geschöpftes Wissen);
- Inferenzen aus intertextuellen Szenographien (die Szenographie gibt sich selbst aus einem anderen Werk vor – siehe mehr dazu unten);
- Ideologische Überkodierung (ideologische Einstellungen der Leserschaft können die Lektüre bestimmen).

Eine besondere Enzyklopädie ist, wenn diese offen ausgesprochen wird, und dadurch der Modell-Leser sichtbar wird.⁷⁷ Besonders in der Altphilologie ist diese relevant, z.B. endet die

⁷² ibid., 60-61

⁷³ cf. Eco, 1987, 65

⁷⁴ cf. ibid., 94-95

⁷⁵ cf. ibid., 95-106; siehe dazu auch Schmid, 2014, 21-22

⁷⁶ cf. Eco, 1987, 17f.

Thebais des Statius mit einer Hommage an Vergil, die, ohne die *Aeneis* gelesen zu haben, wohl kaum zu durchschauen ist. Als Beispiel möchte ich auch gleich eine Analyse von Catulls c.64 vorwegnehmen. Das Gedicht setzt nämlich explizit Prätexte (z.B. V.124: *saeper... perhibent*) voraus, deren Kenntnis Catull wohl voraussetzt. Weil die Prätexte allerdings nicht überliefert sind, ist es unmöglich mit Catulls intertextuell kompetenten Modell-Leser gleichzukommen. Auch wenn Ariadne in c.64.150 und in Ov. *Her.*X.77 den Minotaurus als ihren Bruder bezeichnet, müssen Leser und Leserinnen mit der Kompetenz der intertextuellen Szenographie die Bezeichnung entschlüsseln, da in keinem der beiden Gedichte die Inzucht ihrer Mutter Pasiphae⁷⁸ mit einem Stier erwähnt wird, welche zur Zeugung des Monsters führte.

Ein Text kann aber auch die Kompetenz selbst erzeugen und inkompetente Rezipienten und Rezipientinnen können so richtig geleitet werden.⁷⁹ So bekommt der Held titelgebende in *Lituma en los Andes* von verschiedenen Figuren die andine Mythologie erklärt.

3.2.3 Strukturen

Spezifische Strukturen geben nun die Deutung vor bzw. begrenzen diese. Die Strukturen gehören zu den genannten Knotenpunkten, die zur interpretatorischen Mitarbeit auffordern. Sie zu entschlüsseln, ist eine Annäherung an den Modell-Leser.⁸⁰ Zwei dieser Strukturen sollen hier besprochen werden:

3.2.3.1 Topic und Isotopie

Der Topic gehört zu den diskursiven Statuten. Es ist ein Sammelbegriff und mit dem Thema identisch, welches Eco nach Sceglov und Zolkovskij als eine „*wissenschaftliche Abstraktion oder Registrierung des Signifikats in metasprachlichen Begriffen*“⁸¹ definiert. Eco entschied sich hier für den englischen Begriff, um andere Assoziationen mit dem vielgenutzten Wort „Thema“ zu vermeiden.

Den Topic zu finden bedeutet, Vermutungen über die Regelmäßigkeit des Textes anzustellen, er unterstützt die Aktualisierung. Diese Regeln bedingen einerseits die Textkohärenz, andererseits auch die Grenzen, denn er soll die Semiose (d.h. den Zeichenprozess) eingrenzen und die Aktualisierung ausrichten. Der Topic muss nicht

⁷⁷ cf. *ibid.*, 68

⁷⁸ Diese wird (aus Ariadnes Perspektive) sogar sehr positive als liebende und fürsorgliche Mutter beschrieben, der man gar nicht zutrauen möchte, so etwas Perverses gemacht zu haben.

⁷⁹ *ibid.*, 67-68

⁸⁰ cf. Schultze-Seehof, 2010, 167; cf. Eco, 1987, 108f.

⁸¹ Eco, 1987, 110

unbedingt im Titel enthalten sein und kann sich auch sehr gut verstecken, was eine nicht lineare Lektüre erfordert, wenn man sich auf die Suche nach ihm macht. Natürlich kann ein Text natürlich mehrere Topics haben, welche hierarchisch auftreten können.⁸²

Vom Topic ist die Isotopie zu unterscheiden. Auch sie ist ein Sammelbegriff, welcher „verschiedene semiotische Phänomene abdeckt, die generell als Kohärenz des Lektüreablaufs – auf den verschiedenen Textebenen – zu definieren wären.“⁸³ Um einen Text gerecht zu werden, systematisiert Eco die Isotopien, z.B. auf oberste Ebene in diskursiv und narrativ. Der Topic setzt voraus, dass man Isotopien als semantische Eigenschaften sehen kann.⁸⁴

3.2.3.2 Plot und Fabel

Bei den beiden Begriffen Plot und Fabel geht Eco konform mit vorangehenden Definitionen:⁸⁵

„Die Fabel ist das grundlegende Schema der Erzählung, die Logik der Erzählung, die Syntax der Personen, der zeitlich geordnete Ablauf der der Ereignisse. (...) Der Plot hingegen ist die Geschichte, wie sie tatsächlich erzählt wird, wie sie an der Oberfläche erscheint, mit ihren zahlreichen Verschiebungen, Sprüngen, Einblendungen von vorangegangenen und zukünftigen Ereignissen...“⁸⁶

Man beachte bei der Definition des Plots, dass genau das als definierend aufgezählt wird, was in Genettes Narratologie dem Aspekt des Tempus entspricht.

Praktisch gesagt, beim Ariadne-Mythos handelt es sich um die Fabel, während die Texte Plots sind. Eco äußert sich leider nicht, wie damit umzugehen ist, wenn der Autor des Plots sich entscheidet, von einer etablierten Fabel abzuweichen, wie Mario Vargas Llosa es schließlich in *Lituma en los Andes* getan hat, als er sich des Ariadne-Mythos annahm.

3.3 Intertextualität

3.3.1 Intertextualität in der Altphilologie

In Einführungen in die Literaturtheorie, z.B. Lahn/Meister, 2016 oder Culler, 2002 ist die Intertextualität, vereinfacht definiert, ein Verweis eines Textes auf einen anderen Text⁸⁷ und, etwas komplexer beschrieben, die Idee, dass Texte aus anderen Texten gemacht sind bzw.

⁸² cf. ibid., 110-114

⁸³ ibid., 115

⁸⁴ cf. ibid., 116-127

⁸⁵ cf. Schultze-Seehof, 2010, 170

⁸⁶ Eco, 1987, 128

⁸⁷ cf. Lahn/Meister, 2016, 52

sich durch die Beziehung zu anderen definieren.⁸⁸ Jedem Text geht also ein Prätext vor. In der Altphilologie ist diese Auffassung nahezu allgegenwärtig und wichtiges Interpretationsinstrument. Kaum ein literaturwissenschaftlicher Artikel kommt ohne Hinweise auf andere Texte aus, viele drehen sich auch darum, zwei Werke in Beziehung zu setzen (man beachte dafür nur die Literaturliste dieser Arbeit.) Dies betrifft nicht nur die Untersuchung von formellen Konventionen und wiederkehrenden Motiven, sondern auch die Suche nach (mehr oder weniger) konkreten und offensichtlichen Anspielungen und Zitationen durch parallele Figuren und identische Wortwahl, und auch Persionen von Ideen, die ein Autor bereits präsentiert hat, werden gerne als (kritische) Reaktion auf den ersten Autor durch den zweiten oder dritten gelesen. Intertextualität in der Altphilologie geht vom *poeta doctus* aus und dieser Modell-Autor bedingt die Annahme, dass die antiken Schriftsteller und Texte in ständigem Austausch miteinander standen und stets (mehrheitlich) bewusste Verweise auf andere Urheber getätigt wurden. Hinds, 1998 beschreibt dieses beschriebene Verhältnis zwischen Modell-Leser und antikem Modell-Autor (ohne die beiden Termini zu verwenden) im Zusammenhang mit intertextuellen Verweisen folgendermaßen aus:

„This is a tidy contract between author and reader, wherein the reader is enabled to take out exactly what the author has put in. The author is serious about the business of controlling his models (hence the banishment of the ludic connotations of the traditional label); and the reader (including the modern philological interpreter) is guaranteed a reward for being correspondingly serious about recognizing and applying those models (...).“⁸⁹

Der die Literatur, Mythen und (Zeit)Geschichte umfassend kennende Autor soll hier nicht hinterfragt werden, schließlich gibt es genug Hinweise darauf, dass dieser Modell-Autor auch das Ideal des antiken Schriftstellers gewesen ist, und Beweise dafür, dass Parallelen zwischen zwei Werken nicht zufällig sind (denn nur, wenn sie nicht zufällig sind, haben sie auch Bedeutung für die Interpretation eines Werks).⁹⁰ Für die Deutung des Verhältnisses von Catull und Ovid ist dieser Ausgangspunkt mehr als nützlich, allerdings stellt diese Herangehensweise ein gewisses Problem dar, wenn man antike Dichter (Catull und Ovid) mit einem Schriftsteller der Gegenwartsliteratur (Mario Vargas Llosa) vergleichen möchte, von dem man nicht mehr annehmen kann, dass er die antiken Autoren von vorne bis hinten durchgelesen hat, wenn er in seinem Roman „griechische“ Figuren einbaut – auch hier gilt, dass nur bewusste Anspielungen für die Interpretation relevante Anspielungen sind. Die Theorie muss daher genauer betrachtet werden, denn es reicht die oben beschriebene,

⁸⁸ Culler, Jonathan: Literaturtheorie. Eine kurze Einführung. Aus dem Englischen übersetzt von Andreas Mahler, Reclam: Stuttgart 2002, 52

⁸⁹ Hinds, 1998, 22

⁹⁰ cf. ibid., 22ff.

vereinfachte Definition nicht mehr, Intertextualität bestünde aus Verweisen auf und Beziehungen zwischen Texten.

Hier kurz anzumerken ist, dass Hinds, 1998 den intertextuellen Zugang der klassischen Philologie zu Texten kritisierte und neue Methoden und Möglichkeiten der Interpretation vorschlug. Für das folgende Kapitel zeigte sich das Buch aber als wenig fruchtbar, da der Autor zwar ausgiebig den Intertextualitätsbegriff verwendet, meinen gewählten Zugang aber keine Beachtung schenkte, nämlich Julia Kristevas initialer Definition.

3.3.2 Intertextualität nach Kristeva

Der Begriff der Intertextualität wurde von Julia Kristeva geprägt im Zuge ihrer Leseart Michail Bachtins Ausführungen zum Wort, und zwar im Aufsatz *Bakhtine. Le mot, le dialogue et le roman* (1967). Dieser kennt drei Dimensionen des Textes, nämlich das schreibende Subjekt, den rezipierenden Adressaten und „die äußeren Texte“, also gesellschaftliche, geschichtliche und kulturelle Bedingungen, i.e. Kontexte. Subjekt und Adressat stehen in horizontaler Beziehung zueinander, Text und Kontext in vertikaler. Kristeva geht einen Schritt weiter in diesem dialogischen⁹¹ Ansatz, wenn sie den Menschen der Subjekt-Adressat-Achse, dessen individuelles Bewusstsein und Autonomie sie reduziert, auch als Teil des Kontextes auffasst. Dies führt zu folgender Deutung des Schnittpunkts der Achsen: „*each word (text) is an intersection of word (text) where at least one other word (text) can be read.*“ In Konsequenz ist jeder Text auch Kontext eines anderen und so kommt sie zur Schlussfolgerung: „*any text is constructed as a mosaic of quotations; any text is the absorption and transformation of the other.*“⁹²

Besonders zweites Zitat darf man als Kern der altphilologischen Literaturwissenschaft betrachten. Wo die klassische Philologie aber noch sehr stark den Autor sieht (auch Bachtin tat dies noch), marginalisiert Kristeva diese Instanz aber: „*The notion of intertextuality replaces that of intersubjectivity, and poetic language is read as at least double.*“⁹³ Ein schreibendes Subjekt zu identifizieren scheint nicht einmal notwendig, denn Schreiben ist

⁹¹ Kristeva beschreibt in populärwissenschaftlichen Interviews Literatur als Dialog, nämlich als Dialog zwischen Text und Text, aber auch zwischen Autor/Autorin und Publikum, cf. *Preissler, Brigitte*: Seitenweise Text abschreiben ist keine Intertextualität, in: Die Welt, 18. März 2010: https://www.welt.de/welt_print/kultur/article6825629/Seitenweise-Text-abschreiben-das-ist-keine-Intertextualitaet.html (Zugriff: 22.11.2020). Der Unterschied zwischen Dialogizität und Monologizität, den Bachtin geprägt hat und auch bei Kristeva relevant ist, soll hier allerdings nicht weiter ausgeführt werden, da alle besprochenen Werke in den „menippischen Diskurs“, eine Form der dialogischen Literatur, fallen und somit eine genaue Besprechung an Relevanz für die Arbeit verliert, cf. Kristeva, 1986, 52f.

⁹² Kristeva, 1986, 37 (beide Zitate im Absatz)

⁹³ *ibid.*, 37

auch nur eine produktive Form von Lesen/Rezipieren.⁹⁴ Im narratologischen Abschnitt des Aufsatzes definiert Kristeva den Adressat nämlich als Zeichenträger und Zeichensetzer der Erzählung, während das Code-setzende Subjekt in der Anonymität d.h. im Text untergeht.⁹⁵

Die doppelte Leseart („*poetic language is at least read a double*“) bedeutet, dass, wie schon der Adressat eine doppelte Entität für die Erzählung ist, ein Text sowohl Signifikans als auch Signifikat seines gesellschaftlichen, kulturellen und geschichtlichen Kontextes ist.⁹⁶ Was diesen betrifft, so legt ihm Kristeva also einen hohen Wert bei. Unter dem Begriff der Ambivalenz⁹⁷ subsumiert sie, dass Geschichte/Gesellschaft und Text in einer Wechselbeziehung zueinanderstehen, wie schon der Mensch im Dialog mit der Kultur steht. Daher sind Kontext und Text für Urheber und Urheberinnen dasselbe: „*The term ‘ambivalence’ implies the insertion of history (society) into a text and of this text into history; for the writer, they are one and the same.*“⁹⁸ Man beachte auch, dass Kristeva den Kontext als „*exterior text*“⁹⁹ bezeichnet, also Kontext auch nur ein Text ist.

Ein Text wird aus dem Kontext und anderen Texten geboren und gedeutet, der Mensch ist Teil von beiden. Polemisch könnte man also proklamieren: Text ist Kultur und Kultur ist Text. Intertextualität ist also die (unbewusste) Zitierung dessen, was auf den Menschen wirkt, eine Art von Dialog zwischen Werken, Leserschaft und Autorenschaft, wobei letztere immer die geringste Bedeutung hat und hinter den Text tritt.¹⁰⁰

Der Begriff der Intertextualität erhielt solch eine Prominenz, dass die *intertextuelle Kompetenz* Einzug fand und auch für Ecos Enzyklopädie sowie für Wolf Schmid eine Rolle spielt – sie ist unabdingbar, um sich dem Modell-Leser anzunähern und gehört zur gemeinsamen Enzyklopädie von Modell-Leser und Sender.¹⁰¹ Wo viele Anhänger des Intertextualitäts-Konzepts aber den „Tod des Autors“ sehen wollen, da nur die Rezeption den Kontext erzeugt, gesteht Eco den Urhebern Relevanz zu, da ja ein Leser einen Modell-Autor kreiert.¹⁰²

⁹⁴ cf. *ibid.*, 39f.

⁹⁵ cf. *ibid.*, 44f.

⁹⁶ cf. *ibid.*, 40

⁹⁷ Besonders im menippische Diskurs erscheint dieses Charakteristikum: „*Mennippean discourse is thus structured as ambivalence, as the focus of two tendencies of Western Literature: representation through language and staging and exploration of language as a correlative subsystem of signs.*“ *ibid.*, 54

⁹⁸ *ibid.*, 39

⁹⁹ *ibid.*, 36

¹⁰⁰ Schmid, 2014, 53: „*Julia Kristeva (1967), die auf Michail Bachtins Begriff der „Dialogizität“ rekurrierte, den sie als „Intertextualität“ interpretierte (womit sie den Begriff in die Literaturwissenschaft einführte), ersetzte den Autor als generierendes Prinzip des Werks durch die Vorstellung eines aktiven Textes, der sich in der Reaktion auf fremde Texte, die er absorbiert und transformiert, selbst hervorbringt.*“

¹⁰¹ cf. Eco, 1987, 101

¹⁰² cf. Hinds, 1998, 47-50

3.3.3 Konsequenz für die Lektüre von *Lituma en los Andes*

Der dialogische Ansatz der Komponenten, dass Lesen und Schreiben gleichartige Umgangsformen mit einem Text sind und Subjekt und Adressat von ihren Kontexten geprägt sind, was wiederum auf das Schreiben und Lesen Auswirkung hat, ist insofern interessant, als dass Vargas Llosa zugab, selbst nur Leser eines Mythos gewesen zu sein, als er an *Lituma en los Andes* arbeitete:

*“Me pasó una cosa muy curiosa, fascinante: estaba escribiendo la novela en la biblioteca de la Universidad de Princeton y vi que un alumno que trabajaba a mi lado leía un libro sobre los mitos griegos. Una nota decía que el de Dionisio no era tanto el mito sobre la embriaguez divina sino más bien un mito en torno a la violencia que surge en la vida y en la Historia cuando uno se entrega a la irracionalidad. Y me di cuenta de que eso era lo que estaba viviendo el Perú. Así surgió la idea de introducir en la novela el mito de Dionisio recreado en el ambiente andino, con personajes de la sierra peruana y dentro del contexto de la violencia terrorista. Descubrí que ciertos mitos tienen una verdad escondida que puede aplicarse miles de años después de donde nacieron.”*¹⁰³

Vargas Llosas Aussage ist in mehrfacher Hinsicht ein Bekenntnis zur Intertextualität nach Kristeva. Eindeutig verschwimmen hier die Grenzen zwischen Leser und Autor, denn die Figuren Dionisio und Adriana sind in *Lituma en los Andes* nur produktive Lesearten von Gestalten, die schon oft in Belletristik und in Sachtexten bearbeitet wurden. Als Leser eines Mythos ist Vargas Llosa also Zeichenträger und -setzer, wenn er ihn in den Roman einbettet.

Der kulturelle Kontext erscheint hier auch tatsächlich als Text: Einerseits ist Vargas Llosas Werk untrennbar mit Peru und mit der indigenen Kultur und Identität verbunden, womit der Kontext in den Text unübersehbar einfließt. Andererseits glaubt er auch, in Dionysos ein kulturell universelles Phänomen entdeckt zu haben, nämlich Gewalt als Folge von Irrationalität. Der gesellschaftlich-historisch-kulturelle Text namens „Dionysos-Mythos“ wird dadurch neu, sozusagen „auf peruanische Art“ gelesen und folglich im neuen Kontext geschrieben. Dafür zitiert Vargas Llosa alte Autoren, auf deren Wiedergabe von Kultur als Texte seine Erkenntnisse über den Dionysos/Ariadne-Mythos beruhen.

¹⁰³ Perez Miguel, L.: Haré lo posible por ser también un escritor del siglo XXI, in: El Mundo, Madrid, 12. März 2001 (Interview), zitiert nach Martínez Cantón, 2008, 17; „Mir passierte eine seltsame, faszinierende Sache: Ich schrieb gerade in der Bibliothek der Universität Princeton an dem Roman und sah, dass ein Student, der neben mir arbeitete, ein Buch über die griechische Mythologie las. Ein Vermerk sagte, dass der Mythos des Dionysos weniger einer über göttlichen Rausch war, sondern ein Mythos über die Gewalt, die im Leben und in der Geschichte entsteht, wenn jemand sich der Irrationalität zuwendet. Und ich bemerkte, dass das das ist, was Peru gerade durchlebt. So entstand die Idee, den Mythos des Dionysos einzuführen, nachgeahmt im Ambiente der Anden mit Figuren der peruanischen Sierra und im Kontext terroristischer Gewalt. Ich entdeckte, dass bestimmte Mythen eine versteckte Wahrheit haben, die man tausende Jahre anwenden kann, nachdem sie geboren wurden.“ Übersetzung durch Astrid Hochreiter

Ob nun Catull und Ovid tatsächlich von Vargas Llosa gelesene Texte sind, ist irrelevant und spielt auch nach dem Intertextualitätsverständnis Kristevas keinerlei Rolle – die antiken Schriftsteller verschwinden einfach in der Anonymität. Kristevas Konzept der Intertextualität schließt zwar nicht aus, dass Urheber und Urheberinnen auf bewusste Verweise und literarische Antworten auf ein Vorgängerwerk zurückgreifen, allerdings erhebt sie auch nie den Anspruch, dass intertextuelle Zitation etwas Bewusstes ist, sondern ein Resultat des kulturellen, geschichtliche und sozialen Kontextes, zu dem eben auch die Literatur gehört und ohne welchen der Mensch nicht produzieren und rezipieren könnte. Deswegen wird es nicht als Problem gesehen Parallelen und mögliche Entwicklungen des Ariadne-Mythos bei einem Schriftsteller der Gegenwartsliteratur zu analysieren.

3.3.4 Palimpseste: Genettes Intertextualitätstheorie

Auch Gérard Genette beschäftigte sich mit Intertextualitätstheorien, wobei er (wie schon bei seiner Narratologie) eine Tendenz zur Systematisierung zeigt. Er erweiterte das Konzept und lieber verwendet er den Begriff der Transtextualität, worunter alles fällt, „*was ihn in eine manifeste oder geheime Beziehung zu anderen Texten bringt*.“¹⁰⁴ Dieses sehr umfassende Wort untergliedert er wiederum in fünf Typen:¹⁰⁵

- Intertextualität: Genette fasst Kristevas Begriff bei weitem enger und sieht darin nur
 - das Zitat (direkte Übernahmen, Anführungszeichen, eventuell Quellenangabe);
 - das Plagiat (wörtliche, nicht deklarierte Entlehnung);
 - die Anspielung (weniger explizite und wörtliche Aussage, die Leser und Leserinnen selbst erkennen müssen, um es zu verstehen – darunter fallen die meisten in Texten befindliche Übernahmen der lateinischen Dichter; Hinds, 1998 nennt als Beispiele die „alexandrinischen Fußnoten“ eingeleitet durch *fama est, ferunt, etc.*);¹⁰⁶
- Paratext: was über den Rahmen des eigentlichen, literarischen Textes hinausgeht wie Titel, Nachwort, Widmungen, etc.; Genette nennt diesen Typus „*Fundgrube ohne Antworten*“; ich möchte das obige Zitat von Vargas Llosa Paratexten – „Textimmanenzpuristen“ werden es wohl als anstößig finden, ein Interview heranzuziehen, doch meines Erachtens untermauert der Paratext meine Hypothesen;

¹⁰⁴ Genette, 82018, 9

¹⁰⁵ cf. *ibid.*, 10-18

¹⁰⁶ cf. Hinds, 1998, 2

- Metatextualität: Beziehung zwischen zwei Texten, ohne sie anzuführen. Der eine Text versteht sich vor allem als Kommentar eines anderen. Ich zähle auch Hinds *reflexive annoations* zu dieser Klasse, da er sie als etwas sehen will, was als Anspielung interpretiert werden möchte, und daher Kommentar-Funktion hat;¹⁰⁷
- Architextualität: Einbettung in ein Genre, nicht der Text bestimmt dies aber, sondern das Publikum;
- Hypertextualität: Beziehung zwischen einem älteren Hypotext und einem jüngeren Hypertext durch Überlagerung, die nicht unbedingt erwähnt werden muss; die Ableitung des Hypertextes vom Hypotext geschieht durch
 - Transformation (Verlegung und Übertragung eines Hypotext in einen Hypertext, z.B. Joyce erzählte die *Odyssee* mit neuen Figuren und überhaupt in gebundener Sprache neu);
 - oder Nachahmung (auf Basis eines Modells werden mimetische Performanzen erzeugt – als Beispiel nennt Genette die *Aeneis* als Hypertext von *Ilias* und *Odyssee*, da Vergil Aufbau, Stil, Motive, Manier, etc. imitiert, nicht aber die Geschichte; im Endeffekt auch nur eine Transformation.)

Die fünf Klassen sind allerdings nicht voneinander getrennte Typen, ein Text kann auch unter mehrere Kategorien fallen. Die Heroides beispielsweise sind sowohl Hypertext wie Kommentar, also auch ein Metatext

In *Palimpseste. Die Literatur auf der zweiten Stufe*, 1982 (dt. Erstausgabe 1993) beschäftigt Genette sich vor allem mit dem Typus der Hypertextualität, welcher als der komplexeste betrachtet wird. Er analysierte die hypertextuellen Verfahren und gelangt zu sechs Gattungen, systematisiert nach ihrem Register und ihrer Beziehung zum Hypotext:¹⁰⁸

Beziehung \ Register	<i>spielerisch</i>	<i>satirisch</i>	<i>ernst</i>
Transformation	Parodie	Travestie	Transposition
Nachahmung	Pastiche	Persiflage	Nachbildung

Für diese eigentlich etablierten Gattungen, über welche Genette, ⁸2018 auch einen historischen Überblick gibt, sucht er teilweise eigene Definitionen, besonders die Parodie weicht von der allgemeinen, gängigen Definition „als komisch-satirische Nachahmung oder Umbildung eines [berühmten, bekannten] meist künstlerischen, oft literarischen Werkes oder des Stils eines [berühmten] Künstlers“¹⁰⁹ ab, da er sich nach seiner Bereinigung des Terminus

¹⁰⁷ cf. ibid.1f.

¹⁰⁸ cf. Genette, ⁸2018, 44

¹⁰⁹ Duden.de: Parodie, die: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Parodie> (Zugriff: 12.01.2021)

sehnt.¹¹⁰ Daher möchte ich mich nun diesem Begriff kurz widmen, sowie der Travestie, da zu beachten sein wird, um welches der beiden Verfahren es sich bei der Dionysos-und-Adriane-Rezeption in *Lituma en los Andes* handelt.

Unter Transformation in der Tabelle oben versteht Genette hier weniger in der oben gegebenen Definition, sondern als das Ausmaß der Deformation des Hypotextes im Vergleich zu den nachahmenden Gattungen, die sich durch Funktion und stilistische Überzeichnung hervortun. Deswegen soll die Parodie auch der Textdiktion folgen und den Stil behalten.¹¹¹ Die (burleske) Travestie behält hingegen den Stil: „Bei der burlesken Travestie handelt es sich um eine Neufassung eines erhabenen Textes in der Form, dass seine „Handlung“, d.h. sein grundlegender Inhalt und seine Bewegung (...) belassen wird, ihr aber eine andere elocutio, d.h. ein anderer „Stil“, aufgesetzt wird.“¹¹²

Die Parodie ist die „minimale Transformation eines Textes“, die Travestie „die stilistisch herabsetzende Transformation.“¹¹³ Schon früher im Buch hat Genette folgende Gliederung der Gattungen postuliert:¹¹⁴

Stil \ Thema	<i>vornehm</i>	<i>vulgär</i>
<i>vornehm</i>	vornehme Gattungen (Epos, Tragödie)	Parodien
<i>vulgär</i>	burleske Travestie	komische Gattungen (Komödie, komödiantische Prosa)

Bei der Travestie wird also einem Thema ein nicht erwarteter Stil auferlegt, was sie beißend satirisch macht.

¹¹⁰ cf. Genette, ⁸2018, 39

¹¹¹ cf. ibid., 26

¹¹² ibid., 82

¹¹³ ibid., 40

¹¹⁴ cf. ibid., 36

4. Ariadne in Catulls *carmen* 64

4.1 Inhalt und Struktur des Epyllions

C.64 wird als Epyllion bezeichnet, das heißt, es handelt sich um einen narrativen Text historischen oder (wie in diesem Fall) mythischen Inhalts in Hexametern, der aber nicht die Länge eines Epos erreicht. Catulls Gedicht besteht aus 408 Versen und zeichnet sich durch den äußerst komplexen Aufbau aus, denn es besteht aus einer äußeren und zwei inneren Handlungen, sowie einem Prolog und einem Epilog. Die Rahmenhandlung beschreibt die Hochzeit von Thetis und Peleus, die erste Binnenerzählung widmet sich der verlassenen Ariadne auf Dia (Catull wählte die Insel der älteren Überlieferung), die zweite dem Achill. Des Überblicks halber sollen Struktur und Inhalt hier als kurze Tabelle aufgeschlüsselt sein, basierend auf Schmale, 2004, 77 und Godwin, 1995, 132:

Vers	Ebene	Bezeichnung	Inhalt
1-30	1	Prolog	Abfahrt der Argo Erstes Treffen von Peleus und Thetis Heroenpreisung
31-49	1	Hochzeitsfeier	Eintreffen der (menschlichen) Gäste Beschreibung der Lokalität
50-264	2	Tapisserie-Ekphrasis	Ariadne
265-322	1	Hochzeitsfeier	Menschliche Gäste gehen Göttliche Gäste kommen an Beschreibung der Parze
323-382	2	Lied der Parze	Hoch auf das Brautpaar Achill-Prolepse
283-408	1	Epilog	Preisung des Heroen-Zeitalters

Wie die Skizze zeigt, ist die Rahmenhandlung zweigeteilt, nämlich in das Fest der Menschen und das Fest der Götter. Die Rahmenhandlung (1. Ebene, weiß) wird zweimal unterbrochen (2. Ebene, grau), einmal im ersten Teil, einmal in zweiten Teil, jedoch auf unterschiedliche Arten, nämlich einmal als Ekphrasis einer *vestis* und einmal als Gesangs-Mimesis.¹ Die skizzierte Ringkomposition² setzt sich in den Binnenerzählungen fort, die Personen (vor allem die Paare Peleus-Thetis & Ariadne-Bacchus) teilen sich Eigenschaften, überbracht durch ähnliche Formulierungen.³ Die Tapisserie-Ekphrasis, in welcher der Ariadne-Mythos eingebaut ist, stellt von der Versanzahl (217) den längsten Abschnitt des Gedichts dar und nimmt so mehr als die Hälfte des kompletten Textes ein.

¹ Der Terminus Mimesis ist hier im Sinne Genettes zu verstehen, denn es handelt es sich um die „Erzählung von Worten“ – Genette sieht die Wiedergabe in direkter Rede als reine Nachahmung, cf. Genette, ³2010, 108, 110.

² cf. Schmale, 2004, 78

³ cf. Godwin, 1995, 132ff., 143ff

Im Folgenden liegt das Augenmerk auf der *vestis*, einer Decke auf einem Hochzeitsbett. Bei dieser wird der Rahmen des bildlich Dargestellten gesprengt, d.h. die Erzählung geht über das hinaus, was auf dem (fiktiven) Bild gesehen würde. Dieses könnte folgendermaßen aussehen: Ariadne steht am Strand und sieht, mit verrutschter Kleidung, Theseus' Schiff auf dem Meer, doch hinter ihr kommt Bacchus mit seiner Schar herangeeilt. Alle anderen Verse befinden sich außerhalb einer statischen Bildbeschreibung. Ein literaturreflexiver Aspekt des Gedichts ist daher einerseits die Brechung mit den Möglichkeiten der literarischen Gattung Ekphrasis, andererseits, dass die Leserschaft neben den Hochzeitsgästen zu Betrachtern des Bildes wird und dass der Dichter durch die Erzählung den Blick auf das vermeintlich Abgebildete steuert. Wenn im Folgenden von Perspektive gesprochen wird, meine ich nicht die Perspektive auf das Bild, sondern den *point of view* der intradiegetischen Figuren.

Den Aufbau und Inhalt der Ekphrasis kann man folgendermaßen als Tabelle aufzeichnen, basierend auf Godwin, 1995, 132 und Schmale, 2004, 140, wobei sich hier ein Spiel mit den zeitlichen und räumlichen Ebenen finden lässt. Es gibt eine Gegenwart (1, weiß) und Vorgeschichten (2, grau), die Handlung spielt entweder auf Kreta (k), Dia (d) oder in Athen (a), fokalisierte Figuren sind entweder Ariadne (A), Theseus (T), Aigeus (Ai) oder Bacchus (B). Dazu kommen Einschübe und Überhänge ohne Bestimmungsmöglichkeit auf der Ebene des Erzählers.(0).

<i>Vers</i>	<i>Inhalt</i>	<i>Zeit</i>	<i>Person</i>	<i>Raum</i>
50-51	Einleitung	0		
52-70	Ariadne erwacht und sieht Theseus abfahren	1	A	d
71-75	Übergangspassage: Apostrophe an Theseus & Ariadne	0		
76-80	Vorgeschichte: die Athener mussten wegen des Mordes an Androgeos Kinder dem Minotaurus opfern	2	T	a
81-85	Theseus beschließt etwas gegen den Minotaurus zu tun	2	T	a
86-93	Theseus und Ariadne verlieben sich	2	T/A	k
94-102	Übergangspassage: Anklage der Liebesgötter	0	(A)	
103-115	Theseus erlegt mit Hilfe des Fadens den Minotaurus	2	T/A	k
116-117	Übergangsverse, Präteritio-Stilmittel	0		
118-121	Das Paar verlässt Kreta und reist nach Dia	2	T/A	k
122-131	Rückkehr zur Ausgangssituation: Ariadne auf Dia	1	A	d
132-202	Klage der Ariadne, sie verflucht Theseus	1	A	d
203-206	Die Götter erhören Ariadne	1		d
207-211	Theseus vergisst, das weiße Segel zu hissen	1	T	a
212-237	Vorgeschichte des Segels, ab V.215 Rede des Aigeus	2	Ai	a
238-240	Rückkehr zur Basiserzählung:	1	T	a
241-245	Aigeus begeht Selbstmord, der Fluch wurde erfüllt	1	Ai/T	a
246-248	Theseus landet	1	T	a
249-250	Rückkehr zu Ariadne auf Dia	1	A	d
251-264	Dionysos und seine Schar erscheinen	1	B	d
265-266	Ausklang, Rückkehr zur Rahmenhandlung	0		

Nur Passagen, welche die Marker 1-A-d oder 1-B-d haben, ist vermeintlich abgebildetes und daher auch kursiv hervorgehoben. Im Übrigen zeigt sich erneut die Ringkomposition: Sowie die Rahmenhandlung zweimal unterbrochen wird, wird auch die Handlung der Ekphrasis zweimal unterbrochen, in diesem Fall aber von zwei Monologen, nämlich jenem der Ariadne ab V.132 und jenem des Aigeus ab V.215.

4.2 Erzähltheoretische Analyse der Ekphrasis

4.2.1 Zeit und Raum

Der Ariadne-Mythos ist also als Bildbeschreibung einer Hochzeitsdecke (*vestis*) eingebaut. Im Sinne von Genette stellt die Hochzeit eine Basiserzählung mit konventioneller Gleichheit ab V.31 dar, während die Ekphrasis vom gemeinsamen Nullpunkt von erzählter Zeit und Erzählzeit abweicht.⁴ Zieht man die Begriffe der Dauer her, welche Rhythmuseffekte erzeugen, so handelt es sich bei der *vestis*-Beschreibung um eine deskriptive Pause der Hochzeit, denn Zeit der Geschichte und Zeit der (Basis)Erzählung sind gleich null. Allerdings gewinnt die Ekphrasis ihre eigene erzählerische Dynamik (wie die Tabelle zeigt), sodass man sagen kann, dass ab V.50 eine neue Basiserzählung kreiert wird.

Diese neue Basiserzählung umfasst folgenden Zeitraum: Ariadnes Erwachen, die Klage, Theseus' Rückkunft nach Athen und den Selbstmord des Aigeus (diese beiden Handlungen befinden sich aber außerhalb des Raumes des Bildes), zuletzt das Auftauchen von Bacchus mit seiner Schar. Alles andere sind externe Analepsen, doch die Vorgeschichten kreieren wiederum neue Erzählungen.⁵ Diese umfassen die vorangehenden Ereignisse in Athen bis zu dem Zeitpunkt, an welchem Theseus und Ariadne Kreta hinter sich lassen. Auch eine Prolepse auf die (im Gedicht und damit in der erzählten Zeit nicht vorkommende) Hochzeit von Dionysos und Ariadne lässt sich finden.

Bezeichnend für Catulls Beschreibung ist das Spiel zwischen der Beschreibung dessen, was man wirklich auf der Tapiserie sehen könnte, und den zusätzlichen Informationen. Gemäß Laird, 1993 handelt es sich nur um eine „fiktionale“ Bildbeschreibung, d.h. Catull beschreibt eine bildliche Darstellung, welche nie existiert hat und deren literarische Wert auch höher ist als ein potentiell künstlerischer,⁶ weswegen Catull auch auf die Beschreibung der materiellen

⁴ Der Prolog, welcher sich der Fahrt der Argonauten und der ersten Begegnung des Brautpaares widmet, ist als Analepse zu sehen und daher auch eine Abweichung von der Basiserzählung.

⁵ cf. Genette 2010, 27

⁶ cf. Laird, 1993, 18

Seite der *vestis* verzichtet.⁷ Er unterscheidet für die formale Untersuchung der Ariadne-Ekphrasis außerdem zwischen dem, was tatsächlich visualisiert werden kann, und nennt diese Bildbeschreibungen *obedient*. *Disobedient* sind aber jene Texte, welche kaum in einem statischen Bild der bildenden Kunst dargestellt werden können⁸ – und das sind narrative Elemente. Zwar gibt es Verse, die *obedient* sind, also etwas beschreiben,⁹ was dargestellt werden kann, für die Mehrheit trifft das aber nicht zu. Problematisch sind jene Zeilen, die folgendes enthalten: Abschweifungen, Flashbacks, Gedankenbeschreibungen und Bewegung, sowie „akustische Inhalte“ wie Apostrophe, Onomatopoesie und Alliteration. Generell spielen, wie Laird, 1993 zeigte, Geräusche in dem Gedicht eine große Rolle.¹⁰ Als besonders problematisch sind die Verse 251-266 (Auftritt des Bacchus) zu werten, in welchen sich deskriptive Worte und Formulierungen mit Beschreibungen von Akustik mischen. Allerdings befindet sich schon mitten in der ersten Szene und damit einer Beschreibung dessen, was man auf dem Bild sehen soll, in V.52 mit *fluentisono* ein Wort, welches ein Geräusch suggeriert.¹¹ Die direkten Reden von Ariadne und Aigeus, etwas Akustisches, machen übrigens gemäß der Verszahl zusammen mehr als die Hälfte der Ekphrasis-Passage aus.

Genette hat das, was Catull hier tut, nicht berücksichtigt, wenn er über die Bildbeschreibung als deskriptive Pause einer Erzählung spricht, denn der römische Dichter eröffnet hier eine neue Basiserzählung mit eigenem Tempus, was laut dem französischen Literaturtheoretiker nicht möglich ist, weil in einer Beschreibung erzählte Zeit und Erzählzeit gleich null sind¹² – allerdings hat die Bildbeschreibung dank der narrativen Elemente einen zeitlichen Rahmen und eine Dauer/Geschwindigkeit. Es ist offensichtlich, dass die Ekphrasis zwar eine Pause der Basiserzählung über Thetis und Peleus ist, doch indem er die Hochzeitsgeschichte stoppt, berichtet Catull von einer ganz anderen Geschichte. Die Tapisserie-Ekphrasis ist sowohl Pause als auch Erzählung.

Wie schon erwähnt, umfasst das Gedicht einen bei weitem größeren Zeitraum, als die *vestis* erfasst. erinnert man sich an die Zusammenfassung des Mythos und vergleicht man diesen mit der Tabelle, so sticht die Reihenfolge ins Auge, welche Godwin, 1995 wie folgt gliedert:

⁷ cf. Gaiser, 1995, 588ff.

⁸ cf. Laird, 1993, 19-20

⁹ z.B. Cat. c.64.52-53: *namque fluentisono prospectans litore Diae,/ Thesea cedentem celeri cum classe tuetur.*

¹⁰ cf. Laird, 1993, 20

¹¹ cf. *ibid.*, 21

¹² Allerdings hat Genette auch die Mängel des Konzepts der Pause eingesehen und bittet diesen Begriff restriktiv zu verstehen. Problematische Beispiele, die er selbst ansprach, sind einerseits auch eine Narrativierung der Schildbeschreibung Homers, auf deren Vorbildfunktion für die Ekphrasis Catulls mehrfach hingewiesen wurde (z.B. Schmale, 2004) und auch die proleptischen Elemente in der Schildbeschreibung Vergils in der *Aeneis*, cf. Genette, 2010, 192. Beide Beispiele gehen aber meiner Meinung nach nicht weit genug, um das Problem der Dauer für Catulls Ekphrasis zu klären. Als Kommentar, der bei Lahn/Meister, 2016, 154 ebenfalls zur Pause gezählt wird, ist die Ariadne-Episode jedenfalls nicht zu sehen.

4, 2, 3, 5, 1, 6, 7.¹³ Auch Laird, 1993 stellt eine ähnliche Ordnung auf.¹⁴ Der hier genannten Reihenfolge stimme ich jedoch nicht gänzlich zu, denn der erste Abschnitt des Mythos, Theseus' Abfahrt, findet eigentlich schon in V.81ff. statt:

Catull, c. 64.80-85: *quis angusta malis cum moenia uexarentur,
ipse suum Theseus pro caris corpus Athenis
proicere optauit potius quam talia Cretam
funera Cecropiae nec funera portarentur.
atque ita naue leui nitens ac lenibus auris
magnanimum ad Minoa uenit sedesque superbas.* 85

Schmale, 2004 sieht die Abreise von Athen in diesen Versen, jedoch muss man genauer differenzieren.¹⁵ Zwar wird in diesen Versen die Abfahrt nicht explizit erwähnt (dies geschieht tatsächlich erst in V.211-212: *classi cum moenia diuiae/linquentem gnatum*), jedoch wird sie impliziert, wenn Theseus zuerst vom Leid in Athen gequält wurde und dann mit einem Schiff auf Kreta landet. Der nicht erwähnte Schritt kann erschlossen werden, denn einerseits sollte der Modell-Leser Catulls über den Mythos Bescheid wissen und den Schritt seiner Enzyklopädie entnehmen, andererseits auch dank Inferenzen aus allgemeinen *frames* die Lücke schließen können. Das heißt, eigentlich ist folgende Reihenfolge zu postulieren: 4, 1, 2, 3, 5, 1, 6, 7. Abschnitt 1 des Mythos ist also doppelt vorhanden.

Auch wenn die Leserschaft die Lücke leicht selber schließen kann, kann man in V.81ff. von einer Ellipse sprechen, die Catull später in V.211f. schließt. Im Übrigen befinden sich nur Abschnitt 4-7 in der Basiserzählung. Außerdem reichen die Abschnitte des Mythos noch weiter zurück als nur die Abreise des Theseus, welche bei Godwin, 1995 und Laird, 1993 Station 1 ist, denn warum die Athener als Strafe dem Minotaurus Kinder schicken mussten, wird auch erzählt (V.76-77). Schmale, 2004 hat dies im Zitat von Fußnote 15 schon erwähnt.

Die temporale Ordnung des Gedichts erinnert an den *ordo artificialis*, denn die Erzählung beginnt *in medias res*. Das kann damit begründet werden, dass in der Mitte der Tapisserie

¹³ „The tale of Ariadne in “fact” went as follows:

1. Theseus leaves Athens
2. Theseus meets Ariadne and slays the minotaur
3. Theseus takes Ariadne away and abandons her
4. Ariadne awakes, abandoned.
5. Ariadne curses Theseus
6. Theseus forgets to change the sails and causes his father's death.
7. Bacchus rescues Ariadne

The order in the poem is: 4, 2, 3, 5, 1, 6, 7.” Godwin, 1995, 143

¹⁴ cf. Laird, 1993, 28

¹⁵ Sie fasst die Geschehnisse folgendermaßen zusammen: „Nach einer Apostrophe des Erzählers, beginnt eine Erzählung der Vorgeschichte zu dem ebenso entworfenen Tableau (68-123). Es wird ein erzählerischer Bogen gezogen von Athens Verpflichtung zum Sühneopfer an den kretischen König Minos, über Theseus Fahrt nach Kreta, die Annäherung an die Königstochter Ariadne, deren Hilfeleistung bei seinem Kampf gegen den Minotaurus und dem Entkommen aus dem Labyrinth, Ariadnes Verlassen ihrer Heimat und die Wegfahrt mit Theseus, bis zu Theseus unbemerktem Davonsegeln von der Insel Dia, während Ariadne schläft.“ Schmale, 2004, 139

Ariadne zu sehen ist, wie sie dem abfahrenden Geliebten hinterherblickt, also gibt das Bild diesen Einstiegs-Typus vor. Wie es dazu kam, dass Ariadne auf Dia alleine ist, berichtet eine externe Analepse. Zwischen Analepse und Basiserzählung gibt es eine ziemlich klare Trennung, denn Catull leitet diesen Rückblick und auch den über das Segel mit *nam* (V.76, 212) ein, was ihre explikative Natur kennzeichnet.¹⁶ Die erste Analepse (um den Minotaurus) greift in den Nullpunkt von erzählter Zeit und Erzählzeit der Basiserzählung, wenn die Summary von bis V.124 mit Ariadne am Strand endet. *Prospicere* ist ein Schlagwort dafür, dass sich der Blick (wieder) zu Ariadne richtet: es leitet von der Hochzeitsbasiserzählung zur Ekphrasis über (V.52), auch ist es Schlagwort dafür, dass der Erzähler sich wieder Ariadne auf der Insel widmet (V.64 und 264).

Wie oben gesagt, handelt es sich bei der Vorgeschichte um eine neue Erzählebene. Sowie die Station „Abfahrt des Theseus“ zweimal in der Ordnung des Gedichts vorhanden ist, ist sie aber auch beide Male Ausgangspunkt der Analepsen. Zunächst als Erläuterung des *in-medias-res*-Beginns, dann, um der Rede des Aigeus einen Kontext zu geben. Für die Basiserzählung mag dieser Rückblick extern bleiben, für die Erzählebene der Vorgeschichte ist sie aber intern. Im zweiten Fall, also in der Aigeus-Episode, handelt es sich daher um eine homodiegetische, kompletive Analepse innerhalb der Erzählebene der Vorgeschichte,¹⁷ die ein (kleines) Loch füllt. Gewissermaßen lag hier eine Mehrfachschilderung vor, doch indem Catull beim ersten Rückblick die Abreise nicht explizit erwähnte, vermied er Redundanz, was Genette der Mehrfachschilderung vorwirft.¹⁸ Ein ähnlicher Kniff findet sich auch im Zusammenhang mit dem Ariadnes Klagemonolog, der sowohl eine Mehrfachschilderung ist als auch eine alternative Version der Geschichte berichtet.

Die Nacherzählung der Geschehnisse auf Kreta ist eine Analepse, doch sind die Tötung des Minotaurus aus der Perspektive Ariadnes geschildert, wodurch sich ein zeitliches und örtliches Durcheinander ergibt.¹⁹ Es ist keine Erzählung von Ereignissen, sondern eine Erzählung von Worten, die eine Erinnerung oder ein Gedankenspiel der Heldin sind.

Was die Geschwindigkeit betrifft, so hat die Mehrheit des Gedichts die Form einer Summary, allerdings immer von unterschiedlichem Tempus, doch bei den beiden Reden dürfen wir von Szenen reden. Pausen finden sich in den *obedient* Versen z.B. Ariadne am Strand und deskriptive Momente der Dionysos-Prozession. Über jene Ellipse, welche im Nachhinein geschlossen wurde, wurden schon einige Worte gesagt. Der Mythos ist vollständig

¹⁶ cf. Schmale, 2004, 159, sie erkannte dies aber nur für die erste Analepse. Zur explikativen Funktion der Analepse cf. Genette, ³2010, 37

¹⁷ cf. Genette, ³2010, 28-29

¹⁸ cf. *ibid.*, 74

¹⁹ cf. Gaiser, 1995, 605

nacherzählt sowohl auf der zeitlichen Ebene der Basiserzählung als auch auf der der Rückblicke. Auslassungen sind nicht temporaler Natur (sowie die *Präteritio*-Verse in 116f.)

4.2.2 Der Erzähler und die Erzählebenen

Ab hier wird zwei erzählerischen Stimmen Beachtung geschenkt, nämlich einerseits dem extradiegetischen-heterodiegetischen Dichter der Erzählung, welcher auf keinen Fall mit dem Autor gleichgesetzt werden darf und möglicherweise eine vollkommen andere Position einnimmt als Catull – auch wenn Wolf Schmid dies an Genette kritisierte, so soll hier der Dichter/Erzähler als Figur wahrgenommen werden. Andererseits haben wir Ariadne, die in ihrer Klagerede zur Erzählerin wird. Die Kombination der beiden Stimmen mag die Aussage des Gedichtes ändern (sowie die hier nicht getätigte Verknüpfung mit der Hochzeitserzählung), doch in der Arbeit soll von Interesse sein, was uns die beiden Stimmen sagen wollen, und nicht was der Autor uns sagen will. Anzumerken ist zudem, dass der Erzähler als männlich angenommen werden wird, da er im Text selbst das männliche Partizip *digressus* (V.116) auf sich bezieht.

Der Erzähler ist derselbe wie jener, der die Basiserzählung erzählt, d.h. spricht.²⁰ Wie in der lateinischen Epik üblich, macht er sich im ganzen Gedicht und so auch in der Ekphrasis sichtbar, z.B. durch Apostrophe an Götter (z.B. V.23ff, V.94ff.) oder an Figuren (z.B. V.252: *te quaerens* – *te* ist Ariadne), erste Person Singular und entsprechendes Personalpronomen (z.B. V.116: *ego... digressus*), Exclamatio (z.B. V.94: *heu*), Bewertung der Figuren (V.247: *ferox Theseus*), Vergleiche mit anderen Bildern (V.61: *saxea ut effigies bacchantis*), Metaphern (z.B. die Tötung des Minotaurus in Vers 105f.) und durch Berufung auf andere Quellen (z.B. V.212: *namque ferunt olim*). Formulierungen wie *ferunt* und *perhibent* dienen dem Autor sich als gebildet zu präsentieren und so wird ein Modell-Autor kreiert, der wie sein Modell-Leser belesen ist. *Ferunt* ist ein Verweis auf die alexandrinischen Schriftsteller, und wurde als Spekulationsgrundlage genutzt, ob Catull Vorbilder hat, obwohl keine überliefert sind.²¹

Dadurch, dass der Informant also sehr sichtbar ist und die Informationen selektiv wiedergibt,²² liegt ganz im platonischen Sinn eine Diegese vor. Allerdings stellen die Monologe der Ariadne und des Aigeus Mimesis dar.

²⁰ Zum Problem „wer spricht“ cf. Gaisser, 1995, 591

²¹ cf. Hinds, 1998, 1-3

²² Dies wurde im Kapitel um die Zeit schon angedeutet, da das Gedicht Großteils als Summary auftritt, in welcher durch Zeitraffung auch Informationen zurückgehalten werden. In folgenden Absätzen gibt es noch weitere Hinweise auf die Selektion von Informationen z.B. durch partielle interne Fokalisierung auf Ariadne.

Der Erzähler befindet sich auf der extradiegetischen Ebene und ist allwissend, d.h. die Fokalisierung ist Null. Passagen, wo er sich zurücknimmt, stehen jenen gegenüber, in denen er sich in die sehende Figuren einfühlt und die Objektivität zugunsten der Subjektivität aufgibt²³. Angedeutet sei daher die Frage, ob er wirklich seine Sicht der Dinge darstellt oder nur die Wahrnehmung einer Figur reproduziert. In Wolf Schmid's Worten: Narrational ist die Erzählung jedenfalls nicht, sondern stark figural.

Der Erzähler spricht zwar, die Augen, durch die er sieht, sind in erster Linie Ariadnes. Das ist eines der Themen, die Gaiser, 1995 bespricht, und eine systematische narratologische Analyse bestätigt, dass Ariadne den *point of view* der Ekphrasis dominiert. Das erkennt man besonders an der Narration über die Tötung des Minotaurus, da durch ihre Augen dieses Geschehen nacherzählt wird, obwohl sie gar nicht dabei war und so die chaotische Ordnung sich ergibt. Theseus' Sicht der Dinge bekommt allerdings kaum Beachtung, nur die Vorgeschichte in Athen in V.76ff. und die Rückkehr in die Heimat in V.204-211 bzw. V.246-250 sind aus seiner Perspektive geschildert, allerdings ist die Introspektion geschmälert im Vergleich zu Ariadne, lieber werden „äußere“ Fakten berichtet. In dieser Alteration der Fokalisierung zwischen Null und intern werden vor allem die Gedanken, Motive und Gefühle des Theseus als Paralipse behandelt. Auch in Aigeus, eine an sich sympathische Figur, die ab V.213 sieht, wird wenig „hineingesehen“. Daher kann eine Fixierung des Erzählers auf Ariadne nicht geleugnet werden, sodass man in den Passagen V.52-75, 94-104 und 124-131 von einer internen Fokalisierung auf die verlassene Schöne sprechen soll. Gewissermaßen einen Höhepunkt dieser Fokalisierung stellt dabei die Kreta-Analepse dar, wo die Abenteuer des Theseus nur eine äußere Handlung sind und eigentlich das Innenleben der Ariadne Thema ist.²⁴ Diese weibliche Perspektive kann als Reaktion auf Theokrit's Idyll 2 gesehen werden, wo Theseus die Schuld genommen wird, wenn Bacchus ihn veranlasst haben soll, das Mädchen zu verlassen und ihr *point of view* nicht zählt, zumal davon ausgegangen werden kann, dass sie zu diesem Zeitpunkt von Bacchus' Plänen nichts wusste.²⁵ Über keine andere Figur scheint der extradiegetische, Null-fokalisierte Dichter so viel zu wissen (oder daran interessiert, sein Wissen zu vermitteln) wie über Ariadne, dennoch ist die Fokalisierung auf Ariadne ist trotzdem nur partiell, da doch manchmal die Perspektive anderer Figuren zählt.

Bezüglich der Erzählebenen ergibt sich die Frage, ob die Ariadne/Theseus-Erzählung eine intradiegetische oder eine metadiegetische ist. Wie ausgeführt, stehen nämlich zwei zeitliche Basiserzählungen, die Hochzeit und der Ariadne-Mythos, nebeneinander und meines

²³ cf. Schmale, 2004, 46

²⁴ cf. *ibid.*, 161

²⁵ cf. Gaiser, 1995, 596

Erachtens gehen hier nun auch zwei intradiegetische Ebenen Seite an Seite. Dafür spricht zunächst die Qualifikation als Bildbeschreibung, welche, zwar nicht ganz im Genette'schen Sinn, aber doch eine Pause zur Haupthandlung i.e. der Hochzeit darstellt, und Pausen bilden keine neue diegetische Ebene. Denn Genette macht die Diegese an der Stimme fest und diese bleibt in beiden Abschnitten identisch – da das Bild nicht sprechen kann, übernimmt in der Ekphrasis weiterhin derselbe Erzähler diese Rolle.²⁶

Ariadne, sobald sie das Wort ergreift, ist eine intradiegetische-homodiegetische Erzählerin mit fester interner Fokalisierung auf sich selbst – sie ist die Heldin ihrer eigenen Geschichte. Da es eine „Geschichte in der Geschichte“ ist, ist es eine metadiegetische Erzählung. Ihrer Klage soll gleich noch einmal gesondert analysiert werden.

4.3 Ariadne – Figur und Stimme

4.3.1 Optische und psychische Wiedergabe durch den Erzähler

Ariadne ist das Zentrum des fiktiven Bildes. Auch wenn bereits *disobedient*, widmen sich die ersten zwanzig Verse dem, was Leser und Leserinnen sich auf der Hochzeitsdecke vorstellen sollen: Ariadne steht am Strand – in den meisten Darstellungen z.B. bei Properz, folgt sie dem Archetyp der schlafenden Schönheit, weswegen sie liegt oder sitzt.²⁷ Die Verse 62-67 widmen sich ihrem Äußeren:

*Cat. C.64. 62-67: prospicit et magnis curarum fluctuat undis,
non flauo retinens subtilem uertice mitram,
non contacta leui uelatum pectus amictu,
non tereti strophio lactentis uincta papillas, 65
omnia quae toto delapsa e corpore passim
ipsius ante pedes fluctus salis alludebant.*

Ariadne ist blond, ihre Kopfbedeckung (*mitra*) ist heruntergefallen, ihre Kleidung ist verrutscht, sodass ihre Brüste frei liegen, und Wellen spielen um ihre Füße.²⁸ Der Erzähler wandert von oben nach unten, um die Entkleidung einer Frau zu suggerieren. Hier dominiert der *male gaze*, die Darstellung ist also erotisch und folgt der Tradition, Ariadne als sinnliche Figur darzustellen, z.B. in den pompejischen Wandmalereien ist sie fast immer nackt.²⁹ Es

²⁶ Anders ist es übrigens bei der Achill-Erzählung, welche von der Parze vorgetragen wird. Die Narration ist metadiegetisch und die Parze ist eine intradiegetische-heterodiegetische Erzählerin.

²⁷ cf. Schmale, 2004, 143

²⁸ Interessant hierbei, dass Ariadne einmal im Sand (V.52-57) und einmal im Wasser steht (V.63-69). Man könnte meinen, Catull versuche so erneut der Statik der Bildbeschreibung zu entkommen, indem er die Bewegung des Meers am Strand andeutet.

²⁹ cf. Schmale, 2004, 147; Brenner, 2000, 126ff.

zeigt sich dabei aber der Vorteil der *disobedient* Bildbeschreibung, denn dem Fetischisieren der Figur wirkt nicht nur baldige Partei ergreifung seitens des Dichters, sondern auch, durch die der Beschreibung vorangehende Erwähnung des konkreten, nicht unbedingt attraktiven Gefühls, welches in Ariadne wütet, nämlich der *furor* (V.54).³⁰ Dieser wird noch einmal verstärkt, wenn Ariadne mit einer „steinernen Bacchantin“ in V.61 verglichen wird. Das ist auch ein Vorgriff auf ihre zukünftige Ehe mit Bacchus. Ein weiterer Anhaltspunkt, der gegen die erotisierende Tradition und Ergebnis einer *disobedient* Bildbeschreibung ist, ist, dass Ariadne im „Vorwort“ der Klage nicht mehr ga nackt ist: *molliā nudatae tollentem tegmina surae* (V.129).³¹

Auch im Weiteren ist weniger Ariadnes erotisches Aussehen Kernthema als ihr emotionaler Zustand. Schon in Kapitel 2 wurde erwähnt, dass c.64 als erster Beleg gilt, der Ariadnes Gefühle und weniger den bloßen Inhalt in den Mittelpunkt rückte.³² Schon bevor ihre Klage beginnt, fokussiert sich der Dichter auf das Innenleben der Heldin, zeigt Empathie und Sympathie³³ und ergreift für sie Partei, wenn er sie z.B. wiederholt als *misera* (V.57, 71) bezeichnet oder sich erfreut zeigt, wenn Bacchus eilt die junge Frau zu retten (V.251ff). Auch beschuldigt er ab V.94 die Liebesgötter, insbesondere Amor, den er *sanctus puer* nennt, denn hätte Ariadne sich nie in Theseus verliebt, wäre sie nicht in ihrer misslichen Lage. Liebe ist das ursprüngliche Übel ihrer Misere. Präsentiert wird Ariadne zusammenfassend also als unschuldiges Mädchen.

Der Dichter ist also auf den ersten Blick subjektiv und scheint für Theseus eher negative Worte zu finden (V.58: *fugiens*, V.247: *ferox*). Auch wenn Theseus tragische Züge bekommt, wenn sein geliebter Vater sich aufgrund eines Missverständnisses selbst tötet,³⁴ hat Catull also kein Interesse mehr, im Gegensatz zu griechischen Autoren, eine explizite Rechtfertigung für das Verhalten des Theseus zu finden, und Ariadne scheint von ihm aus keine Schuld zu treffen. Daher spielt für den Dichter (anders als für Ariadne, wie wir noch sehen werden) auch die Motivation des Theseus keine Rolle, warum er sie verlassen hat.

Auch die Auflösung spricht für Heldin, denn durch den Selbstmord des Aigeus gilt ihr Fluch als erfüllt, und auch die Rettung durch Dionysos ist als eine ihr (aus der Perspektive des Erzählers) gewogene Folge zu werten (auch wenn sich Problem ergeben werden – siehe zu beidem folgendes Kapitel). Dass der Dichter auf Ariadnes Seite steht, merkt man an der

³⁰ Zum komplexen Begriff des *furors* siehe Hershkowitz, Debra: The Madness of Epic. Reading Insanity from Homer to Statius, Carndon Press: Oxford 1998

³¹ cf. Schmale 2004, 171

³² Zur Diskussion über Catulls Vorbilder cf. Brenner, 2000, 75-77;

³³ Vor allem c.64.69-70: (...) *toto ex te pectore, Theseu, / toto animo, tota pendepat perdita mente*. Die Apostrophe zeigt die Anteilnahme und diese wird konsequent fortgeführt, cf. Schmale, 2004, 157ff.

³⁴ Zur Ambivalenz des Theseus cf. Schmale 158-159, 161f. und Reitz, 2002, 93

parallelen Wortwahl: Genau wie es schon der extradiegetische Erzähler tat, bezeichnet sich Ariadne selbst als *misera* (V.140, 196) und außerdem nutzt sie in ihrer Klage zum Teil ähnliche Formulierungen wie er, z.B. *sed quid ego* in V.116 bzw. V.164.

Ariadnes Kennzeichen sind allerdings nicht nur *furor* und *misera*, tatsächlich zeigt die Figur psychologische Tiefe, was in der Klage offensichtlich ist, aber schon in der Basiserzählung und vor allem in der ersten Analepse klar werden sollte. Die erste Begegnung von ihr und Theseus ist nämlich Liebe auf den ersten Blick, wirkt seitens Ariadnes ehrlich, doch später zeigt die Heldin eine innere Zerrissenheit zwischen ihrer Familie und ihrem Geliebten:

c.64.117-120: *ut linquens genitoris filia uultum,*
 ut consanguineae complexum, ut denique matris,
 quae misera in gnata deperdita laeta<batur>
 omnibus his Thesei dulcem praeoptarit amorem 120

In der Klage wird Ariadne ihr Bereuen ansprechen, sich für Theseus entschieden zu haben. Reitz, 2002 sieht daher auch eine gewisse Mitschuld Ariadnes an ihrer Situation und das Verlassen-Sein als eine gerechte Strafe dafür, dass sie ihre Familie zurückgelassen hat, was auch Catull so intendiert haben könnte. Trennt man allerdings den Erzähler und Ariadne als zwei unterschiedliche erzählerische Instanzen, ist die Bewertung ein wenig komplizierter. Ich möchte hier die Mitschuld nicht ausschließen, aber aufgrund der gezeigten Sympathie des Erzählers die Schuld auf etwas reduzieren, was Ariadne in sich selbst sieht, wenn sie die Rolle der Erzählerin einnimmt. Ariadne ist schließlich auch die Figur, die die meiste Zeit im Gedicht sieht.

Trotz all der *flashbacks*, Suggestion von Bewegung und Geräuschen sowie intensive Beschreibung von Emotionen bleibt Ariadne allerdings in der Basiserzählung statisch und bewegungslos – nicht umsonst wird sie *saxae effigies bacchantis* (V.61) genannt. Auch in der Kreta-Analepse, wo Ariadne als handelnde Figur zwar erschlossen werden kann, tritt ihre Beweglichkeit nur unklar in Erscheinung, explizite Erwähnung findet sie gar nicht. Wie es die Natur eines Bildes vorgibt, ist Ariadne also körperlich starr und sie ist nur emotional in Bewegung. Erst mit ihrem Monolog in Vers 132-201, wo sie selbst ihr Innenleben artikuliert, durchbricht sie die Starre.

4.3.2 Die Klage (Vers 132-201)

Die Klage der Ariadne ist das Herzstück der Ekphrasis und auch wenn Catull sich auf Autoritäten beruft (*perhibent* in V.124), vermutet man eine Innovation, da die Figur eines Bildes nicht nur mit den Leserinnen und Lesern, sondern auch mit den fiktiven Betrachtern

und Betrachterinnen, also den Hochzeitsgästen, spricht.³⁵ Bedenkt man, dass Ariadne sich im Laufe der Binnenerzählung von einem statischen Bild zu einer Heldin mit psychologischer Tiefe entwickelt, ist der Monolog der Höhepunkt ihrer Transformation, wenn ihr eine Stimme und somit eine akustische Dimension gegeben wird – sie wird zur dramatischen Heldin.³⁶ Zugleich ist sie aber auch der Endpunkt von Ariadnes Geschichte. Hat sie aufgehört zu sprechen, richtet sich die Perspektive des Erzählers wieder auf die Vergangenheit, also die Hintergrund-geschichte des Segels und Aigeus, auf Theseus und zuletzt auf Dionysos – zwischen den beiden Szenen gibt es nur eine kurze Wiederaufnahme von zwei Versen über Ariadnes Lage.³⁷

Man kann die Rede, Schmale 2004, 175 und Reitz, 2002, 94 folgend, folgendermaßen gliedern und einen rhetorischen Aufbau wiederfinden:

- V.132-163: Anklage des Theseus;
- V.164-187: Betrachtung ihrer Lage und Resignation; in diesem Teil finden sich auch die berühmten rhetorischen Fragen (V.176-183), die Ariadnes Hoffnungslosigkeit zusammenfassen und als der am stärksten rezipierte Teil des Gedichts gilt;
- V.188-201: Rachewunsch und Gebet an die Eumeniden.

Da es sich um einen (inneren)³⁸ Monolog handelt, liegt eine gleichzeitige Narration vor, das heißt, es gibt eine strenge Koinzidenz von Geschichte und Erzählung. Wegen der internen Fokalisierung auf sich selbst tritt die Narration jedoch in den Vordergrund bzw. vor die Handlung³⁹ und somit ist die Erzählung detaillierter als die Geschichte. Ariadne verwendet außerdem primär das Präsens, auch wenn im ersten Teil Vergangenes und im dritten Teil Zukünftiges dominieren.⁴⁰ In welche Ebene welcher konkrete Vers aber fällt, wäre fast ein Unding zu analysieren, da es gerade bei solch emotional gefärbten Monologen zu zeitlicher Inkohärenz kommen kann.⁴¹ Zum *point of view* ist zudem zu sagen, dass Ariadne, wie schon der Erzähler, der sagt, was sie sieht, am liebsten über ihre Gefühle und Ängste spricht, aber durchaus ihren Blick auf die mögliche Motivation und das potentielle Schicksals ihres ehemaligen Geliebten wirft. Auch dieser Wechsel geschieht mitunter plötzlich. Ihr Wissen ist aber dank ihrer Isolation entsprechend eingeschränkt und so handelt es sich nur um Hypothesen und Wünsche. Als homodiegetische-intradiegetische Erzählerin, die in der Ich-

³⁵ cf. Schmale, 2004, 172

³⁶ cf. Pieper, 2012, 224f.

³⁷ Cat. c.64.249-250: *quae tum prospectans cedentem maesta carinam/ multiplices animo uoluebat saucia curas.*

³⁸ Zur Diskussion, ob es sich bei der Klage um einen inneren Monolog handelt oder einen tatsächlich artikulierten cf. Schmale, 2004, 173f. Auf Ebene der Stimme und Zeit allerdings spielt es für Genette keine Rolle, ob es sich um einen inneren Monolog oder einen gesprochenen handelt.

³⁹ cf. Genette, 2010, 142

⁴⁰ cf. Schmale, 2004, 177

⁴¹ cf. Genette, 2010, 140

Form spricht, ist sie, im Gegensatz zum heterodiegetischen Erzähler der Basiserzählung in allwissender Position, nur schwer dazu fähig etwas anderes darzustellen, als was sie selbst erfasst.

Metadiegetische und intradiegetische Erzählung behandeln dieselbe Geschichte, das heißt, es handelt sich um eine Mehrfachschilderung, wenn auch hier Catull einige Tricks verwendet, um Redundanz zu vermeiden. Die Klage beginnt genau an demselben Zeitpunkt und Ort, wo auch der Dichter zu erzählen begonnen hat, also wird nochmals erzählt, was bereits geschildert wurde. Der große Unterschied zwischen dem Beginn der Ekphrasis und dem Beginn der Klage ist, dass der heterodiegetische Dichter sichtbar ist und Informationen selektiv zugunsten Ariadnes wiedergibt, sodass eine Distanz zwischen Erzähler und Erzählung herrscht: Es liegt klar Diegese vor. Nun überlässt der Erzähler der extradiegetischen Ebene die Bühne seiner Heldin, die Wiedergabe ihres Monologs ist ein Informationsmaximum, weswegen hier nun Mimesis (wie es einer Genette'schen Szene inhärent ist) vorliegt. Aber die Erzählerin Ariadne verabschiedet sich auch von jeglicher Objektivität, beschimpft Theseus (z.B. *perfide* in V.132) und apostrophiert ihn, beklagt sich selbst und gibt auf diese Art ihre Gefühle wieder. Im Verhältnis zum heterodiegetischen-extradiegetischen Erzähler ist die Klage also Mimesis, im Verhältnis zu sich selbst sind die Worte der Ariadne eine Diegese, also eine selektive Informationsvermittlung, denn wir wissen z.B. zwar, dass die junge Frau sich vor Raubtieren fürchtet, konkretisiert werden diese aber nicht.⁴²

Eine weitere Mehrfachschilderung liegt vor, wenn Ariadne darauf zurückblickt, was schon in der intradiegetischen Erzählung als Analepse behandelt wurde, nämlich dass sie Theseus half den Minotaurus zu erlegen.⁴³ Ihre Unterstützung wurde aber in der intradiegetischen Erzählung nur angedeutet, wenn der Faden (V.113: *tenui... filo*) erwähnt wird, d.h. Catull behandelt dieses Detail des Mythos (sowohl inhaltlich wie auch zeitlich) elliptisch und setzt voraus, dass der Modell-Leser die Sage kennt, um Ariadnes Rolle besser zu verstehen. Erst wenn sie Erzählerin ihrer eigenen Geschichte wird, schließt Catull die Ellipse explizit und

⁴² Vermutlich sind die Raubtiere eine Metapher für Theseus' Grausamkeit, die ihr den Tod bringen wird, cf. Pieper, 2012, 232. Die Erzählerin selbst gibt uns aber diese Information nicht direkt, sie muss erst durch *close reading* erschlossen werden. Im Übrigen vergleicht die Ovidische Ariadne aus *Her. X* gleich im ersten Vers Theseus mit wilden Tieren: *Mitius inveni quam te genus omne ferarum*.

⁴³ Cat. c.64.149-151: *certe ego te in medio uersantem turbine leti/ eripui, et potius germanum amittere creui,/ quam tibi fallaci supremo in tempore dessem*.

und 110-115: *sic domito saeuum prostrauit corpore Theseus 110*
nequiquam uanis iactantem cornua uentis.
inde pedem sospes multa cum laude reflexit
errabunda regens tenui uestigia filo,
ne labyrintheis e flexibus egredientem
tecti frustraretur inobseuabilis error. 115

Eine weitere Lückenschließung ist, dass Ariadne in der Klage von Ehe und Hochzeit spricht⁴⁴ – hier wird das leere Versprechen (*uana ... promissa*)⁴⁵ konkretisiert, dass in Vers 58/59, gleich am Anfang der Ekphrasis, erwähnt wird (ein Zeitpunkt, an welchem Sympathie für die verlassene Schöne geweckt werden soll.) Analeptisch sind auch die Wünsche, die Ariadne im Konjunktiv Plusquamperfekt spricht:

*utinam ne tempore primo
Cnosia Cecropiae tetigissent litora puppes,
indomito nec dira ferens stipendia tauro
perfidus in Cretam religasset nauita funem,
nec malus hic celans dulci crudelia forma
consilia in nostris requiesset sedibus hospes!* 175

Die Komplexität dieser Mehrfachschilderung zeigt sich auch in den Prolepsen, welche vor allem im dritten und teilweise im zweiten Teil erscheinen. Zum einen prophezeit Ariadne, dass sie von Tieren gefressen werden wird (Vers 152-154 und bestärkt in V.191f. mit *postrema...hora*) und auch der Fluch im Gebet an die Eumeniden ist als Antizipation zu verstehen. Hier ist anzusprechen, dass die beiden Erzähler aber unterschiedliche Perspektiven haben. Während der extradiegetische Erzähler alles weiß und so auch wissen kann, dass der Fluch erfüllt wird, gilt dies für Ariadne mit ihrer eingeschränkten Perspektive auf das Meer und sich selbst nicht mehr. Dass der Fluch erfüllt wurde, weiß sie nicht – das bestätigt die interne Fokalisierung der Erzählerin auf sich selbst.

Wenn Ariadne ihren Tod voraussieht, liegt eine externe Analepse vor, die sich außerhalb der der Basiserzählung befindet. Ob sich die Prophezeiung erfüllen wird, lässt der Text jedoch offen, weswegen auch die Qualifizierung als solche nicht ganz sicher ist. Einerseits ist und bleibt die Heldin nämlich in den Überlieferungen eine Sterbliche und dort wird daher auch ihr Tod angesprochen – allerdings an unterschiedlichen Zeitpunkten und Orten. Zwar wird in den letzten Versen der Ekphrasis klar, dass Bacchus sich ihrer annehmen wird, dennoch könnte es in c.64 geschehen, dass Ariadne erst nach ihrem Tod ihr Glück mit dem Gott finden

⁴⁵ *promissa* ist auch ein Wort, das Ariadne in V.139 verwendet, es liegt also wieder eine parallele Wortwahl von extradiegetischem Dichter und intradiegetischer Erzählerin vor.

wird. Andererseits könnten die Beschäftigung und Abfindung mit dem eigenen Tod ein Teil jenes Akzeptanzprozesses sein, den Ariadne während ihrer Klage durchmacht. Für ersteres spricht, dass die angerufenen Eumeniden, die trotz Abwesenheit präsent erscheinen, Rachegöttinnen des Mordes sind – würde Ariadne nicht sterben, wäre es fraglich, ob sie aktiv werden können.⁴⁶

Ariadnes primäre Charaktereigenschaft ist der *furor*, dem sie sich mehr und mehr hinzugeben scheint, und dieser ist eng mit dem Fluch verbunden, der Endpunkt ihrer Wut. Wie schon angedeutet, befindet sich die junge Frau in einem Zustand absoluter Desillusionierung.⁴⁷ Diese erlaubt ihr wiederum einen neuen Blick auf die Beziehung zu Theseus,⁴⁸ von der ja der Dichter als naive Liebe auf den ersten Blick berichtet hat. Im Redeprozess schwanken ihre Worte zunächst zwischen Anklage und Selbstdemütigung: Sie bereut es, den Helden ihrer Familie vorgezogen zu haben, was ein Anhaltspunkt für das Eingeständnis einer gewissen Mitschuld ist.⁴⁹ Ihre Worte enden schließlich in wütender Akzeptanz ihrer Situation, denn der Geliebte wird nicht zurückkommen und eine Rückkehr zur geliebten Familie ist auch nicht möglich, sogar würde sie es bevorzugen, als Sklavin ins Haus des Theseus einzukehren. Dass sie sich an die Götter und die Eumeniden wendet, ist die Folge des Resignations- und Erkenntnisprozesses.⁵⁰ Sie sieht den *furor* und den Fluch wegen Theseus' Sünde als gerechtfertigt, weswegen sie sich einer sakralen und juristischen Sprache bedient: *perfidus* (mehrfach in Vers 135-148), *periura* in V.135 und 148, *iurare* in 143 und 146, *promittere* wiederkehrend in V.139-146 und *devota* in V.135. Ein besonderes Zeichen ihrer Wut ist, dass die Ereignisse das Vertrauen der Frauen in Männer erschüttern soll: *nunc iam nulla viro iuranti femina credat,/ nulla uiri speret sermones esse fideles* (V.143-144).

Theseus' Schuld allerdings ist kritisch zu hinterfragen: Ariadne kann zwar eine gute Argumentation vorbringen (*saeua quod horrebas prisci praecepta parentis* in V.159), allerdings bleibt die Schilderung subjektiv, da der Erzähler – trotz aller Sympathie für die verlassene Schöne – die Schuldfrage offenlässt und, indem er auch den Vater sterben lässt, Theseus zum tragischen Helden macht. Nur, dass die Götter Ariadne nach ihrer Klage erhören und der Fluch in Erfüllung geht, sind Hinweise darauf, dass Theseus sich falsch verhalten hat.

⁴⁶ cf. Schmale, 2004, 185f.

⁴⁷ cf. Schmidt, 1967, 490, 495

⁴⁸ cf. *ibid.*, 490

⁴⁹ cf. Reitz, 2002, 93; die liebende Familie findet nicht nur im Klagemonolog Platz, sondern auch in der Kreta-Analepse, die vom extradiegetischen Dichter erzählt wird. Das mag Auswirkung auf die Gesamtinterpretation haben (d.h. der Autor Catull könnte seiner Heldin nicht so gewogen sein, wie die lyrische Stimme), auf insolierte Betrachtungen die Erzählinstanzen aber nicht.

⁵⁰ Spoth, 1992, 91

Allerdings ist auch Ariadne ambivalent. Wie Gaisser, 1995 ist Ariadnes „Doppelgängerin“ in c.64 ausgerechnet Medea, wohl eine der negatives der mythologischen Heldinnen, was schon einen dunklen Schatten auf ihre Person wirft. Auch für Theseus' Vater hat sie in ihrer Rage keine netten Worte übrig: *saeva ... praecepta parentis* (V.161). Dies unfreundliche Urteil steht dem doch neutralen bis positivem Urteil gegenüber, welches der Dichter über Aigeus anstellt. Ariadne beginnt sicherlich als positive Figur mit gerechtfertigter Wut, die in einem Fluch mit unschuldigem Opfer endet – sie verfällt moralisch und das passt zu der Ehe mit einem zweifelhaften Gott.

4.3.3 Ariadne und Dionysos

Ariadne bekommt in c.64 die Rettung durch Bacchus nicht mit, die Basiserzählung endet mit der Prozession des Gottes und seiner Schar zu ihr, er kommt dort während der erzählten Zeit und Erzählzeit nie an. Die Liebesbeziehung wird nur in einem Vers am Anfang von Bacchus' Auftritt angesprochen (V.252: *te quaerens, Ariadna, tuquoque incensus amore*),⁵¹ und findet sonst keine Erwähnung mehr. Damit müssen auch Leserinnen und Leser dieses *Happy End* erst durch ihre enzyklopädische Kompetenz erschließen. Die baldige Ehe ist also auch nur eine externe Prolepse und der Mythosinhalt „Hochzeit mit Bacchus“ nur extradiegetischer Teil der Geschichte.

Zu beachten ist, dass sich in der Wortwahl wieder die Ringkomposition zeigt. *Cedentem* fällt, wenn Ariadne eingeführt wird (V.53) und erscheint wieder, wenn der Dichter zu Bacchus schwenkt (V.249) und damit sein Blick auf Ariadne verloren geht. *Cedens* markiert also Anfang und Ende des Ariadne-Bildes.⁵²

Ob es sich tatsächlich um ein *Happy End* handelt, ist in der Forschung umstritten, und wird auch nicht durchsichtiger, wenn wir von einem der Ariadne gewogenen Erzähler (strikt getrennt vom Autor Catull) ausgehen. Dagegen spricht einerseits, dass Bacchus zu Lebzeiten Catulls keinen guten Ruf hatte und einige Gedichte desselben sich auch gegen den Gott und seinen Kult richten.⁵³ Dem Bacchus, obwohl er vom Bild einiges an Raum einzunehmen scheint, sind außerdem im Verhältnis zum Rest sehr wenige Verse gewidmet und auch ist seine laute Ankunft eine eher gruselige als hoffnungsbringende Darstellung. Auch das offene Ende wirkt unbefriedigend. Insgesamt also wird kein sonderlich gutes Bild vom Gott des

⁵¹ Der folgende Vers 253 ist leider verloren, er hätte eventuell mehr Aufschluss über die Beziehung zwischen dem Gott und Sterblichen geben können.

⁵² cf. Robinson, 2013, 91

⁵³ cf. Schmale, 2004, 202ff.

Weines erschaffen und auch wirken positive Interpretation eher erzwungen, wie Schmale, 2004 schon vorführte.⁵⁴

Dionysos' wildes Erscheinungsbild und Auftreten aber passt meiner Ansicht nach zur emotionalen Raserei, die Ariadne durchmacht – der Gott ist bei Catull nur eine Verstärkung und Fortführung ihres Innenlebens. Schmale, 2004 folgend, argumentiere ich somit, dass die Hochzeit keine positiven Gefühle erwecken soll. Allerdings stellt sich auch die Frage, welche Affekt die Rettung nicht nur bei der Leserschaft, sondern auch bei Ariadne auslösen wird, gerade weil es sich um eine sonst psychologisch tief ergründete Figur handelt, die sich noch dazu am Ende ihres Monologs von der Liebe zu Theseus befreit hat: *sed quali solam Theseus me mente reliquit, tali mente, deae, funestet seque suos* (V.200-201.)⁵⁵ Betrachtet man, dass Ariadne von einem sehr furchteinflößenden Gefühl, *furor*, überwältigt wurde und mit den Eumeniden Schreckensgöttinnen auf ihrer Seite hat, scheint eine Beziehung mit dem doch eher unheimlich dargestellten Gott Dionysos in ihrem Interesse. Allerdings gibt uns das Gedicht zu wenig Auskunft, um klare Schlussfolgerung zu ziehen.⁵⁶

4.4 Zwischenbilanz I: Catulls Ariadne

Die literarische Kunstfertigkeit und Experimentierfreudigkeit von c.64 sind in der Forschung mehr als einmal thematisiert worden, und dazu gehören die rhetorischen und intertextuellen Aspekte und die Tricks, mit denen Catull auf literarischer Ebene ein Bild lebendig und zu einer Geschichte macht.⁵⁷ Die narratologische Betrachtung nach Genette zeigt weitere Aspekte, wie spielerisch dieses Epyllion ist, vor allem, was zeitliche Ansatzpunkte betrifft. Das Gedicht wirkte außerdem auf die Elegie, da diese Art Liebesdichtung oft eine Klage beinhaltet und Ariadnes Monolog ist im Prinzip nichts anderes als eine *querela*.⁵⁸

Abgesehen davon ist die anzunehmende Intention der Ekphrasis von c.64, losgelöst vom Gesamtkontext des Gedichtes, weniger einen Mythos zu erzählen als die Geschichte einer mythologischen Heroin, die Unrechtes erdulden musste. Die Sage ist quasi nur der erzählerische Rahmen, um die Psyche einer jungen Frau in einer Extremsituation zu ergründen – vor allem die Rückblicke sind Großteils nur Mittel zum Zweck für die

⁵⁴ cf. *ibid.*, 205

⁵⁵ cf. Spoth, 1992, 91

⁵⁶ Ein Anhaltspunkt allerdings könnte die Bearbeitung in Ovids *Ars Amatoria* sein, wo die Geschichte zu einem abschließenden Ende geführt wird und das sich auch klar auf c.64 bezieht. Ariadne hat Angst vor Dionysos und wird eher entführt als verführt. Siehe dazu Kapitel 5.2

⁵⁷ z.B. Reitz, 2002; Laird, 1993; Gaissler, 1995

⁵⁸ cf. Pieper, 2004, 225, FN 21; cf. Spoth, 1992, 29-30

Ergründung und Vermittlung ihres Befindens. Obwohl Ariadne erotisiert und somit nicht gänzlich vom *male gaze* befreit ist, liegt das Interesse des Erzählers einerseits daran, einer beschuldigten Figur eine neue, konträre Perspektive zu geben, andererseits am Innenleben der weiblichen Figur. Zwar spielen auch die Geschichten der männlichen Akteure eine Rolle, deren Emotionen jedoch keine – nur Aigeus, das Opfer von Theseus' Nachlässigkeit und Ariadnes Fluch, darf seine Gefühle selbst ausdrücken, aber Instropektion gibt es ihn (wie in seinen Sohn) kaum. Die Fokalisierung liegt in erster Linie auf Ariadne – sie kann somit als die Heldin d.h. Protagonistin des Gedichts definiert werden. Theseus wird nur auf umständlichen Weg zum dramatischen Nebencharakter und erhält des Lesers und Leserin Sympathie nur, wenn wir zuvor uns mit seinem Vater identifizieren konnten.

Ob Ariadne eine rein positive Figur ist, sei aufgrund ihres primären Affekts *furor* dahingestellt, bedenkt man vor allem, was spätere Dichter (Vergil, Ovid, Statius) aus diesem Motiv gemacht haben und Ariadne auch für den vergilischen *furor*, der kaum Positives mit sich zieht, Modell stand.⁵⁹ Ariadne steigert sich im Verlauf des Gedichts mehr und mehr hinein bis zum Fluch, man kann also von einem moralischen Verfall sprechen, je mehr sie klagt. Dazu kommt eine Parallelisierung mit Medea, einer negativen Figur. Ebenso bekommt die Schlussfolgerung, der extradiegetische Erzähler würde Ariadne nur Sympathie entgegenbringen, Lücken, wenn die Heldin für eine Figur, die er positiv bewertet, beschimpft, nämlich Aigeus in V.159. Auch die Ehe mit dem im schlechten Ruf stehenden Dionysos hinterlässt einen faden Beigeschmack, sowie die Betonung, dass Ariadne für Theseus ihre liebende Familie verlassen hat.

Ariadne wurde zwar Schlechtes angetan, aber ihre unklare Position und die Tatsache, dass sie Theseus verflucht und der Fluch Wirkung zeigt, macht sie zu einer aktiven Figur, ja sogar Täterin. Damit kann das Gedicht als Reaktion auf Vorgänger (literarisch und künstlerisch) gesehen werden, auch wenn das schwer zu beweisen ist. Die nicht ganz positive Darstellung befreit Ariadne jedoch von ihrer Rolle als Opfer des Theseus, wie die Verse 200-201 zeigen.

Trennt man allerdings die Erzählinstanzen – Dichter der intradiegetischen und Erzählerin der metadiegetischen Narration – streng voneinander, so wird die Frage der Mitschuld Ariadnes erst durch ihre Worte klar. Der Dichter scheint auf ihrer Seite zu sein, dank ähnlicher Wortwahl Anklage der Liebesgötter, die ja Ursprung ihrer Situation sind, und Beschimpfung des Theseus. Wenn, beschuldigt sich Ariadne selbst. Die Mitschuld mag zwar für die Gesamtdeutung des Gedichts und eine darin vollständige Interpretation der Figur nicht irrelevant sein aber die isolierte Betrachtung der Positionen zeigt, dass intradiegetischen

⁵⁹ cf. Hershkowitz, 1998, 36

Erzähler und homodiegetisch-metadiegetischen Erzählerin konsequent sind – ein weiteres literarisches Spiel zeigt sich, wenn die Zeichnung der Hauptfigur sich erst aus der Betrachtung aller Stimmen ergibt.

Fängt Ariadne an zu sprechen, wird sie im statischen Kontext der Bildbeschreibung und trotz ihrer anfänglichen körperlichen Bewegungslosigkeit zu einer dramatischen Figur. Das Bild bekommt eine Stimme, und zwar nicht nur im Sinne von Genette, also dass sie Erzählerin wird, sondern eine wörtliche. Dies kann man als gelungene Emanzipation aus einer Rolle auffassen, die ihr noch am Anfang der Ekphrasis zugeschrieben wurde. Männliche Helden (Theseus, Aigues, Bacchus) sind nur Randfiguren, und wo in einer Geschichte nun eigentlich ein Mann im Zentrum steht, steht nun die Heldin im Zentrum des Textes, wie sie in vielen bildlichen Abbildungen davor schon Mittelpunkt war. Dennoch, von ihrer Rolle im Mythos und der erotischen Konvention, die sich um ihre Figur rankt, kann Ariadne sich nicht gänzlich befreien. Der Dichter bleibt im *male gaze* verhaftet, der aktive Beitrag an der Verfluchung wird nur dadurch bestätigt, dass Jupiter nickt, und auch kann Ariadne sich nicht aus der Abhängigkeit von Theseus oder Bacchus befreien, denn nur die Männer sind in der Lage ihr eine Erlösung zu bringen, mag sie den ersten auch noch so sehr hassen und den zweiten (möglicherweise) fürchten. Eventuell möchte sie daher, wegen ihrer Unfähigkeit sich selbst zu retten, jungen Frauen als Beispiel dienen, Liebe mit Vorsicht zu genießen, was den elegischen Charakter unterstützt.

Was die Rezeption betrifft, so wurde die Klage der Ariadne zum Stereotyp, sobald die Figur behandelt wird. Der literaturtheoretische Aspekt des Gedichts, nämlich die Grenzen der Bildbeschreibung auszuloten, wurde im Zusammenhang mit Ariadne nicht mehr aufgenommen. Dafür wurden mit den *Heroides* nicht einmal 100 Jahre später neue literaturreflexive Momente in ihren Mythos eingebaut.

5. Ariadne im Werk Ovids

In seinem Schaffen beschäftigte sich Ovid viermal mit dem Mythos der Ariadne, nämlich, in *Heroides* X, in *Ars Amatoria* 1.534-564, in *Fasti* 3.459-515 und in *Metamorphosen* 8.169-182. Die ersten drei bilden eine Fortsetzungsgeschichte – im *Heroides*-Brief ist Ariadne alleine auf der Insel, in der *Ars Amatoria* wird sie von Bacchus verführt und in den *Fasti* ist sie schließlich seine Ehefrau. Die *Metamorphosen* decken alle inhaltlichen Stationen ab, allerdings in sehr gestraffter Form.

Dem Zweck des Werks entsprechend gibt es Unterschiede in Umfang, Vollständigkeit des Mythos, Schwerpunkten, Charakterisierung der Figuren, Aussage und literarischer Intention. Der zehnte *Heroides*-Brief ist die Ariadne-Stelle mit den meisten Versen und auch die einzige, in welcher die Heroin selbst als extradiegetische-homodiegetische Erzählerin auftritt. Im Gegensatz zu Catull und den anderen drei Ovidischen Texten gibt es also keinen unbeteiligten, aber parteiischen, vermutlich männlichen Erzähler. Daher ist hier *Heroides* X Schwerpunkt der Analyse.

5.1 Epistulae Heroidum X

5.1.1 Gattung und Inhalt der Heroides

Die *Epistulae Heroidum* sind eine Sammlung von 21 Kunstbriefen in Gedichtform und haben eingangs und ausgangs epistolographische Kennzeichen.¹ Die Urheberinnen der ersten fünfzehn sind Heldinnen der griechisch-römischen Mythologie (mit Ausnahme von Sappho im 15. Brief), welche von ihren Männern verlassen wurden. Die Frauen versuchen die Männer mit den Briefen zur Rückkehr zu bewegen. Brief sechzehn bis einundzwanzig sind drei Briefpaare, wobei zunächst er der Geliebten schreibt und diese ihm antwortet. Was in folgendem besprochen wird, gilt für die fünfzehn Einzelbriefe:

Diese füllen Leerstellen in den Mythenüberlieferung, die aus männlicher Perspektive erzählt werden, weswegen die Heroin aus der relativen Rolle zum Geliebten emanzipiert wird.² Jeder Brief stellt also eine Interpretation eines schon existierenden Textes dar, meist berühmte Werke wie die *Ilias*, die *Argonautika* oder die Eurippideischen Tragödien. Wenig beachtete

¹ cf. Spoth, 1992, 85

² cf. Walde, 2000, 124

Figuren reflektieren nun über ihre Rolle.³ Somit handelt es sich um ein metaliterarisches Werk, das Prätexte hinterfragen und eventuell eine neue Leseweise der Vorgängerwerke eröffnen möchte. In den Termini Genettes kann man hier also nicht nur von Hypertextualität sprechen, sondern auch von Metatextualität, weil es sich durchaus um einen Kommentar zu den Vorgängertexten handelt.

Ein Thema der *Heroides* ist daher auch weibliche Urheberschaft.⁴ Der einzelne Brief kann autonom gelesen und frei von den anderen interpretiert werden.⁵

Obwohl fiktive Urheberinnen, möchte Ovid in den Gedichten die Illusion erzeugen, die Heldinnen hätten den Brief selbst verfasst – Schreibmaterial wird erwähnt und auch lässt sich der antike Usus laut zu lesen erkennen.⁶ Die Schreibfunktion ist somit eine doppelte, denn sowohl der Autor Ovid wie auch die Erzählerin schreibt.⁷ Dennoch ist die Briefform befremdlich, denn die Illusion wird oftmals gebrochen, z.B. wenn nicht klar ist, wie die der Adressat eigentlich an den Brief gelangen soll bzw. warum die Frauen überhaupt die Möglichkeit haben zu schreiben. Auch nehmen die Briefe gerne eine atypische Form an, wenn er z.B. zum Monolog verkommt und der Adressat nicht mehr in der zweiten, sondern dritten Person angesprochen wird.⁸

Die *Epistulae Heroidum* zählen zum Frühwerk Ovids und sind wohl zwischen der ersten und zweiten (überlieferten) Ausgabe der *Amores* anzusiedeln. Ovid zählte sie wie alle seine früheren Texte zum elegischen Werk.⁹ Die Kunstbriefe haben also den Charakter der römischen Liebeselegie, nicht nur weil sie im elegischen Distichon verfasst sind, sondern auch weil im Zentrum die Subjektivität sowie Freud und vor allem Leid, welche die Liebe für die Frauen mit sich bringt, steht. Alle Gedichte sind in der ersten Person Singular verfasst, und immer gibt es einen Adressaten. Alle fiktiven Urheberinnen leiden unter ihrer Extremsituation und in der Elegie tritt die Frau auch als klagende auf. Die *querela* ist ein generell wiederkehrender Inhalt, den man schon bei Catull herauslesen kann.¹⁰ Als irritierend stellt sich dabei aber heraus, dass die Heldinnen zwar anfangs Leserinnen und Leser mit Empathie und Sympathie affektieren, später allerdings in Distanz verschwinden¹¹ - das trifft

³ cf. *ibid.*, 131

⁴ Pieper, 2012, 220

⁵ cf. Walde, 200, 128-129; Schmidt, 1967, 495 ebenso: „*der Ovidische Ariadne-Brief [ist] eine in sich geschlossene Einheit.*“

⁶ cf. Hoffmann/Schliebitz/Stocker, 2000, 387

⁷ cf. Walde, 2000, 137-138

⁸ cf. Hoffmann/Schliebitz/Stocker, 2000, 406ff.

⁹ cf. *ibid.*, 394-395, 400

¹⁰ cf. Spoth, 1992, 29

¹¹ cf. Hoffmann/Schliebitz/Stocker, 2000, 400-405

auch auf Ariadne zu. Das Werk enthält zudem viele Elemente der Rhetorik, mit denen die fiktiven Urheberinnen versuchen, die andere Seite zu überzeugen.¹²

Als Spiel mit der Gattung Liebeselegie wird gesehen, dass Ovid die Rollen tauschte und nicht mehr ein *amator* subjektiver Erzähler ist, sondern das weibliche Gegenstück.¹³ Dies hat auch zu Folge, dass der Erzähler nicht mehr mit dem Autor verwechselt werden kann, da ein Mann der Urheber, eine Frau allerdings die Stimme ist. Es ist jedenfalls eine weibliche Zielgruppe anzunehmen,¹⁴ da einige Themen (z.B. Schwangerschaft, Abtreibung) männliche Leser wohl ein wenig aus der Komfortzone reißen. Ob aber die gelungene Einsicht in die weibliche Psyche ist, weil ihre Probleme und Gefühle mit der Motivik der Elegie konform sind und der Typus des elegischen Liebenden geschlechtsneutral ist, oder ob die *Heroides* tatsächlich ein Sensibilisierungsversuch sind, bleibt umstritten.¹⁵

Einerseits wegen verschiedener Frivolitäten, Situationskomik, Witze und Illusionsbrüche, andererseits wegen der gelungenen psychologischen Aufarbeitung der Heldinnen in Extremsituationen ist nicht klar, wie seriös oder ernst die *Epistulae Heoridum* nun gemeint sind.¹⁶ Ovid brüstet sich jedenfalls damit, mit diesen Kunstbriefen etwas vollkommen Neues geschaffen zu haben, wie er in *Ars Amatoria* 3.346 behauptet: *ignotum hoc aliis ille novavit opus*. Allerdings kann man als Vorbilder Properz und eben *c.*64 erkennen. Properz könnte sogar in doppelter Hinsicht Vorbild gewesen sein, denn einerseits ließ er in IV.3 die römische Matrone Arethusa in einem Brief klagen, andererseits ließ er seine verstorbene Cynthia die Ereignisse in IV.7 noch einmal rekapitulieren, allerdings mit Abweichungen von den Erzählungen des männlichen lyrischen Ichs.¹⁷ Und die Frauen der *Heroides* neigen eben auch dazu, von der Überlieferung abzuweichen, was für Ovid wiederum eine Auseinandersetzung mit der Literatur bedeutet. Als Mythosquellen finden sich klar entweder die populärsten Epiker oder Tragiker, deren Literarizität er durch Interpretation in Form einer geänderten Perspektive preisgibt.¹⁸ Wenn aber der augusteische Dichter von einer *inventio* spricht, ist diese eher als eine Metamorphose der originalen Gattung zu sehen als als eine gänzliche

¹² cf. Hoffmann/Schliebitz/Stocker, 2000, 393; Kunstbriefe waren auch Thema in Rhetorikschulen, cf. Spoth, 1992, 31

¹³ cf. Hoffmann/Schliebitz/Stocker, 2000, 404

¹⁴ cf. Spoth, 1992, 62

¹⁵ cf. Hoffmann/Schliebitz/Stocker, 2000, 393-394, 404, Spoth spricht sich dafür aus, dass die psychologische Analyse der Frauen der Gattung, nicht dem Interesse des Dichters an dieser zu verdanken ist, cf. Spoth, 1992, 59-62; Er schreibt außerdem, die *Heroides* parodieren die Gattung Liebeselegie, aber nicht ihr Subjekt, die Frau, cf. Spoth, 1992, 16-21

¹⁶ cf. Hoffmann/Schliebitz/Stocker, 2000, 393; Walde, 2000, spricht sich für eine parodistische Bearbeitung und Interpretation von Prätexten, aber seriöse Auseinandersetzung mit dem Wesen der Frau aus, cf. Walde, 2000, 131-133

¹⁷ cf. Walde, 2000, 129, 135f.

¹⁸ cf. Hoffmann/Schliebitz/Stocker, 2000, 395; Walde, 2000, 131

Neuschöpfung.¹⁹ Diese Metamorphose ist auch eine Auseinandersetzung mit Literaturtheorie und -geschichte.²⁰

Da es unzweifelhaft Prätexte gibt, sehen sich die Leserschaft gezwungen, auch das weitere bekannte Schicksal der Urheberinnen zu berücksichtigen, auch wenn diese selbst zum Zeitpunkt (die Briefe sind immer an einem für die Heldin sehr relevanten Ort und Zeitpunkt angesiedelt) davon nichts ahnen und hypothetische zukünftige Szenarien entwerfen.²¹ Ovid definiert seinen Modell-Leser, wie schon Catull, der Mythen wie auch der Texte, die jene behandeln, kundig, doch er erlaubt sich den Spaß, unerwartetes gegen die Überlieferung einzubauen, weswegen die *Heroides* auch parodistische Züge gegenüber ihren Prätexten bekommen²² - parodistisch durchaus im Sinne Genettes die Textdiktion und der Stil der Prätexte beibehalten werden, was die Bestimmung der *Heroides* als Hypertext unterstreicht. Um als reine Parodie abgetan zu werden, sieht Walde, 2000 als Widerspruch, dass die *Heroides* nicht eindimensional genug sind.²³ Konzentriert man sich aber auf die lustigen Aspekte der Briefe, so muss man nämlich einräumen, dass Ovid seine Heldinnen aber nie der Lächerlichkeit preisgibt, ja sogar viel Verständnis für sie aufbringt.²⁴

5.1.2 Narratologische Analyse

Nach Spoth, 1992, 89-90 kann der Ariadne-Brief inhaltlich folgendermaßen gegliedert werden:

- Vers 1-6: Einstieg, Ariadne spricht Theseus an;
- Vers 7-58:²⁵ Zusammenfassung der Ereignisse nach ihrem Erwachen allein auf der Insel;
- Vers 59-132: Klage;
- Vers 133: Ausklang, rückläufig zum ersten Teil.²⁶

Wie schon gesagt, ist die Briefform eine sehr befremdliche, da die meisten Heldinnen sich in Situationen befinden, in welchen Schreiben nicht möglich scheint – so auch Ariadne. Auf der einsamen Insel zurückgelassen, ist es ihr unmöglich den Brief abzuschicken, geschweige denn, dass Theseus ihn erhalten wird. Allerdings kann man den Heldinnen generell unterstellen, dass der Zweck des Briefes weniger ist, eine Nachricht dem Geliebten

¹⁹ cf. Spoth, 1992, 22ff.

²⁰ cf. Walde, 2000, 131

²¹ cf. ibid., 133f.

²² cf. Hoffmann/Schliebitz/Stocker, 2000, 395

²³ cf. Walde, 2000, 131

²⁴ cf. ibid., 132-133

²⁵ Spoth, 1992, 89 sieht das Ende des Teils schon Vers 50, mit Vers 51 beginne schon der Teil Klage. Ich möchte hier widersprechen, weil die Verse 51 bis 58 ebenso noch retrospektiven Charakter haben.

²⁶ Eine detailliertere Gliederung findet sich auch bei Brenner, 2000, 78

zukommen zu lassen, sondern dass aufgrund des Kommunikationsverlusts das Schreiben des Briefs eine therapeutische und selbstreflexive Funktion hat, welches sich besonders im Ariadne-Brief bemerklich macht, denn das Briefschreiben wird für sie regelrecht existenziell.²⁷ Schmidt, 1967 liefert außerdem die sehr nette Deutung, dass Ariadne gar nicht in der Lage ist, die Unzustellbarkeit des Briefes einzusehen, da ihr Wunsch, Theseus ihre Gegenwart zu verdeutlichen, zu groß ist.²⁸ Eine weitere Annahme und poetologische Argumentation ist, dass sich die Stimme der Frau erst durch die Abwesenheit der sie meist überschattenden Männer entfalten kann.²⁹

Das erklärt allerdings nicht, wie Ariadne, die ja ohne nichts auf einer menschenleeren Insel zurückgelassen wurde, an das Schreibzeug gekommen sein soll. Der Text stellt zudem selbst klar, dass Ariadne den Brief auf ihren Knien liegend schreibt: *litteraque articulo pressa tremente labat* (V.140). Es ist offensichtlich, dass es sich nicht nur um ein metaphorisches Briefschreiben handelt. Woher das Material allerdings kommt, bleibt offen und wohl sind die äußeren Umstände, wie die Frauen zum Briefschreiben kamen, sowieso die uninteressantesten Fragen, die man in Bezug auf die *Heroides* stellen kann. Es handelt sich um „Literatur über Literatur“ und die Frauen befinden sich in einer kommunikativen Situation, nicht nur mit dem tatsächlichen Adressaten des Briefs, sondern auch mit der Leserschaft.³⁰ Dass Ariadne also schon irgendwie an das Schreibmaterial gelangt sein wird, soll einfach hingenommen werden und benötigt keiner Erklärung.

Das Briefschreiben ist in der Erzählung also eine reale Handlung – aufgrund dessen werden für die narratologische Analyse jene Kriterien herangezogen werden, welche Genette für den Brief aufgestellt hat.

Narratologisch ist der Brief ähnlich beschaffen wie der Ariadne-Monolog bei Catull, zumal sich auf einen Brief, der gleichzeitig Medium der Erzählung und Element der Handlung ist,³¹ dieselben Kriterien des narratologischen Tempus anwenden lassen wie auf Monologe und Dialoge – der Unterschied ist, dass das eine geschrieben, das andere gesprochen ist, jedoch handelt es sich nur um unterschiedliche Medien in einem Text. Als erzählerischer Akt sollen sie gleichwertig behandelt werden, da für die Rezeption das Medium im Medium Text irrelevant ist – beides wird von Leser und Leserinnen gleichartig gelesen.

Briefe sind mimetisch und somit eine Szene. Die Geschichte/die Handlung umfasst im Prinzip nur das Verfassen des Briefs, und somit ist die Basiserzählung auf den Akt des

²⁷ cf. Spoth, 1992, 86ff.; dazu unten mehr

²⁸ cf. Schmidt, 1967, 498

²⁹ cf. Pieper, 2012, 228

³⁰ cf. Walde, 2000, 131

³¹ cf. Genette, 2010, 140

Schreibens zu reduzieren. Damit sind auch Briefe wie Monologe und Dialoge als streng gleichzeitig zu werten – greift der Erzähler auf vorangehende Ereignisse zurück, so handelt es sich um Analepsen, bei vorausgreifenden um Prolepsen. Das Schreiben ist aber nicht nur die Handlung/die Geschichte, sondern eben auch der Erzählakt – die Lesezeit, von welcher man ausgehen kann, dass sie etwa so lange dauert, wie das Schreiben, ist also auch damit identisch.

Zieht man nun aber den Modus der Erzählung hinzu, kann die Analyse eines Briefs jedoch heikel ausfallen. Genette nennt als Beispiel, dass der Text die Form des Briefes verlassen kann und dieser sich langsam einem Monolog annähert, dessen Zeitposition inkohärent ausfällt³² – das ist auch etwas, was die Heldinnen der *Epistulae Heroidum* auch ganz gerne tun und auch Ariadne verfällt in Vers 7 in einen Klagemonolog, in welchem sie mehr zu sich selbst spricht, als zu ihrem Adressaten.³³ Der Einfachheit halber ist die Faustregel festzuhalten, dass sich die Wiedergabe von Gefühlen und Gedanken (die Erzählung von Worten, Mimesis) in der Gegenwart, Berichte von Ereignissen (die Erzählung von Ereignissen, Diegesis) in der Vergangenheit befinden. In der Vergangenheit kann der *point of view* zwar ein anderer sein, in der Gegenwart liegt er aber auf dem fiktiven Brief-Urheber, um dessen Gefühle es ja geht, das heißt auf dem Erzähler. Damit wird der Erzähler zum Helden seiner Geschichte.³⁴

Ariadne ist eine extradiegetische-homodiegetische Erzählerin mit interner, fester Fokalisierung auf sich selbst, wie es bei einer Ich-Erzählung üblich ist, allerdings bekommt sie allwissende Züge einer epischen Erzählerin, wenn sie von Dingen spricht, die sie eigentlich nicht wissen kann, wie die detaillierte Kenntnis um ihr eigenes Erwachen.³⁵ Das Wissen (auch jenes, was sie eigentlich nicht wissen sollte) beschränkt sich aber auf sich selbst und Erkenntnisse darüber, was andersorts vorgeht, bleiben ihr verwehrt. Zwar richtet sie im dritten Teil den Blick weg von ihrer eigenen inneren Welt, um nicht mehr wiederzugeben, wer sie selbst ist, sondern wer oder was sie in den Augen Theseus' sein könnte.³⁶ Doch selbst wenn sie den *point of view* zu diesem wendet, kann sie, wie schon bei Catull, nur Vermutungen anstellen, denn gesichertes Wissen über seine Motivation, sein Innenleben und auch sein weiteres Schicksal hat sie nicht.

³² cf. *ibid.*, 140

³³ cf. Maurer, 1990, 160-165

³⁴ cf. Genette, 2010, 141; ähnliches haben wir schon bei der Analyse des Catull'schen Ariadne-Monologs entdecken können.

³⁵ cf. Maurer, 1990, 160ff,

³⁶ cf. Pieper, 2012, 235

Ariadne nutzt, wenn sie von der gegenwärtigen Gefühls- und Gedankenwelt sowie von äußeren Eindrücken berichtet, meistens das Präsens. Es ist also eine prädikative Erzählung. Blickt sie auf Vergangenes zurück, liegt eine spätere Narration in Vergangenheitstempora vor.

Die Geschichte beginnt jedenfalls in der Gegenwart mit einer Beschimpfung Theseus‘, ehe die Erzählerin auf ihre eigene Lage eingeht:

*Ov. Her. X 1-6: Mitius inveni quam te genus omne ferarum;
 credita non ulli quam tibi peius eram.
 quae legis, ex illo, Theseu, tibi litore mitto
 unde tuam sine me vela tulere ratem,
 in quo me somnusque meus male prodidit et tu, 5
 per facinus somnis insidiate meis.*

Im Anschluss berichtet Ariadne in einer langen Passage (V.7-58) analeptisch von ihrem Erwachen und ihren darauffolgenden Handlungen – die Abfolge der Ereignisse ist streng chronologisch und weicht von dieser Zeitebene nicht ab. Hier gelingt es Ovid virtuos, die Nacherzählung nicht zu einem bloßen Bericht verkommen zu lassen, weil neben der Erzählung von Ereignissen, Ariadne auch von ihren Eindrücken und Gedanken erzählt, weswegen eine erschreckende Unmittelbarkeit zu finden ist.³⁷ Aufgrund des Detailreichtums ist es einfach von konventioneller Gleichheit zu sprechen, auch wenn, da es sich um eine Summary handelt, wo die Zeit gerafft wurde.³⁸ Der Abschnitt ist in erster Linie in Vergangenheitszeiten verfasst, jedoch gibt es auch Verben in Präsens, die eben dieses Gefühl der Unmittelbarkeit und Gegenwärtigkeit erzeugen. Außerdem schleicht sich eine kurze Beschreibung der Insel in die Passage. Diese Pause ist natürlich im Präsens verfasst, denn von Ariadnes Erwachen bis zum Schreiben des Briefes wird sich die Insel wohl kaum so verändert haben, dass ihr Aussehen schon etwas Vergangenes wäre.³⁹ Im Zentrum der Nacherzählung befindet sich nun auch eine eingeschobene direkte Rede, Worte, welche Ariadne von sich behauptet, selbst gesagt zu haben: „*quo fugis*“, *exclamo*; „*scelerate revertere Theseu! flecte ratem! numerum non habet illa suum!*“ (V.35-36). Hier bekommt die Summary das Charakteristikum einer Szene.

Ab V.99 wird der Text nun zeitlich und räumlich erweitert, wo er sich davor nur in der Gegenwart und auf Naxos befand.⁴⁰ Ariadne springt nämlich nun zwischen der Gegenwart und der Erinnerung hin und her – ein starker Kontrast zur vorangehenden chronologischen

³⁷ cf. Schmidt, 1967, 495

³⁸ Dagegen Pieper, 2012, 223, der hier erzählte Zeit und Erzählzeit als identisch sieht – der Detailreichtum, der die Stelle aber zur Szene machen soll, spricht allerdings meines Erachtens nicht gegen Zeitraffung und somit gegen eine Summary.

³⁹ Ov. Her. X. 25-26: *Mons fuit - apparent frutices in vertice rari;/ hinc scopulus raucis pendet adesus aquis.*

⁴⁰ cf. Brenner, 2000, 78

Ordnung, vermutlich möchte Ovid so die Hin- und Her-Gerissenheit seiner Heldin untermauern. Am weitesten zurück geht die Retrospektive im dritten Teil des Briefs zu den Ereignissen auf Kreta, wofür Ariadne aber nur spärliche Worte findet. Zunächst sind genau 10 Verse diesen gewidmet, nämlich V.69-78, in V.75 schwenkt Ariadne dabei kurzfristig wieder in die Gegenwart. Dabei stehen weniger die Heldentaten des Theseus im Mittelpunkt als die Beziehung zwischen den beiden:

Ov. Her. X.69-78:

<i>ut pater et tellus iusto regnata parenti</i>	
<i>prodita sunt facto, nomina cara, meo</i>	70
<i>cum tibi, ne victor tecto morerere recurvo,</i>	
<i>quae regerent passus, pro duce fila dedi.</i>	
<i>tum mihi dicebas: "per ego ipsa pericula iuro</i>	
<i>te fore, dum nostrum vivet uterque, meam."</i>	
<i>Vivimus, et non sum, Theseu, tua, si modo vivis,</i>	75
<i>femina periuri fraude sepulta viri.</i>	
<i>me quoque, qua fratrem mactasses, improbe, clava!</i>	
<i>esset, quam dederas, morte soluta fides.</i>	

Später fasst Ariadne die Ereignisse auf Kreta geordnet und fast numerisch zusammen, allerdings immer mit Prädikat im Irrealis (schon in V.78 hat Ariadne diesen verwendet):

Ov.Her.X.99-104:

<u>Viveret Androgeos utinam! nec facta luisses</u> impia funeribus, Cecropi terra, tuis; nec tua <u>mactasset</u> nodoso stipite, Theseu, ardua parte virum dextera, parte bovem; nec tibi, quae reditus <u>monstrarent</u> , fila dedissem, fila per adductas saepe recepta manus.	100
--	-----

Somit handelt es sich um einen Rückblick auf eine hypothetische Vergangenheit, wo aber *e contrario* erklärt wird, was wirklich geschehen ist– Androgeos ist ermordet worden, sie hat Theseus den Faden gegeben, etc. Die Analepse hat eine erläuternde Funktion für den Charakter des Helden, denn direkt darauf tätigt Ariadne einen Vergleich – Theseus habe den Minotaurus besiegen können, weil er ein *praecordia ferrerea* (V.107 – eiserne Brust, heute würde man von „eisernem Herzen“ sprechen) hat, welches ihn auch jede Hemmung nahm, Ariadne einfach zurückzulassen.

Überhaupt zeigt der Text kein Bemühen den Mythos vollständig nachzuerzählen. Von der Abdeckung der kompletten erzählten Zeit und der doppelten Nacherzählung in c.64, einerseits durch den extradiegetischen-heterodiegetischen Erzähler, andererseits durch die intradiegetisch-homodiegetische Erzählerin, kann man beim zehnten *Heroides*-Brief nicht mehr sprechen. Die Mehrheit der Vorgeschichte in Athen und auf Kreta wird als Paralipse behandelt. Tatsächlich sind diese wenigen Verse weniger als Analepse im Genette'schen Sinne zu werten, sondern mehr als eine intertextuelle Anspielung, welche an die Kenntnisse des Modell-Lesers um den Mythos und um die Prätexte appellieren.

Die häufige Verwendung irrealer Konstruktionen, die den Charakter einer Verwünschung haben, zeigen auch, dass Ariadne sich der Gegenwart nicht stellen möchte⁴¹ – der Grund wird im nächsten Kapitel erklärt werden. Es sei aber vorweggenommen, dass die Hin- und Hergerissenheit Ariadnes, ihre Situation zu akzeptieren, der größte Unterschied zwischen der Catull'schen und der Ovidischen Heldin ist.

Interessant sind auch die proleptischen Verse, welche sich in Vers 65-70 finden lassen:

Ov. Her. X.65-68: *ut rate felici pacata per aequora labar,* 65
 temperet ut ventos Aeolus – exul ero!
 non ego te, Crete, centum digesta per urbes,
 adspiciam, puero cognita terra Iovi.

Ariadne verwendet das Futur und tatsächlich wird sich ihre Vermutung bewahrheiten, dass sie Kreta nie wieder sehen wird. Dafür, wie die mythoskundigen Leser und Leserinnen wissen, spricht nicht nur die tatsächliche Distanz und ihre Ausweglosigkeit, sondern auch die Vermählung mit Bacchus, welche aber noch nicht im Bewusstsein der Erzählerin ist. Die Rettung durch Dionysos findet nämlich keinen Platz, da sich dieses Ereignis nach der Fertigstellung des Briefs, also nach der Basiserzählung, ereignen wird und Ariadne wohl nichts davon ahnen wird. Es findet sich nur eine intertextuelle Anspielung in V.48: *qualis ab Ogygio concita Baccha deo*. Die Erzählerin nennt sich also selbst Bacchantin (wie sie auch von Catulls heterodiegetischem Erzähler genannt wurde) und „ogygisch“ spielt auf Theben an, wo der König Pentheus von seiner von Bacchus getriebenen Mutter Agaue getötet wurde. Auch ihre Aussage *timeo simulacra deorum* (V. 95) soll als Anspielung auf ihre zukünftige Ehe mit Bacchus gesehen werden. Ihre Wortwahl weist aber darauf hin, dass es sich wohl um keine rosige Zukunft handeln wird.⁴²

Die hypothetische Zukunft, die Ariadne für sich konstruiert, ist entweder ihr Tod oder dass Theseus sie wiederfindet: *flecte ratem, Theseu, versoque relabere velo;/ si prius occidero, tu tamen ossa feres!* (V.151-152). Die Zukunft des Theseus und der Selbstmord des Aigeus, was sich in c.64 noch innerhalb der erzählten Zeit befand, finden genau so wenig Platz wie die Rettung durch Bacchus. Überhaupt ist ein großer Plot-Unterschied, dass Ariadne ihren Ex-Geliebten gar nicht verflucht.

Was im Übrigen den Raum betrifft, so fallen weder Dia noch Naxos (erst in der *Ars Amatoria* und den *Metamorphosen* wird erst dieser Name verwendet). Das kann daran liegen, dass Ariadne den Namen der Insel schlicht nicht kennt, womit dieser auch in die Enzyklopädie des Modell-Lesers fällt. Es gibt außerdem nur eine diegetische Ebene, wo man bei c.64 noch

⁴¹ cf. Spoth, 1992, 89-90

⁴² cf. Schmidt, 1967, 494

eine intradiegetische (Basiserzählung) und zwei metadiegetische (Ariadnes Rede und die des Aigeus) finden konnte.

5.1.3 Ovid und Catull

Auf die Nahebeziehung der beiden Gedichte wurde schon mehrfach hingewiesen, es soll daher nur mehr darauf eingegangen werden, wo Ovid Ansätze, welche schon bei Catull zu finden sind, verstärkte oder überhaupt veränderte. Weil für die späteren Kapitel allerdings wichtig, soll aber noch darauf hingewiesen werden, dass auch die Ariadne der *Heroides* sich genau wie die Catull'sche rhetorischer Fragen bedient (*quid faciam? Quo sola ferar?* in Vers 59, *quid sequar* in V.64), dieser aber nicht „gebündelt“ Verse wie in c.64 sind, sondern verteilt über das ganze Gedicht.

Die Unterschiede beginnen damit, dass die Ovidische und die Catull'sche Ariadne gänzlich verschiedene Persönlichkeiten sind, die in ihrer ausweglosen Situation zu anderen Schlussfolgerungen kommen. Denn während die eine sich der Resignation und der Wut (*furor*) hingibt, scheint die schreibende noch immer einen Funken Hoffnung zu verspüren, dass ihr Geliebter tatsächlich zu ihr zurückkommen könnte. Der Monolog in c.64 erfüllt reinen Selbstzweck (daher auch die Debatte, ob er wirklich artikuliert oder nur innerlich ist),⁴³ der Brief hingegen wird tatsächlich mit dem Wunsch geschrieben, Mitleid bei Theseus zu erwecken und ihn zum Umdenken zu bewegen.⁴⁴ Der Kontrast zwischen den Figuren lässt sich in folgenden Versen zeigen: *nec missas audire queunt reddere voces* (Cat.c.64.166) zu *quae legis, ex illo, Theseu, tibi litore mitto* (Ov. *Her.*X.3 – und das ist nur ein beweisender Vers dafür, dass Ariadne annimmt, Theseus würde sie erhören). Auch die rhetorischen Fragen dienen unterschiedlichen Zwecken – waren sie für die Catull'sche ein Schritt, um ihre Lage zu akzeptieren, spricht die Ovidische sie mit einer gewissen Ernsthaftigkeit aus. Doch obwohl die Catull'sche Ariadne den Dialog für sich selbst spricht und die Ovidische in den *Heroides* immer den Adressaten im Kopf hat, ist es doch die Heldin des zehnten *Heroides*-Briefs, welche sich durch die Kommunikation mit Theseus definiert und sich so am Leben hält.

Auch die Liebe zu Theseus ist etwas, was für sie definierend geworden ist. Hatte der Monolog Ariadnes bei Catull noch eine anklagende Funktion, der in der Verfluchung als Verurteilung kulminiert, verschwindet dieser Aspekt bei Ovid. Zwar weiß die Ovidische Erzählerin ebenso nicht nur positive Worte über ihren ehemaligen Geliebten zu sagen (er ist *perfidus* in V.58, wie schon bei Catull, außerdem *improbis* in V.77 und hat ein *praedordia*

⁴³ cf. Schmale, 2004, 173f.

⁴⁴ cf. Schmidt, 1967, 495ff. – dies geht einher seiner Interpretation, dass Ariadne sich der Unzustellbarkeit des Briefs nicht bewusst ist,

ferrera), dennoch macht sie ihr Leben an der Liebe zu Theseus fest. Der Held versprach ihr nämlich ein Leben lang bei ihr zu bleiben:

Ov. *Her.* X.73-76: *tum mihi dicebas: "per ego ipsa pericula iuro,
te fore, dum nostrum vivet uterque, meam."
Vivimus, et non sum, Theseu, tua - si modo vivis, 75
femina periuri fraude sepulta viri.*

Die Situation ist dieselbe wie bei Catull, eben dass Ariadne sich gegen ihre Familie und für Theseus entschieden hat; durch diesen Verrat an Kreta kann sie nicht zurückkehren und ist von ihm abhängig –in diesem Aspekt bleibt Ovid mit Catull überein. *Iuro* in V.73, das Theseus in den Mund gelegt wird (V.73-74 sind im Übrigen eine mimetische Verse, da eine direkte Rede), ist aber nicht juristisch konnotiert, wie es beim Neoteriker war, sondern begründet, wie Schmidt, 1967 zeigte, eine romantische Gemeinschaft.⁴⁵ Eine Sklavin zu werden kommt zwar nicht in Frage (V.89-92 – eine Option, die der Catull'schen Ariadne durchaus lieber gewesen wäre),⁴⁶ da sie einerseits Bereuen sich von ihrer Familie abgewendet zu haben andererseits familiären Stolz zeigt,⁴⁷ doch durch den Versuch, Theseus zur Rückkehr zu bewegen, scheint noch der Wunsch zum Überleben gegeben zu sein und die Kraft dafür gewinnt Ariadne aus der Liebe, nicht aus negativen Gefühlen. Diese Liebe geht so weit, dass sie sich im letzten Vers zufrieden zeigt, wenn Theseus ihr angemessenes Begräbnis ermöglicht: *si prius occidero, tu tamen ossa feres* (V.152). Der Modell-Leser aber weiß, dass dies nicht passieren wird. Wenn die *Heorides* als Briefe nicht nur für einen fiktiven Adressaten, sondern auch das Publikum geschrieben wurden, wie Walde, 2000 erklärte,⁴⁸ so ist das Ziel erreicht, dass der Brief zumindest bei einer Partei den von der fiktiven Urheberin gewünschten Effekt erzielt.⁴⁹ Die wütende Ariadne Catulls hingegen hat sich mit ihrem kläglichen Tod abgefunden, ihr letzter Wunsch ist eine gerechte Strafe für Theseus – inwiefern das wirklich die Sympathie des erweckt, so sehr der heterodiegetische Erzähler auch noch für sie Partei ergreift, mag in Frage gestellt werden, vor allem, wenn man bedenkt, wie ambivalent die Catull'sche Ariadne wahrgenommen wird.

Die beiden Ariadnes kommen am Ende ihrer Erzählung auch zu unterschiedlichen Schlussfolgerungen: in c.64.200-201 (die letzten Worte der Klage) spricht sie aus, dass sie sich von Theseus lösen konnte: *sed quali solam Theseus me mente reliquit,/ tali mente, deae, funestet seque suosque*. Dies ist eine Artikulation dessen, dass sie sich von ihrem untreuen

⁴⁵ cf. *ibid.*, 496

⁴⁶ Cat. c.64.161: *quae tibi iucundo famularer serua laborae*

⁴⁷ Armstrong, 2006, 238-239

⁴⁸ cf. Walde, 2000, 130-131

⁴⁹ cf. Schmidt, 1967, 495-501

Geliebten lösen konnte. In *Her.* X.151-152 wünscht sie sich mit ihren letzten Worten ein Wiedesehen mit Theseus, sei dieses auch nur posthum ist.

Entsprechend dessen, dass die Ovidische Ariadne nicht vom *furor* geprägt ist und sich von Theseus befreien konnte, hat auch die (außerdiegetische) Rettung durch Bacchus eine andere Bedeutung für sie. War es bei Catull noch ambivalent, ob die Ehe mit dem Gott des Weines wirklich ein *Happy End* gewesen ist, scheint es doch für die vom *furor* affektierte Ariadne wohl der bestmögliche Ausgang zu sein, unabhängig davon, wie der Autor Catull im Hintergrund dazu steht. Der *Heroides*-Brief stellt hingegen klar, dass es sich nicht um ein *Happy End* handelt, erstens, weil Ariadne eben noch so an Theseus hängt, zweites sie selbst prophetisch sagt, dass die Götter ihr Angst machen würden (V.95).⁵⁰

Ein weiterer Unterschied ist die optische Erscheinung Ariadnes – auch wenn Catull sie von ihrer sexualisierten Rolle etwas befreien konnte, blieb sie doch eine erotische Figur. Solch eine Funktion nimmt nun die Catull'sche Heldin nicht mehr ein. Sie ist sogar irgendwie hässlich, wenn sie beschreibt, wie sie sich aufgrund der Trauer selbst verletzt hat: *has tibi plangendo lugubria pectora lassas* (V.145) und *hos tibi – qui superant – ostendo maesta capillos* (V.149). Man kann dies aber auch dahingehend interpretieren, dass Ariadne ihr Äußeres sehr wichtig ist, könnte Attraktivität für Theseus ein Grund sein, sie zurückzunehmen.⁵¹

Spoth, 1992 deutete, dass die *Heroides*-Briefe Paraklausithyra seien und die Frauen vor einer metaphorischen Haustür stünden, vor welcher sie klagen, was wiederum ein Versuch ist, ihrer Rolle im Mythos zu entkommen. Das oft tragische Ende der Briefe, bedenkt man vor allem, wie die Geschichte wirklich ausgeht und dass das hypothetische Szenario, das die Heldinnen für sich entwerfen, nicht eintreten wird, beweist, dass der Mythos aber taub gegenüber dem oft gerechtfertigten Klagen der Heldin ist.⁵² Ariadnes Gefängnis ist somit Dia/Naxos und Theseus, den sie nie wieder sehen wird, bleibt taub gegenüber ihrem Leid, die Worte des Briefes sind nur „für die Luft“, wie die Ariadne aus c.64 schon erkannte: *sed quid ego ignaris nequiquam conquerar auris* (V.164).

Außerdem möchte Spoth, 1992 die *Heroides* also als Kommentar auf den allgemeinen Mythos sehen – Walde, 2000, geht weiter, und möchte sie als Kommentar auf die Literatur sehen (wie einleitend zu Kapitel 5 sowie gleich unten zusammengefasst). Das heißt, es muss

⁵⁰ cf. Schmidt, 1967, 494. Die *Ars Amatoria* scheint dies zu bestätigen, die *Fasti* hingegen zu widerlegen, siehe dazu das folgende Kapitel.

⁵¹ Armstrong, 2006, 232, 240

⁵² cf. Spoth, 1992, 33-34

auch für den zehnten *Heroides*-Brief einen Prätext geben und als dieser ist Catulls Gedicht anzunehmen.

Im Großen und Ganzen ist man sich einig, dass der Ariadne-Brief ohne c.64 wohl so nicht existiert hätte.⁵³ Da stellt sich die Frage, wie dieses Verhältnis zu interpretieren ist, geht man von der (mir schlüssigen) Intention des Werks laut Walde, 2000 aus:⁵⁴ Die *Heroides* möchten Frauen Stimmen geben, wo sie bis jetzt keine hatten, und so perspektivische Leerstellen in den Prätexten füllen. Was als kanonisch angesehen wird, wird dadurch neu interpretiert und auch transformiert, wenn Ovid eine alternative Version der Fabel präsentiert. „*Es ist die Aufforderung an den Rezipienten zur Dekonstruktion, zu Imagination anderer literarischer Welten.*“⁵⁵ Dass die Frauen nun eine neue und zum Teil alternative Version der bekannten Geschichte liefern, ist eine tiefgründige Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten und Funktionen der Literatur. „*Ovid stellt durch seine Erzähltechnik die normative Funktion von Literatur in Frage.*“⁵⁶ Indem er die Figuren in einen neuen Kontext versetzt und neue Perspektiven ermöglicht, kann Ovid so auch Einfluss auf die Leseweise der „alten“ Werke ausüben.

Dass mag für die Mehrheit der Briefe (Penelope, Briseis, Dido, Hypsipyle, Hermione, etc.) schlüssig sein, beim Ariadne-Epistel ergeben sich einige Probleme: Erstens liefert der einzige bekannte Prätext, Catulls c.64, keine derartigen Leerstellen, sondern tut eigentlich genau das, was man als eine Intention der *Heroides* annehmen kann, nämlich einer übersehenen Gruppe eine Stimme und dem Mythos neue Perspektive verleihen, betrachtet man, dass in bekannten Texten wie bei Homer die Heldin nicht immer gut wegkam. Vor allem Gaisser, 1995 Annahme, würde Ariadne dort eine Stimme geben, wo Theokrit sie vernachlässigte.⁵⁷ Zweitens, wenn Ovid den Literaturkanon und dessen Normativität hinterfragen möchte, tut er dies, indem er auch alternative Geschichten präsentiert. Beim Ariadne-Brief gibt es aber keine relevanten Abweichungen von der von Catull überlieferten Fabel – es wird sogar die Vorgeschichte möglichst umgegangen und die Grundsituation (eine verlassene Frau alleine auf der Insel) lässt keine großen Änderungen zu. Drittens wird das Epistel aus genannten Gründen die Leseweise von Catulls Epyllion nicht wirklich beeinflussen.

Die Bezüge zwischen Catull und Ovid werden also andere sein als dieses Gedicht so hinterfragen zu wollen wie den epischen und tragischen Kanon. Ovid kannte jedenfalls das

⁵³ cf. Hoffmann/Schliebitz/Stocker, 2000, 319-320

⁵⁴ Pieper, 2000, 212 beschreibt einen ähnlichen Ansatz: „*Sie [sc. die Urheberinnen der Briefe] reagieren auf die Darstellung ihrer selbst in der Literatur, eine innerhalb des Plots selbstverständlich unmögliche chronologische Verzerrung, die den Mythos in den Heroides von Beginn an als ein literarisches Konstrukt erweist.*“

⁵⁵ Walde, 2000, 131

⁵⁶ ibid., 135

⁵⁷ cf. Gaisser, 1995, 596

Gedicht Catulls und übernimmt in den *Fasti* 3.476 einen Vers fast komplett aus *c.64*: *nunc quoque nulla viro clamabo femina credat* zu *nunc iam nulla viro iuranti femina credat* (*c.64* 143). Wenn er in den *Fasti* so offensichtlich den Neoteriker zitiert, ist anzunehmen, dass Ovid *c.64* auch für das Ariadne-Epistel als Bezugspunkt nahm. Anhaltspunkt ist nicht nur das Zitat, sondern auch, dass ein ähnlicher Ansatzpunkt wie in *c.64* gewählt wird, denn wo das „Bild“ Ariadne durch das Sprechen beweglich gemacht werden muss, ist sie als Sprecherin von Anfang an eine dynamische Figur.⁵⁸

Allerdings sind weitere Prätexte auch nicht auszuschließen.⁵⁹ Sind die *Heroides* nämlich auch ein Diskurs über kanonische Literatur, ist nämlich zu fragen, ob Catull zu Ovids Lebzeiten überhaupt schon kanonisch gewesen ist, lagen zwischen dem schriftstellerischem Schaffen der beiden doch keine hundert Jahre und die pikanten Inhalte der Catull'schen Gedichte wurden nicht immer gut rezensiert (z.B. von Cicero). Vielleicht handelt es sich auch um eine Reaktion auf eben jene zwei Verse im zweiten Idyll Theokrits, das schon Catull als Ausgangspunkt hatte nehmen können. Die schlechte Quellenlage zu den Vorbildern steht hier leider wieder im Weg, um zu deduzieren, dass der Ariadne-Brief keine ausschließliche Auseinandersetzung mit dem Catull'schen Gedicht, sondern mit einem anderen Werk ist, in welchem Ariadne vielleicht ähnlich schweigsam ist wie Penelope in der *Odyssee*. Da uns diese Quellen aber fehlen, muss man sich auf das Verhältnis Catull-Ovid beschränken.

Wie schon gezeigt, ist der große Unterschied die Figurenzeichnung. Allein dadurch scheint es aber zunächst nicht so, als möchte der Ovidische Text *c.64* hinterfragen, sondern eine neue Interpretation der Figur Ariadne präsentieren, die gleichberechtigt neben der des Catull steht. Es soll die Leseart des Prätextes nicht modifiziert, sondern eine Art literarisches Paralleluniversum präsentiert werden. In der Annahme, dass Leser und Leserin *c.64* kennen, spielt Ovid mit den Erwartungen, dass Ariadne wie bei Catull als Furie auftritt, sie allerdings in vielerlei Hinsicht das Gegenteil präsentiert bekommen.⁶⁰

Es gibt aber auch noch den großen Unterschied, dass Ariadne eine extradiegetische-homodiegetische Erzählerin auf intradiegetischer Ebene ist und bei Catull „nur“ eine intradiegetische-homodiegetische auf einer metadiegetischen Ebene, das heißt, es gibt noch eine erzählerische Instanz über ihr. Dieser Erzähler mag ihr gegenüber zwar viel Sympathie aufbringen, allerdings ist es in *c.64* nicht allein Ariadnes Perspektive, die zählt. Durch den heterodiegetischen, männlichen (*digressus* in *c.64*.116!) Erzähler kommt zudem stärker die Instanz des Autors im Spiel, was bei einer weiblichen Erzählerin auf oberster Textinstanz

⁵⁸ cf. Pieper, 2012, 225

⁵⁹ cf. Maurer, 1990, 150f.

⁶⁰ cf. Armstrong, 2006, 240-241

weniger Gefahr läuft zu geschehen. Ein Kommentar über den Prätext ist also die Auslassung eines übergeordneten (männlichen) Erzählers, der seine Figur nicht erst „beweglich“ machen muss.⁶¹

Der beste Ansatz, um einerseits zu verstehen, wie Ovid gewissermaßen Kritik an Catull übt, andererseits um die Entwicklung der Figur Ariadne auch literaturgeschichtlich zu verstehen, ist jener von Pieper, 2012. Auch wenn die Catull'sche Ariadne auf den ersten Blick unabhängiger scheint als die Ovidische,⁶² bedeutet dies nicht, dass es sich um einen anti-emanzipatorischen Text handelt – dem widerspricht schon die Gesamtdeutung der *Heorides* von Walde, 2000 und die Aufzeigungen Fulkersons, 2005, dass die *Epistulae Heroidum* ein Diskurs über das literarische Potential der weiblichen Stimme ist und vor allem weibliche Autorenschaft thematisiert. Denn während über Frauen in der römischen Elegie grundsätzlich nur berichtet wurde, berichten in dem Briefkorpus nun die Frauen.

Pieper, 2012 zeigte nun allerdings, dass Ovid aber nicht als „Anwalt der Frauen“ verstanden werden soll – denn die eher abhängige Ariadne unternimmt einen gescheiterten Emanzipierungsversuch. Anhand einer Analyse der Zeit und der Perspektive wird die Entwicklung Ariadnes vom *plot device* des Theseus-Mythos zur aktiven Stimme gezeigt, die aber, entgegen den bis jetzt dargelegten Meinungen, nicht einen Wunsch nach Theseus selbst artikuliert, sondern ein Begehren, selbst eine aktive Funktion im Mythos zu erhalten: V.73-74, Worte, welche Theseus spricht, deutet Pieper auch als Versprechen des Helden, dies zu ermöglichen. Diese Deutung kommt Waldes Anspruch, die *Heroides* würden die Rolle der Frau in mythologischen Texten kommentieren, durchaus zuvor, hat die Catull'sche Ariadne diesen Wunsch in ihrem Hass doch nicht. Pieper bestätigt die Idee mit dem dramatisch wirkenden Vers: *si modo vivit/ femina periuri fraude sepulta viri* (V.75-76).⁶³ Denn eine mythische Frau könne ohne Mann nicht literarisch existieren.⁶⁴ „Ariadne, die Sprecherin, ist auf einmal nicht mehr der Fokusträger und somit das Subjekt des Briefes, sie verwandelt sich in ein Objekt, das sich selbst aus Theseus' Perspektive beschreibt.“⁶⁵ Der Tod ist am Ende nicht nur ein tatsächlicher, sondern ein literarischer – denn nach der Rettung durch Dionysos, ist das allgemeine Interesse an der Figur verschwunden und selbst Catull sah es nicht der Mühe wert, die Hochzeit zu beschreiben. Damit wird die Entwicklung der beiden Ariadnes

⁶¹ cf. Pieper, 2012, 225

⁶² Maurer, 1990, 166 sieht eine „unselbständige Frau, die abhängig von der physischen Präsenz Theseus' ist“

⁶³ Der Vers kann auch als Fortsetzung von Ariadnes Warnung, Männern zu vertrauen in c.64.143-144 sehen (*nunc iam nulla viro iuranti femina credat,/ nulla viro speret sermones esse fideles*), allerdings weniger als praktischer Ratschlag, wie in die Catull'sche Ariadne intendierte, sondern als eine Feststellung über „literarische Frauen. Brenner, 2000 sieht dieses Rollengedicht ebenso als existenzielle Bedrohung durch die Liebe, cf. Brenner, 2000, 80

⁶⁴ cf. Pieper, 2012, 230 f.

⁶⁵ *ibid.*, 234

umgekehrt, denn während die Catull'sche in der Lage ist durch die Akzeptanz ihres Todes sich von Theseus zu befreien, entscheidet sich die Ovidische, doch nur ein *plot device* Theseus-Mythos zu sein.

Ovid möchte damit zwar nicht am Catull'schen Text harsche Kritik üben, wie er es mit der *Aeneis* gemacht hat,⁶⁶ doch sein Kommentar ist, quasi ein literarisches Paralleluniversum entwickelt zu haben, welches ihm realistischer schien – „realistisch“, weil der Ausbruch der Ariadne in c.64 die Ausnahme und nicht die Regel im Umgang mit weiblichen Figuren im Mythos und der Literatur ist. In dieser Welt ist Ariadne kein Subjekt wie in c.64, sondern steht in kompletter (literarischer) Abhängigkeit zu ihrem Geliebten. Damit kritisiert Ovid aber weniger das Catull'sche Gedicht im Besonderen, sondern den Umgang mit der weiblichen Stimme im Generellen.

Ovid selbst wird in den weiteren Bearbeitungen des Mythos diese Tradition von Ariadne als Figur im Verhältnis zu ihren männlichen Partnern fortführen.

5.2 Ars Amatoria 1.527-564

Das markanteste Beispiel dafür, dass Ovid die Tradition der zum Objekt eines Mannes gemachten Heldin weiterführte und die *Heorides* ein literaturtheoretisches, vielleicht fruchtloses Experiment waren, ist die Bearbeitung im ersten Buch der *Ars Amatoria*. Bekanntermaßen beinhalten die ersten beiden Bücher Verhaltensratschläge an die Männer, das dritte und letzte Tipps für die Frauen. Der Ariadne-Mythos befindet sich also in einem der „Handbücher für Männer“, demnach ist es auch der Sache angemessen, die Wohltat ihres Retters Dionysos in den Mittelpunkt zu rücken. Die Verlassene ist zwar noch weiterhin die Protagonistin, doch der Topic ist, wie man sie erobern kann, nicht eine mögliche Emanzipation. Der Ariadne-Mythos ist in der *Ars Amatoria* ein *exemplum*, er wird zum Lehrbeispiel einer gelungenen Verführung umfunktioniert.⁶⁷ Und zynisch gesagt, Ariadne in das dritte Buch für die Frauen einzubauen, wäre kontraproduktiv, ist sie doch eher ein Beispiel dafür, wie man einen Geliebten verliert und nicht, wie man einen gewinnt.

Ariadne erfüllt den Stereotyp der *damsel in distress*, die von einem Helden oder Gott gerettet werden muss. Ihre Schwäche wird regelrecht zelebriert:

*Ov. Ars. 1.527-540: Cnosis in ignotis amens errabat harenis,
qua brevis aequoreis Dia feritur aquis;*

⁶⁶ cf. Walde, 2000, 137

⁶⁷ cf. Brenner, 2000, 81-82

utque erat e somno, tunica uelata recincta,
nuda pedem, croceas inreligata comas, 530
Thesea crudelem surdas clamabat ad undas,
indigno teneras imbre rigante genas.
clamabat, flebatque simul, sed utrumque decebat;
non facta est lacrimis turpior illa suis.
iamque iterum tundens mollissima pectora palmis 535
'perfidus ille abiit; quid mihi fiet?' ait;
'quid mihi fiet?' ait: sonuerunt cymbala toto
litore et adtonita tympana pulsa manu.
excidit illa metu, rupitque nouissima uerba;
nullus in exanimi corpore sanguis erat. 540

Ariadne wird von einem heterodiegetischen-extradiegetischen Erzähler dargestellt, der allwissend von äußeren Umständen und inneren Zuständen berichtet. Die Fokalisierung liegt aber zunächst noch auf der jungen Frau, eher der Blick auf Bacchus geworfen wird. Der Catull'sche Text scheint hier fast noch stärker präsent als im *Heroides*-Brief,⁶⁸ zumal auch die Handlung am selben Punkt beginnt wie c.64, nämlich am Strand von Dia (hier wird der Name der Insel offenbart, den der er zehnte *Heroides*-Brief noch ungenannt ließ). Die *Heroides*-Basiserzählung hingegen beginnt mit dem Verfassen eines Briefs – zwar ist nicht ganz klar, wo und wann genau der Schreibakt stattfindet, allerdings kann man annehmen, es passiert erst nach der Szene am Strand und eventuell an einem anderen Ort. Außerdem ist die Strand-Szene in der Retrospektive angelegt. Die wiederum beginnt schon mit dem Aufwachen der Ariadne, nicht erst mit der Realisierung ihrer Situation am Meeresufer.

Sieht man den *Heroides*, die *Ars-Amatoria*-Passage und die *Fasti*-Stelle als Fortsetzungsgeschichte, so wird die Szene am Strand doppelt erzählt, doch einmal liegt ein heterodiegetischer Erzähler, einmal eine homodiegetische Erzählerin vor. Im ersten Fall ist die Fokalisierung äußerlich (auch, wenn der Erzähler allwissend ist), im zweiten innerlich. Aufgrund der unterschiedlichen Wahrnehmung (einmal sieht eine Person eine andere, einmal sieht die andere Person sich selbst) stehen die beiden Beschreibungen nicht im Widerspruch zueinander.

Die Nacherzählung hat die Form einer Summary, nimmt aber eine mimetische Form an, wenn Ariadne die wohl seit Catull obligatorischen rhetorischen Fragen an Theseus richtet. Die in den Vorgängertexten sonst sehr vielen werden auf *quid mihi fiet?* (V.537) beschränkt.

Auch die optische Beschreibung erinnert stark an jene in c.64.62-67. Von den Auswirkungen Ariadnes Selbstverstümmelung (wundgeschlagene Brust, ausgerissene Haare) im zehnten *Heroides*-Brief ist nichts mehr zu spüren, auch wenn ihr Erscheinungsbild unordentlich ist (V.529f.). Ja sogar ist hier der *male gaze* auf Ariadne noch stärker als bei Catull. Hat der

⁶⁸ cf. Armstrong, 2006, 241; Weber, 1983, 55, der aber auch eine starke Nähe zum *Heroides*-Brief sieht

Neoteriker noch sich mehr auf Ariadnes Innenleben als auf ihr ansprechendes Äußeres konzentriert, sodass sie schließlich zu einer dramatischen Sprecherin werden konnte, scheint der Erzähler der *Ars Amatoria* selbst so von ihrer Attraktivität hingerissen, dass ihr „Monolog“ auf nur zwei Sätze reduziert wird.⁶⁹ Zudem erwähnt der Erzähler, dass Tränen sie noch schöner machten (V.533). Ariadne ist also nicht nur ein zu verführendes „Objekt“ eines Gottes, sondern auch eines des Erzählers. Vermutlich möchte der Autor so eine Identifikation mit Ariadne vermeiden,⁷⁰ welche in den *Heorides* ja noch das höchste Ziel gewesen ist.

Der Text lässt nicht die Frage offen, welche Catull unbeantwortet ließ: in V.538-539 stirbt Ariadne wirklich, was im zweiten Kapitel als Variation des Mythos vorgestellt wurde. Das macht *quid mihi fiet?* zu den, verglichen mit den Prätexten, sehr schwachen *ultima verba* der Heldin. Gewissermaßen stellt daher der Auftritt von Dionysos und seiner Gefolgschaft, eine Überraschung dar: *ecce, Mimallonides sparsis in terga capillis,/ ecce, leues Satyri, praeuia turba die* (1.541-542). Der Kontrast zwischen der tragischen Figur Ariadne und der betrunkenen und laute Schar hat komischen Charakter, z.B. Silenus kann nicht einmal am Esel halten (1.542-543).⁷¹ Ist es bei den *Heroides* noch Streitbar, können wir hier wirklich von einer Parodie nach Genette sprechen. Textdiktio und Form des Vorbildes werden beibehalten, doch liegt einer spielerische Transformation vor. Das Thema ist vornehm, doch durch die betrunkene, laute, lustige Schar kommt ein vulgäres Element hinzu.

Ariadnes Reaktion ist nicht weniger skurril, beachtet man vor allem, dass für die Protagonistin von *Heorides* X kein anderer Mann als Theseus in Frage kam und die Götter ihr Angst einjagten. Nun aber vergisst sie Theseus sofort: *Et color et Theseus et uox abiire puellae* (1.551). Allerdings ist sie überwältigt von Furcht (1.552-553: *terque fugam petiit, terque retenta metu est./ horruit, ut graciles, agitat quas uentus, aristae*), ja sogar wird die Angst vor wilden Tieren, die sie im *Heroides*-Brief ausgedrückt hat, hier real: *ne tigres illa timeret* (*Ars*. 1.569) zu *quis scit an et saevas tigridas insula habet?* (*Her*.X.86)

Spätestens mit diesen Versen wird Ariadne zum Objekt und Ziel des Dionysos. Keine Worte geben mehr Auskunft über ihre psychische Situation und die Perspektive des Erzählers wechselt von einem Fokus auf die Figur auf das bloße Geschehen, sodass die Bedeutung der Formulierung *neque enim pugnare ualebat* (1.561) unklar bleibt – es ist nicht evident, ob Ariadne vor Angst „nicht kämpfen kann“ oder, weil die neue Liebe dies untersagt. Brenner, 2000 wertete noch, dass Ariadne dem Schmeicheln des Gotts unterliegt, weil ja Götter, wie

⁶⁹ cf. Armstrong, 2006, S.245

⁷⁰ cf. Weber, 1983, 47

⁷¹ cf. Armstrong, 2006, S.247-248

Dionysos selbst behauptet, unwiderstehlich seien:⁷² *in facili est omnia posse deo* (1.562). Armstrong, 2006 hingegen sieht die Passage kritischer, da *valebat* eigentlich problemlos mit *volebat* hätte ersetzt werden können – Ariadne kann explizit nicht.⁷³ Dieser kleine, aber feine Unterschied zeigt, dass die junge Frau gänzlich die Kontrolle über die Situation verloren hat – V.561-562 (*implicitamque sinu (...)/ abstulit*) erinnern sogar an eine Entführung.

Die Bemühung der Ariadne aus den *Heroides* um Unabhängigkeit sowie die tatsächliche Emanzipation von Theseus in c.64 wird mit dieser Passage endgültig als „unrealistisch“ abgetan. Ich möchte an dieser Stelle sogar behaupten, beachtet man die oben dargelegte Auslegung der *Heroides*, dass der Kunstbrief weniger Kritik am Catull'schen Text ist als diese Passage der *Ars Amatoria*. Denn sobald der neue Mann ins Leben der Heldin tritt (ein Geschehen, dass Catull in das Gedicht ja gar nicht eingebaut hat), geht auch die literarische Unabhängigkeit wieder verloren.

Warum der Mythos in der *Ars Amatoria* überhaupt erzählt wird, erklären die beiden ersten Verse vor und die ersten vier nach der Erzählung:

Ov. Ars.525-426:	<i>ecce, suum uatem Liber uocat: hic quoque amantes adiuuat, et flammae, qua calet ipse, fauet.</i>	525
Ov. Ars. 565-568:	<i>ergo ubi contigerint positi tibi munera Bacchi, atque erit in socii femina parte tori, Nycteliumque patrem nocturnaue sacra precare, ne iubeant capiti uina nocere tuo.</i>	565

Bacchus erfüllte einerseits mehrfach in der *Ars Amatoria* die Funktion eines Förderers der Liebe, andererseits ist er hier eine Metonymie für Wein. Das Setting, wo Mann sein Glück versuchen soll, ist ein Gelage und der Wein ist hier ein erfolgreicher Helfer. Der Mythos, in welchem Ariadne hilflos dem Gott ausgeliefert ist, ist also einen Beweis dafür, dass Wein zum Erfolg führt.⁷⁴ Bacchus einerseits macht Ariadne betrunken, andererseits kann sie durch den Einfluss des Weines ihm nicht widerstehen.

Besonders pikant an der Stelle ist meines Erachtens jedoch, dass der Mythos als *exemplum* der praktischen Tipps im „Handbuch der Liebe“ angesiedelt ist. Dass nun Ariadne vollkommen ausgeliefert ist, die „Hochzeit“ eher wie eine Entführung als Verführung wirkt und ihre letzten beschriebenen Gefühle negativ waren (Angst), hinterlässt einen üblen Beigeschmack. Zynisch könnte man hier vermuten, dass nicht nur Ariadnes literarischer Emanzipationsversuch gescheitert ist, sondern auch die Rolle der Frau generell beim Gelage sich auf die eines Objekts reduziert, wenn gerade diese Heldin, die Catull so erfolgreich

⁷² cf. Brenner, 2000, 79

⁷³ cf. Armstrong, 2006, 249-250

⁷⁴ cf. Weber, 1983, 40-42

emanzipierte, als Beispiel herhalten muss. Dadurch dass aber das erste und zweite Buch eine männliche Zielgruppe und damit einen vollkommen anderen Zweck als die *Heroides* haben, liegt die Objektivierung der Frau vielleicht im Erwartungsbereich des Modell-Lesers und die schrittweise „Dehumanisierung“ Ariadnes, indem ihre Gefühle immer mehr in den Hintergrund rücken, bis sie gänzlich keiner Erwähnung mehr wert sind, kann als unterschwellige Kritik verstanden werden, die auch von ihm erfasst werden kann.

5.3 Fasti 3.459-516

Bevor in den *Metamorphosen* Ariadnes Krone endgültig in den Mittelpunkt rückte, behandelte Ovid noch die letzte Etappe von Ariadnes Geschichte im dritten Buch der *Fasti*, ein Lehrbuch über den römischen Festtagskalender im elegischen Distichon. Die Krone stellt den thematischen Aufhänger dar, denn der achte März steht im Sternzeichen *Corona Borealis*. Im ersten Vers der Passage richtet sich der heterodiegetische Erzähler an die Leserschaft, welche den Nachthimmel beobachten soll, und weist auf das thematisierte Sternbild, ehe er auf dessen Ursprungsgeschichte zu sprechen kommt. Erzählt der Erzähler die Geschichte der Krone, so verwendet er Vergangenheitszeiten, wie es üblich ist, wenn man Rezipienten und Rezipientinnen von einer lang vergangenen Geschichte berichtet.

War schon in der *Ars Amatoria* Catull prominenter als in den *Heroides*, zitiert Ariadne nun c.64 direkt, eingeleitet mit dem Wort *memini*. Es sind Zitate⁷⁵ der ersten Worte der Catull'schen Ariadne, sowie eine markte Stelle aus der Mitte der Rede

Ov. Fast. 3.471-476: *en iterum lacrimas accipe, harena, meas.
dicebam, memini, "periure et perfide Theseu!"
ille abiit, eadem crimina Bacchus habet.
nunc quoque "nulla viro" clamabo "femina credat"; 475
nomine mutato causa relata mea est.*

Cat. c.64.132-133: *"sicine me patriis auctam, perfide, ab aris
perfide, deserto liquisti in litore, Theseu?"*

Cat. c.64.143-144 *nunc iam nulla uiro iuranti femina credat,
nulla viri speret sermones esse fideles;*

Hinds, 1998 schlussfolgert daraus eine narrative Einbettung des Catull'schen Gedichts in die *Fasti*-Stelle, im Unterschied zu Verweisen auf Quellen, wie Catull es in c.64 mit *ferunt* etc.

⁷⁵ Zitat hier durchaus im Sinne Genettes, welches er in die restriktiv aufgefasste Intertextualität seiner Theorie einbettet. Genette meint zwar, Zitate müssen mit Redezeichen und mit mehr oder weniger explizitem Verweis auf den Urheber bzw. die Urheberin markiert werden, andernfalls liegt ein Plagiat oder eine Anspielung vor, cf. Genette, ⁸2018, 10. Allerdings gab es in der Antike die orthographischen Marker noch nicht und auch ohne genaue Quellenangabe ist die Übernahme erkennbar, sodass dieses Beispiel den Terminus Zitat verdient.

getan hat, die zwar Zitationen annehmen lassen, aber sie nicht beweisen (denn es könnte sich auch nur einen Hinweis darauf handeln, wie gebildet und belesen der Urheber ist) und so wenige bis keine Folgenden für die Deutung des Gedichts zulassen.⁷⁶ Durch die Zitate bei Ovid eröffnet sich nun die Frage nach dem Verhältnis aber zwischen den beiden Autoren, das allein wegen der Beziehung von *c.64* und *Heroides X* schon prekär genug ist. Zunächst ist zu beachten, dass die Zitation nicht vom Erzähler getätigt wird, sondern von Ariadne, nicht der Autor erinnert sich, sondern die Figur. Bedenkt man den Charakter der Fortsetzungsgeschichte, wäre es eigentlich passender gewesen, wenn Ariadne sich an ihr unterwürfiges *Heroides*-Ich und nicht an ihr wütendes *c.64*-Ich erinnert hätte, zumal augenscheinlich Ovid Kritik an der Herangehensweise Catulls an die Figur geübt hat. Der augusteische Dichter hat aber offensichtlich nicht beschlossen, „seine“ Ariadne fortzusetzen, sondern die „Konkurrenz“ – dies ist ein weiterer Punkt, welcher die Hinterfragung von *c.64*, wenn man von einer ähnlichen Kritik ausgehen möchte, die an anderen Autoren wie Homer und Vergil getätigt wurden, abschwächt. Hinds, 1998 wertet die Übernahme der Catullverse so, dass es sich bei der Anspielung einerseits um einen Weg handelt über Erinnerungen zu sprechen, andererseits die Erinnerungen ein Weg sind, über Anspielungen zu sprechen.⁷⁷

Die *Fasti*-Stelle beginnt jedenfalls mit folgenden Worten:

*Ov. Fast. 3.459-462: Protinus aspicias venienti nocte Coronam
Cnosida: Theseo crimine facta dea est. 460
iam bene periuro mutarat coniuge Bacchum
quae dedit ingrato fila legenda viro;*

Die Vorgeschichte wird gleich als Einstieg nur kurz zusammengefasst und im Detail als bekannt vorausgesetzt. Narratologisch, sieht man die drei Texte als Fortsetzungsgeschichte, handelt es sich um eine interne Analepse. Die Worte *bene periuro* sprechen dafür, dass Ariadne sich gut auf ihren neuen Mann Bacchus umgestellt hat, und die Furcht und das Unglück, welche die Vorgängertexte⁷⁸ suggerierten, sollte man hier nicht mehr annehmen – in V.497-498 spricht sie sogar die Liebe zu dem Gott aus: *Bacche, fidem praesta nec prefer amoribus ullam/coniugis. adsuevi semper amara virum*. Auf Theseus wird weiterhin kein gutes Licht geworfen (*crimine, ingrato...viro* in), jedoch wird auch erwähnt, dass gerade durch sein Verbrechen Ariadne Glück finden konnte. In den nächsten Versen lacht sie sogar

⁷⁶ cf. Hinds, 1998, 1-4

⁷⁷ cf. Hinds, 1998, 11-16

⁷⁸ Als Prätexte sind hier tatsächlich auch Ovids eigene Texte anzunehmen, nicht *c.64*, da ja die Begegnung mit Bacchus in Catulls Gedicht keinen Platz mehr fand und erst von Ovid behandelt wurde.

über ihr damaliges Verhalten⁷⁹ und gesteht die Vorteile ein, die ihr die Untreue Theseus‘ brachte: *sorte tori gaudens ‚quid flebam rustica?‘ dixit/ ‚utiliter nobis perfidus ille fuit‘* (3.463-464). Dass Ariadne sich selbst als *rustica* bezeichnet und über ihr altes Ich belustigt ist, weist schon auf die Änderung ihres Charakters hin – sie ist nicht mehr das naive Mädchen vom Lande, das blind dem Geliebten folgte, sondern eine erwachsene Frau mit den entsprechenden Erfahrungen.⁸⁰ Es zeigt sich der zeitliche Abstand zwischen dem erzählten Ich der Vergangenheit und dem erzählenden Ich der Gegenwart.

Der Legende zufolge soll der römische Gott Liber, mit welchen Bacchus identifiziert wurde, den indischen Raum erobert haben,⁸¹ worauf die Verse 465f. anspielen: Mit einer Frau als Beute kehrt der Gott des Weines zurück. Ariadne reagiert erbost und spricht ab V.471. Bis hierhin hat die Erzählung die Form einer Summary, in der die Zeit sehr schnell gerafft wurde.

Auffällig ist, dass die Bearbeitung eingangs zeit- und raumlos ist. Könnte man die anderen Texte um Ariadne noch klar auf der Insel Naxos bzw. Dia lokalisieren, von deren Geographie man auch einen schönen Eindruck bekam, könnte diese Szene tatsächlich auf der ganzen Welt spielen – erst später bekommt man mit, dass in Reminiszenz an die Klage am Strand von Naxos, die Figuren sich am Meeresufer aufhalten (*flebat...litore curvo* in V.469). Auch die zeitliche Dimension wurde vom Mythos klar vorgegeben und die Dichter wählten als Beginn der Basiserzählung entweder das Erwachen oder Ariadnes Realisierung ihrer Einsamkeit am Strand. Beides sind für Leser und Leserinnen einfach festzumachende Zeitpunkte, man kann abschätzen, wo wie lange etwas stattfand. Hier entbehrt man jeglichen zeitlichen und räumlichen Anhaltspunkts, und so muss man sich die Frage stellen, wann die Basiserzählung überhaupt beginnt – Ariadnes Worte oder Dionysos‘ Ankunft?

Dionysos‘ Ankunft in V.465 ist das erste tatsächlich beschriebene Geschehen des Textes, allerdings findet dieses auch *interea* (465) statt – wenn dieses Geschehen neben einem anderen stattfindet, so muss es sich um das aus den vorangehenden Versen handeln. Hierbei ist wiederum kompliziert, dass die Verse 3.460f. eine Retrospektive außerhalb der Basiserzählung sind und das erste Ereignis der Basiserzählung wäre das zeitlich und räumlich nicht zu verortende Sprechen der Ariadne. Außerdem stellt sich die Frage, mit wem Ariadne eigentlich redet – spricht sie mit sich selbst, interagiert sie mit den Lesern und Leserinnen oder mit dem Erzähler? Redet sie mit sich selbst, handelt es sich dann bei V.460-462 überhaupt um einen Rückblick durch den Erzähler, oder um einen Ariadnes selbst, den der

⁷⁹ Brenner, 2000, 80 vermutet, dass Ovid sich sogar über seinen eignen Text lustig gemacht hat. Ich tendiere allerdings dies als einen ironischen Seitenhieb auf die literarische Tradition zu sehen, sei es Ovids eigener *Heorides*-Brief oder Catulls c.64.

⁸⁰ cf. Brenner, 2000, 80

⁸¹ cf. Frazer, 1929 (2), 106-108

Erzähler nur mittels Introspektion wiedergibt? Das narratologische Tempus und die Perspektive in den ersten Versen sind also schwer zu bestimmen und wir wollen uns mit der Antwort begnügen, dass die Basiserzählung mit *dixt* (3.463) beginnt.

Im weiteren Verlauf ist die Fokalisierung allerdings leicht zu bestimmen, denn einerseits ist die Protagonistin wieder Ariadne, andererseits sind die Mehrheit der Verse monologisch. Der heterodiegetische Erzähler kommt, da es sich in der Mehrzahl der Verse um eine Szene handelt, in welcher die Figuren sprechen, kaum zu Wort und beschränkt sich auf die Darstellung dessen, was er tatsächlich erfassen kann. Auf Introspektion wird verzichtet. Er erfüllt zwar die Kriterien der Null-Fokalisierung, da er aber lieber die Figuren für sich selbst sprechen lässt als ihre Innenwelt tatsächlich zu beschreiben (d.h. Mimesis der Diegesis bevorzugt), wirkt er in der Mehrheit der Passage wie ein Erzähler mit externen Fokalisierung. In den Monolog- und Dialog-Abschnitten wird die Summary zu einer Szene – trotz des schwierigen Tempus am Anfang ist nun klar auszumachen, dass die erzählte Zeit der Erzählzeit entspricht.

Entsetzt über die vermeintliche neue Geliebte ihres „Göttergatten“, bricht Ariadne an einem Strand in einen Klagemonolog aus, welcher sich von Vers 470 bis 506 zieht. Armstrong wertet die Passage folgendermaßen:

“It may even function as a disingenuous claim of generic necessity from the author – not only has it become impossible to imagine an Ariadne who doesn’t deliver a Catullan rant once abandoned by a man she trusts, but she cannot even deliver that speech anywhere other than on deserted sands.”⁸²

Man bewegt sich hier also wieder im Bereich des Modell-Lesers, der der Prätexte bzw. überhaupt der Fortsetzungsgeschichte kundig ist, und somit eine Klage der Ariadne am Ufer erwartet. Die Heldin fungiert (im Gegensatz zu den *Heroides*) allerdings nicht als Erzählerin, sondern ist „nur“ eine Sprecherin – der Monolog ist Mimesis ihrer Worte, die durch den heterodiegetischen Erzähler wiedergegeben werden. Es ist überhaupt anzuzweifeln, ob – trotz Retrospektiven – eine Geschichte im Monolog vorliegt.

Dass Ariadne nicht mehr dieselbe ist wie damals in Dia, wurde in V.463 schon offenkundig, doch auch in ihrer neuen Rolle als betrogene Ehefrau wird sie weiterhin vermenschlicht, d.h. sie drückt zahlreiche Facetten ihrer emotionalen Lage aus – sie beklagt sich als erneutes Opfer eines Fremdgehers, empört sich darüber, dass eine dunkelhäutige Frau ihr Blondine vorgezogen wurde, fürchtet, Theseus könnte von Dionysos‘ Seitensprung erfahren, und wertschätzt den materiellen Vorteil der Ehe.⁸³ Nicht mehr das naive, unschuldige Mädchen ist

⁸² Armstrong, 2006, 253

⁸³ cf. Brenner, 2000, 81; Armstrong, 2006, 254-257

Ariadne nun durchaus auf ihren eigenen Vorteil aus, weswegen sie auch nüchtern argumentiert. Damit pervertiert Ovid die Tradition, die er in den *Heroides* selbst aufgegriffen hat,⁸⁴ besonders wenn man bedenkt, dass nicht Ovidische, sondern die Catull'sche Ariadne fortgesetzt wird.

Mit der Tatsache, dass sie den Mann, dessen Vergessen sie im zehnten *Heroides*-Brief noch für unvorstellbar hielt, nun durch einen anderen ersetzt hat, wurde in der Forschung hart ins Gericht gegangen, z.B. Weber, 1983 setzt die verhärmte Ariadne aus den *Fasti* auch in Verbindung mit ihrer Version in der *Ars Amatoria*, und meint, dass in dieser Passage ihr Verhalten nicht besonders fein gewesen sei.⁸⁵ Geht man aber davon aus, dass hier die wütende Ariadne Catulls, die sich ja von Theseus zu lösen vermochte, und nicht die unterwürfige Ovids spricht, ist dieses Urteil fehlgeleitet.

Wie auch immer, die Wiedergabe von Ariadnes emotionaler Situation kann für Identifikation und Sympathie sorgen.⁸⁶ Und vor allem ist bemerkenswert, dass Ariadne sich nun zu einer reiferen Frau entwickeln konnte, egal, welche Version vorliegt. Ariadne ist fähig ihre eigenen Ansprüche an eine Ehe zu definieren und will sich nicht mehr möglichen Gefahren des Verlassenwerdens aussetzen, geschweige denn eine andere Rolle als die der Ehefrau (wie z.B. die einer Sklavin – sie erwähnt nicht einmal irgendwelche alternativen Rollen, die sie für Bacchus übernehmen würde) anzunehmen, was im letzten Vers ihres Monologs auf den Punkt gebracht wird: *ne noceat quod amo* (V.501). Sie definiert sich zwar weiterhin durch einen Mann, kann sich also aus der literarischen Abhängigkeit nicht retten, und wünscht sich an der Seite Bacchus'. Nichtsdestoweniger dreht sie dem Gott den Rücken zu, da er anscheinend untreu war und so ihre Bedürfnisse missachtete – frei nach dem Motto „lieber (literarisch) verschwunden als unglücklich.“ Die Spur an Egoismus verhindert zu diesem, dass sie zum Objekt wird – Ariadne ist das Subjekt ihrer eigenen Bedürfnisse in Sachen Liebe und vielleicht auch in Sachen literarischer Beziehung zu einem Mann. Und auch gibt es nur einen zurückhaltenden Erzähler, welcher ihr die Ansprüche nicht streitig macht.

Die Passage endet relativ abrupt, wenn Bacchus Ariadne umarmt (V.509), um sie am gehen zu hindern, und spricht:

OV. *Fast.* 3.510-514: *et „pariter caeli summa petamus“ ait:* 510
 „tu mihi iuncta toro mihi iuncta vocabula sumes,
 nam tibi mutatae Libera nomen erit,
 sintque tuae tecum faciam monimenta coronae,
 Volcanus Veneri quam dedit, illa tibi.“

⁸⁴ cf. Brenner, 2000, 81

⁸⁵ cf. Weber, 1993, 49

⁸⁶ cf. Armstrong, 2000, 257

dumque uolat gemmae nitidos uertuntur in ignes 180
consistuntque loco, specie remanente coronae,
qui medius Nixique genu est Anguemque tenentis.

In diesen dreizehn Versen wird die Episode von Theseus und Ariadne nacherzählt, beginnend bei der Einführung des Minotaurus und endend bei der Vergöttlichung der Krone der Ariadne – der einzige Text Ovids, in welchem alle Inhalte abgedeckt sind, während die anderen drei aufbauend sind. Der Naxos/Dia-Passage werden neun Verse (174-182) gewidmet, wovon wiederum zwei Drittel (Vers 178-184) die Metamorphose der Krone beschreiben. Die zeitliche Ordnung ist streng chronologisch, es handelt sich um eine reine Basiserzählung ohne Analepsen oder Prolepsen. Der Text verlässt nicht die Form der Summary – selbst die Metamorphose der Krone ist keine Beschreibung im Sinne einer Pause, weil der Gegenstand sich weiter in Bewegung befindet. In keiner bisher besprochenen Bearbeitung des Ariadne-Mythos wurde die Zeit also so gerafft wie in dieser Stelle, erzählte Zeit und Erzählzeit befinden sich weit entfernt voneinander. Es finden sich keine mimetischen Züge, es ist bloße Diegese.

Es existiert nur ein extradiegetischer-heterodiegetischer, der sich um möglichst viel Distanz bemüht. Wie in den *Metamorphosen* üblich werden für menschliche Heldinnen und Helden keine Namen genutzt, Dionysos wird *Liber* genannt. Aufgrund der Knappheit kann man hier tatsächlich von einer externen Fokalisierung sprechen – der Erzähler weiß nur, was er als Beobachter von außen selbst wahrnimmt, ein Einblick in die Innenwelt der Charaktere ist ihm verwehrt. Die Motivation des Theseus bleibt weiterhin unklar und auch die Beschreibung des Leids der Ariadne wird darauf beschränkt, dass sie klagt (*querenti* in Vers 176).

In keinem besprochenen Text ist die metaphorische Stimme der Ariadne so unscheinbar wie hier und aus narratologischer Sicht sowieso nicht vorhanden. Auch Theseus und Dionysos bekommen keine Stimme und ihre Gedanken bleiben irrelevant, was aber in Anbetracht des Umgangs mit diesen beiden Figuren kaum verwunderlich ist, schließlich spielte deren Perspektive in der römischen Überlieferung kaum eine Rolle. Gewissermaßen folgt hier Ovid der Tradition weiter und verschweigt Vermutungen über die Motivation Theseus' einerseits, andererseits eine eindeutige Wertung über die Hochzeit mit Bacchus (diese wird nicht einmal explizit erwähnt, sondern muss aus der Mythen-Enzyklopädie erschlossen werden).

Ariadne ist keine Protagonistin mehr, diese Funktion übernimmt die zu verwandelnde Krone. Würde Ovid aber die Heldin noch einmal so laut werden lassen, wie er es ihr in den *Heroides* und den *Fasti* ermöglichte, würde er sich aber der Gefahr der Wiederholung aussetzen. Wenn der augusteische Dichter in den großen *Metamorphosen* seine Heldin quasi nebensächlich behandelt, stellt er sich gegen eine Tradition, für die er wiederum selbst steht.

Die Geschichte erfüllt nicht mehr die Charakteristika einer Liebesgeschichte, wie in anderen Texten, sondern ist eine fast provokant trockene Nacherzählung.⁸⁹

5.5 Zwischenbilanz II: Die Ovidische Stimme Ariadnes

Zunächst ist sagen, dass Ovid es gelang, eine Figur in seinem Werk mehrfach auftreten zu lassen, ohne dass es eine Form von Wiederholung oder Langeweile gab. Dies ist auch dem geschuldet, dass die genutzten Gattungen denkbar unterschiedlich waren und der Mythos somit jedes Mal einem anderen Zweck dienen konnte. Auch das Motiv der Klage und der darin wiederum enthaltene Stereotyp der rhetorischen Fragen konnte dadurch abwechslungsreich variiert werden. Die Texte bewegen sich jedes Mal zwischen dem, was Leser und Leserinnen erwarten, und dem, was sie nicht erwarten konnten.

Die größten Ausreißer stellen sicherlich die *Metamorphosen* dar. Ich denke, dass es legitim zu sagen ist, dass der zehnte *Heroides*-Brief, die *Ars Amatoria* Stelle und die *Fasti*-Stelle als Fortsetzungsgeschichte mit Ariadne als Hauptdarstellerin konzipiert sind, während *Met.* 8.169-182 nur die kurze Zusammenfassung einer Geschichte darstellt, die Ovid bereits erzählt hat, weshalb er den Blick von der Figur zu ihrer Krone richten konnte. Daher kann man die *Metamorphosen* auch ignorieren, wenn man die Entwicklung von Ariadnes Stimme analysieren will.

Der zehnte Brief der *Epistulae Heroidum* ist eine Weiterführung des Gedankens, den Catull schon aufgefasst hat, nämlich was passiert, wenn man einer Heldin eine Stimme verleiht. Ovid wirkt hier pessimistisch und führt Ariadne in die literarische Abhängigkeit ihres Helden zurück, aus der Catull schon versucht hat, sie zu befreien. Scheitert Ariadne bei ihrem Emanzipationsversuch im zehnten *Heroides*-Brief, scheint es konsequent, sie bei ihrem nächsten Auftritt wieder zum Objekt zu degradieren – noch dazu in einem Werk, das sich explizit an eine männliche Leserschaft richtet, nämlich das erste Buch der *Ars Amatoria*. Hier wirkt Ariadne nahezu erschreckend unmündig. Doch Ovid erlaubte dennoch seiner Heldin sich zu entwickeln, wenn das letzte Mal, wo sie in seinem Werk sprechen darf, sie nun eine erwachsene, nüchternere, von ihren Erfahrungen geprägte Frau geworden ist. Sie steht zwar weiter in Verbindung zu einem Mann, erlaubt sich aber, sich selbst als Subjekt zu sehen.

Heroides X war sicherlich der wirkungsstärkste Text dieser drei. Zusammen mit dem gleich wirkungsstarken c.64 aber wurden der Nachwelt zwei so unterschiedliche Stimmen

⁸⁹ cf. Frisch, 2013, 28

präsentiert, dass es eigentlich an den Rezipienten und Rezipientinnen liegt, wie diese tatsächlich gelagert ist – nicht das Wie Ovids, sondern das Dass fand Einzug in die Literaturgeschichte, und auch in *Lituma en los Andes* werden wir gleich hauptsächlich das Dass finden.

6. Exkurs: Properz und Nonnus von Panopolis

Beide Autoren sind zwar nicht zentrales Thema der Arbeit, allerdings stellen sie nichtsdestoweniger wichtige Quellen für die Überlieferung des Mythos dar. Deswegen soll ein kurzer Exkurs einerseits Properz, andererseits Nonnus gewidmet sein.

6.1 Properz, *Elegiarum Liber 1.3.1-10*

In Gedicht 1.3 beschreibt der Dichter, wie das betrunkene lyrische Ich nachts in das Schlafzimmer seiner Geliebten Cynthia eindringt, aber davor zurückschreckt, erotischen Nutzen aus der Situation zu ziehen. Sie wird jedoch vom Mondlicht geweckt und beschuldigt das lyrische Ich, er habe sich mit einer anderen Frau vergnügt, und schildert, wie sie trotz Traurigkeit Schlaf finden konnte.

Diese Geschichte wird erst mit dem siebten Vers klar, denn das Gedicht beginnt mit einer Pause, genauer gesagt einem Vergleich der Geliebten mit drei mythologischen, schlafenden Schönheiten, welcher den Zweck verfolgt, das Geschehen zu verbildlichen:¹

Properz 1.3.1-10: *Qualis Thesea iacuit cedente carina*
 languida desertis Cnosia litoribus;
 qualis et accubuit primo Cepheia somno
 libera iam duris cotibus Andromede;
 nec minus assiduis Edonis fessa choreis 5
 qualis in herboso concidit Apidano:
 talis visa mihi mollem spirare quietem
 Cynthia non sertis nixa caput manibus,
 ebria cum multo traherem vestigia Baccho,
 et quaterent sera nocte facem pueri. 10

In diesem Vergleich Cynthias mit drei schlafenden Heldinnen, jeweils eingeleitet mit *qualis*, ist Ariadne (*Cnosia*) die erste angesprochene Dame, wobei Properz stark Catulls c.64 zitiert. Obwohl es sich bei diesen zwei Versen nur um einen Vergleich handelt, der eine Pause zur Basiserzählung darstellt, ergibt sich narratologisch betrachtet die interessante Erkenntnis, dass der Mythos zeitlich zu verorten ist und es auch zwei Zeit-Ebenen gibt. In der Gegenwart liegt die einsame Ariadne am Strand, analeptisch als Ablativus Absolutus berichtet der Erzähler von der Abfahrt des Theseus. Die komplette Geschichte lässt sich jedoch nicht alleine aus den beiden Versen herleiten, denn der Dichter setzt voraus, dass der Modell-Leser den Mythos kennt, sonst wäre die Beschreibung nicht so knapp;² alleine die Zitation Catulls, noch dazu die einleitenden (c.64.53: *Thesea cedentem*) und abschließenden Worte (c.64.249: *cedentem*

¹ cf. Robinson, 2013, 89-90

² cf. Brenner, 2000, 77

...carinam) der Ariadne-Darstellung der Ekphrasis,³ sind ein Hinweis darauf, dass sowohl Kenntnis von c.64 als auch das Wissen um den Mythos Teil der enzyklopädischen Kompetenz der Leserschaft sein muss. Es handelt sich also mehr um eine intertextuelle Anspielung auf c.64 als um eine Erzählung. Die Kategorisierung als Pause, die die Basiserzählung stoppt und keine neue eröffnet, ist damit gerechtfertigt.

Bei dem Vergleich handelt es sich um ein *exemplum*, wie schön die schlafende Cynthia ist, sodass sie mit berühmten, schlafenden Heldinnen konkurrieren kann. Auch ein Bild, das aus der Kunst bekannt ist, soll evoziert werden.⁴ Während die Geliebte also mit unter anderem Ariadne parallelisiert wird, vergleicht sich der das lyrische Ich nun in V.9-10 mit dem Weingott Bacchus und das nicht nur, weil er betrunken ist, sondern auch um so einen romantischen Bezug herzustellen, schließlich ist der Gott des Weines Ariadnes zweiter Ehemann. Im Unterschied zu den bis jetzt besprochenen Darstellungen des Dionysos, allen voran zu der *Ars Amatoria*, zeigt das lyrische Ich ein zurückhaltendes Verhalten.

Ariadne schläft hier, die Szene ist also nach der Abfahrt des Theseus, aber vor ihrem Erwachen anzusiedeln. Alleine aus dieser Position heraus, kann sie nicht in eine aktive Rolle treten, sondern ist (wie auch die anderen Heldinnen) eine passive Figur. Properz hat somit der Heldin zwar kein eigenes Gedicht gewidmet, allerdings sich auf ein wirkungsstarkes Bild bezogen, denn die schlafende Ariadne war ein Motiv antiker Skulpturen (z.B. die vatikanische Ariadne).⁵ Somit zeigt sich ein Voyeurismus auf die Heldin, welchen das lyrische Ich in der ersten Hälfte gegenüber Cynthia pflegte.

6.2 Buch 47.265-475 der Dionysiaka des Nonnus von Panopolis

Nonnus ist ein mysteriöser Dichter der Spätantike, der eventuell Christ gewesen ist, zumindest dem folgend, was man aus dem ihm zugeschriebenen Werk erschließen kann. In seinem 48 Bücher umfassenden Epos *Dionysiaka* widmet er sich dem Leben und Wirken des Dionysos, beginnend mit der Vorgeschichte von dessen Zeugung über den Siegenzug des Gottes (der auch in der besprochenen *Fasti*-Passage angesprochen wird) bis zur Apotheose. Tatsächlich stellt dieses Werk eine wichtige Quelle für die Dionysos-Mythen dar, und könnte, wenn Vargas Llosa sich auf Sekundärliteratur bezogen hat, auch indirekt ein Bezugspunkt gewesen sein.

³ cf. Robinson, 2013, 91f.

⁴ cf. Brenner, 2000, 77, cf. Robinson, 2013, 89-90

⁵ cf. ibid., 115ff.; zur vatikanischen Ariadne siehe auch *Brit. Th.*: Die vatikanische Ariadne und die dritte Elegie des Properz, in: *Rheinisches Museum für Philologie* 50.1 (1895), 31-65

Eine kurze Analyse der Ariadne-Episode in der *Dionysiaka* hat Shorrock, 2014 gegeben, auf welche ich mich beziehen, aber um kleine narratologische und komparatistische Ideen erweitern möchte:

Ariadne ist die letzte von fünf Frauen, die Dionysos im Epos heiratet bzw. mit der er eine Affäre hat. Verglichen mit den anderen Geliebten und auch den Prätexten handelt es sich hier tatsächlich um eine Liebesbeziehung. Die Erzählung ist klassisch episch: ein allwissender Erzähler mit variabler, interner Fokalisierung erzählt am liebsten durch die Augen des Helden und in Form einer Summary mit vielen Rhythmuseffekten (Pause, Szene, Ellipse) diese Episode neben vielen anderen. Die Ereignisse sind chronologisch geordnet, trotz analeptischer und proleptischer Exkurse.

210 Verse sind der Begegnung von Heldin und Gott gewidmet, die sich auch nach Geschehen dritteln lassen, nämlich umfasst die erste Episode Dionysos' Ankunft auf Naxos und die Auffindung der zuerst schlafenden, dann wachen Heldin, die ihre Lage langsam erkennt, aber Dionysos noch nicht bemerkt hat (V.265-294); die zweite Episode ist die Klage der Ariadne (V.295-418); in der dritten nimmt sich Dionysos ihrer an (V.419-475).⁶ Auffällig ist, dass der allwissende epische Erzähler trotz Momente der Introspektion in die Heldin nicht aus Ariadnes Perspektive berichtet, im Gegensatz zu den Texten, die vermutlich für diese Passage Vorbild waren, nämlich *c.64* und *Heroides X*. Nunnus wählte den *point of view* Dionysos'. Der Gott betrachtet sie zunächst beim Schlafen (wie schon die Leserschaft die schlafende Cynthia betrachtet hat, für die wiederum Ariadne ein „visueller Bezugspunkt“ war) und dann beim Erwachen, er spricht dabei schwärmende Worte. Bei einer solchen Szene handelt es sich um Voyeurismus im *male gaze*: Der Gott betrachtet das Mädchen, wie wenn ein Mensch der Spätantike ein Mosaik der Heldin ansehen würde, wo sie noch immer eine erotisierte Figur war.⁷

Trotzdem ist die Klage der Ariadne wieder die zentrale und längste Episode des Plots, nur dass Ariadne weniger ambivalent ist, um für den Gott eine geeignete Gattin zu werden – angedeutet wird z.B., dass sie noch Jungfrau ist, was bei den Prätexten nicht thematisiert ist.⁸ Sie wird hier jedenfalls zur intradiegetischen-homodiegetischen Erzählerin ihrer eigenen Geschichte und Gefühle auf metadiegetischer Ebene, wie es schon bei Catull der Fall war. Da Dionysos einiges über sie bereits weiß, kommt es zu Mehrfachschilderungen. Die ersten beiden Drittel haben klar den Neoteriker als Vorbild, auch wenn Nunnus einige Ideen des

⁶ cf. Shorrock, 2014, 314

⁷ cf. *ibid.*, 319-320

⁸ cf. *ibid.*, 322-323

Prätexes in epische Länge zieht (z.B. das Anrufen der Windgötter in der Klage)⁹ und die ein oder andere Abweichungen wagt (z.B. sieht Ariadne bei Catull Theseus' Schiff, bei Nonnus hingegen nicht oder Dionysos ist leise, um Ariadne zunächst nicht zu wecken, was im starken Kontrast zu dem Lärm steht, den er in c.64 macht.)

Im dritten Teil, welcher nicht bei Catull entlehnt sein kann, da dieses Geschehen außerhalb der Narration und Ekphrasis liegt, spricht nun Dionysos 25 Verse der Tröstung und Verführung zu ihr, die einerseits wegen ihrer unterschwelligten Zärtlichkeit und tatsächlich einfühlsamen Argumente – frei nach dem Motto „Ich bin besser als Theseus“ – nichts mit der Sprödhheit von Dionysos Worten in der *Ars Amatoria* zu tun haben, wo die erste Begegnung der beiden behandelt wird. Entsprechend ist es klar, dass Ariadne Theseus in diesem Epos nicht aus Angst vergisst, sondern aus neu erwachter Liebe zu dem Gott. Wo die Prätexes aber die Narration beenden, setzt Nonnus sie fort, wenn der Erzähler nun von der Hochzeit berichtet,¹⁰ die so gestaltet ist, wie sich Ariadne während der Klage die Heirat mit Theseus vorgestellt hat.¹¹

Ariadne wird Dionysos zahlreiche, namenlos Kinder gebären und in Form einer Krone einen Platz im Himmel bekommen, womit sie die Rolle der wichtigsten der Gattinnen des Weingottes einnimmt. Eine Apotheose, wie sie Dionysos am Ende der *Dionysiaka* erfahren wird oder auch seine menschliche Mutter Semele früher im Buch erfahren haben, wird ihr aber trotzdem nicht zu Teil.¹²

Shorrock, 2014 sah eine christliche Leseart des Mythos, auf die hier aber nicht genauer eingegangen werden soll.¹³

Neben den *Fasti* ist das 48. Buch der *Dionysiaka* die einzige Quelle, welche die Beziehung von Ariadne und dem Gott beschreibt, alle anderen Texte konzentrieren sich auf ihr Verhältnis zu Theseus. Über die Ehe selbst gibt das Epos keine Auskunft, Ariadne wird nach der Naxos-Episode und der Hochzeit zu einer Fußnote reduziert. Der fünfte Buch der *Fasti* bleibt somit der einzige Text, der über die eheliche Beziehung Auskunft gibt – gerade dieser ignorierte Teil ihrer Geschichte wird aber zum wichtigsten Element von Vargas Llosas Adriana.

⁹ cf. Brenner, 2000, 84

¹⁰ Auch die *Ars Amatoria*, in welcher die Hochzeit ebenso nicht beschrieben wurde, nur die Verführung/Entführung der Heldenin

¹¹ cf. Shorrock, 2014, 227

¹² cf. Chuvin, 2014, 7

¹³ cf. Shorrock, 2014, 328-332

7. Adriana in *Lituma en los Andes*

7.1 Inhalt und Struktur

Der aus der Küstenstadt Piura stammende Korporal (sp. *cabo*) Lituma wird in das Dorf Naccos mitten in den peruanischen Anden versetzt, um das Verschwinden dreier Männer, die in der dortigen Straßenbaustelle unter harten Bedingungen arbeiteten, aufzuklären. Zwei von ihnen waren indianischer Abstammung und wegen körperlicher Behinderungen Außenseiter, der dritte ein Politiker unter falschem Namen auf der Flucht. Die Gegend zeichnet sich durch ihre raue Natur aus und auch treiben maoistische Terroristen, der real existierende *Sendero Luminoso* (*senderistas*), dort ihr Unwesen, welche auch eine Gefahr für die Polizisten darstellen. An Litumas Seite steht der Amtshelfer (sp. *adjunto* oder *ayudante*) Tomás Carreño, der in den tristen Nächten Lituma mit der Geschichte seiner Romanze mit der Nachtclubtänzerin Mercedes erheitert. Eine wichtige Rolle in der Ermittlung spielt das Wirtsehepaar der Baustellenkantine, der fröhliche, aber unheimliche Trunkenbold Dionisio und die resolute, als Hexe verschriene Adriana. Beide stammen aus anderen Regionen. Adriana, eine Hellseherin, ist der Überzeugung, ein *pishtaco*, ein fettsaugender Berggeist des indigenen Volksglaubens, sei für das Verschwinden der Straßenbauarbeiter verantwortlich. Zunächst gelten die *senderistas*, später das Ehepaar als Verdächtige. Am Ende des Romans gesteht ein Bauarbeiter die grausige Wahrheit: Die Arbeiter wurden von dem Wirtsehepaar angestiftet, die drei Männer den Berggeistern zu opfern und zu verspeisen. Da die Behörden Litumas Geschichte nicht glauben und der Fall als unaufgeklärt gilt, wird der *cabo* versetzt.

Der Roman ist nur an der Oberfläche ein Kriminalroman. Das Genre dient als Aufhänger für einen Diskurs über Gewalt, Terrorismus und die indigene Kultur und deren Volksglauben, Mythenwirkung und den Einfluss des Fremden auf Peru. Der Text bekommt aber auch Züge eines Liebesromans, wenn Tomás seine Liebesgeschichte berichtet.

Die Sprache des Romans versucht sich der gesprochenen Sprache anzunähern: Die Dialoge sind umgangssprachlich, voller Slangwörter, vulgär und die Sätze sind abgehakt. Definitiv gemein mit der Literatur Ovids und Catulls hat *Lituma en los Andes* den strengen, artifiziellen Aufbau. Der Roman ist in zwei Teile mit 5 bzw. 4 Kapitel sowie einem Epilog geteilt. Die Kapitel sind wiederum in drei Handlungsstränge unterteilt, der erste Teil widmet sich den Ermittlungen, der zweite den *senderistas* in der ersten Hälfte bzw. Adrianas Geschichte in der zweiten, der dritte der Romanze von Tomás und Mercedes, welche der *adjunto* nachts dem *cabo* erzählt. Die ersten beiden Handlungsstränge sind miteinander verbunden, zumal in

diesen Teilen auch die Vorgeschichten der drei verschwundenen Arbeiter behandelt wird, die alle mit den Terroristen zu tun hatten. Die Geschichte von Tomás' Romanze hat zwar thematisch, aber inhaltlich wenig mit dem Rest zu tun. Auch der Epilog ist gedrittelt, allerdings widmen sich alle Abschnitte der Auflösung des Falls bzw. der Liebesgeschichte von Tomás und Mercedes.

Teil 1			
	Ermittlungen	Senderistas	Romanze
1	Exposition: Einführung von Lituma und Tomás, der Region und dem Fall.	Ein französisches Touristenpaar wird von den <i>senderistas</i> hingerichtet.	Tomás tötet den Mafiosi El Chanco, um Mercedes zu retten. Es war seinerseits Liebe auf den ersten Blick.
2	Lituma befragt in der Kantine Adriana über ihre letzte Begegnung mit dem verschollenen Demetrio Chanca. Adriana erzählt u.a. von Horoskopen und Bergteufeln.	Geschichte des stummen Pedrito Tinoco, einer der Verschollenen. Seine Vikunja-Farm wurde von den <i>senderistas</i> zerstört. Pedrito ist in Naccos „Mädchen für alles“ der Polizisten.	Tomás und Mercedes flüchten auf einem Obst- und Gemüsetransporter. Lituma fühlt sich in dieser Nacht besonders von den Terroristen bedroht.
3	Dionisio meint, der Albino Casimiro Huarcaya sei entführt worden, weil man ihn für einen <i>pishtaco</i> hielt. Lituma und Tomás führen ein Gespräch über die Indios, Homosexualität, Männlichkeit und Freundschaft.	Die Miliz bemächtigt sich des Distrikts Andamarca, wo Don Medardo Llantac Bürgermeister ist. Nach dem Abzug der <i>senderistas</i> hilft die Exekutive der Region nicht. Llantac flieht. Er lebt jetzt als Demetrio Chanca, einer der verschwundenen Arbeiter.	Mercedes und Tomás kommen in einem Hotel unter.
4	Lituma trifft sich mit Dionisio, der ihm Informationen gegen Geld anbietet, weil das Ehepaar Naccos verlassen will. Da der <i>cabo</i> selbst kein Geld hat, kommt der Deal nicht zustande.	Eine europäische Ökologin und ihr Team werden bei einer Expedition von den <i>senderistas</i> getötet.	Nach ihrer ersten gemeinsamen Nacht trifft das Paar Iscariote, einen Freund von Tomás, der für El Chanco arbeitete und den Mord sah. Er ermöglicht den beiden aus der Stadt zu fliehen.
5	Lituma und Tomás wollen das Wirtsehepaar verhaften, da einige Arbeiter sie beschuldigt haben. Der <i>cabo</i> sieht aber keine Gefahr zur Flucht. Ein Polizist aus La Esperanza erzählt vom dortigen Überfall der Terroristen. Lituma muss dorthin aufbrechen.	Der Albino Casimiro Huarcaya ist einer der verschollenen Arbeiter. Zuvor arbeitete als fahrender Händler. Er schwängert ein Mädchen, das bald verschwindet. Jahre später begegnet er den <i>senderistas</i> und das Mädchen ist unter ihnen.	Der Bus, in dem Mercedes und Tomás sind, wird von einer polizeilichen Razzia aufgehalten. Tomás schaltet die Polizisten aus, vertreibt die Fahrgäste und das Paar fährt alleine (nur mit dem Fahrer) weiter.

Teil 2			
	Ermittlungen	Adriana	Romanze
6	In La Esperanza unterhält sich Lituma mit drei Ingenieuren. Einer, der dänische Anthropologe Stirnsson, informiert Lituma über den Indio-Glauben. Er hat auch Kontakt mit dem Wirtehepaar.	Einige Jahre zuvor: Adriana und ihr erster Ehemann Timoteo leben in Naccos. Die Bewohner treten an sie heran, weil sie vermuten, ein <i>pishtaco</i> hätte einen Mann ermordet.	Das Paar gelangt in eine andere Stadt, wo sie bei einer Bekannten von Tomás unterkommen. Mercedes erklärt, dass eine Beziehung unmöglich ist. Lituma ist zunächst von den Ermittlungen gedanklich abgelenkt, später rätselt er, ob Mercedes nicht mit einer Bekannten identisch ist.
7	Auf dem Weg von La Esperanza nach Naccos überlebt Lituma einen <i>huayco</i> , einen Erdrutsch. Lituma dankt den <i>apus</i> , Berggeistern, für sein Überleben.	Adriana erzählt die Geschichte vom <i>pishtaco</i> in ihrem Heimatdorf. Aus der Ferne kommt Timoteo Fajardo, um das Monster zu erlegen. Adriana hilft ihm.	Mercedes, Tomás und deren Bekannte werden von El Chanchos Männern bedroht und attackiert. Tomás gibt der verzweifelten Mercedes sein ganzes Ersparnis.
8	Lituma feiert sein Überleben in der Kantine. Die Baustelle wurde vom <i>huayco</i> zerstört und die Arbeiter sind arbeitslos. Die Gäste erzählen, dass Casimiro eines Nachts in der Kantine behauptete, er sei ein <i>pishtaco</i> . Der <i>cabo</i> war selbst anwesend. Lituma vermischt Erzählung, Erinnerung und Vorstellung.	Timoteo und Adriana leben in Naccos, wo regelmäßig Dionisio mit seinem Trupp vorbeikommt. Adriana ist von ihm und seinem ekstatischen Lebensstil fasziniert. Timoteo wird deswegen aggressiv. Dionisio macht ihr einen Heiratsantrag, den sie annimmt. Nach Jahren des Herumziehens werden sie in Naccos sesshaft.	Tomás wendet sich an seinen Paten, einen Korporal, der mit El Chanco kooperierte. Er organisiert Mercedes neue Papiere. Tomás erzählt, dass Mercedes ihn abgelehnt hat und mit seinem Geld verschwand.
9	Lituma spricht mit Dionisio und Adriana. Er rekonstruiert das Verschwinden von Pedrito Tinoco und ist sich sicher, dass das Ehepaar die Arbeiter zu Menschenopfern anstiftete.	Adriana berichtet vom Verfall Naccos', Timoteos Verschwinden und reflektiert über Dionisios Lehren.	Tomás wird nach Mercedes' Verschwinden depressiv. Sein Pate verhilft ihm zu einem neuen Job, wo er vor El Chanchos Mob und der Polizei sicher ist.
10	Für Tomás gibt es ein <i>Happy End</i> : Mercedes taucht in Naccos auf, gesteht ihm ihre Liebe und er wird nach Piura, Mercedes' und Litumas Heimatstadt, versetzt.	Lituma ist in der Kantine. Ein betrunkenen Arbeiter taucht auf, beschimpft und belästigt die Wirte. Lituma ist zunächst abgelenkt von Mercedes, dann führt er den Betrunkenen hinaus.	Der Arbeiter bestätigt Litumas Vermutungen, dass sie die drei Männer den Berggeistern geopfert haben. Noch dazu haben sie die Leichen gegessen. Lituma ist froh Naccos verlassen zu können.

Fast alle Charaktere befinden sich außerhalb der schwarz-weiß-Zeichnung. Um Beispiele zu nennen: Lituma ist verhärtet, zynisch, ängstlich, jammert viel und blickt als Mann von der Küste auf die Andenbewohner herab; er erweist sich als nur mäßiger Detektiv, eines der untypischen Elemente für einen Kriminalroman. Trotzdem ist er sympathisch, da er weniger aus beruflichem Ehrgeiz als aus persönlichem Interesse und Betroffenheit (Pedrito war gewissermaßen ein Freund) den Fall lösen möchte. Tomás Carreño, der naive, unschuldige und Hals über Kopf verliebte Gendarm, hat keine Hemmungen, Menschen zu erschießen oder mit der Pistole zu bedrohen, außerdem ist er homophob. Das unheimliche Ehepaar Dionisio und Adriana bekommt tragische Züge, da sie sich in Naccos gefangen fühlen; Adriana hat eine turbulente Vergangenheit. Und auch die namenlosen *senderistas*, die mehrheitlich sehr jung sind, werden weiterhin vermenschlicht, seien ihre Taten auch noch so grausam.

7.2 Eine kurze narratologische Annäherung an den Roman

Wie viele Romane von Mario Vargas Llosa zeichnet sich auch *Lituma en los Andes* durch die Pluralität von Stimmen und Perspektiven aus – darunter fallen z.B. Lituma, Tomás, Adriana und Stirmsson. Vargas Llosa hat die Technik der *vasos comunicantes* geprägt, um das Nebeneinander von Geschichten mit thematischer oder charakterlicher Gleichheit zu erklären: auf den ersten Blick mag zwar nichts miteinander zu tun haben, jedoch bereichern sich die divergierenden Inhalte thematisch.¹ Auch *Lituma en los Andes* bewegt sich auch auf mehreren Zeitebenen und eröffnet mehrere Realitäten durch spekulative Fragen und abweichende Wahrnehmungen. Der implizite Autor steht in ständiger Interaktion mit seinen Lesern und Leserinnen.² Das Thema des Romans, das die *vasos comunicantes* gemeinsam haben, ist Gewalt, wie das auf Seite 36 abgedruckte Zitat von Vargas Llosa schon zeigt.

Grundsätzlich gibt es einen extradiegetischen-heterodiegetischen Erzähler, der jedoch pro Abschnitt anders gelagert ist. In den Teilen um die Ermittlungen ist seine Fokalisierung intern auf Lituma gerichtet – der Erzähler berichtet, was der *cabo* sieht, fühlt und denkt, und weiß auch nicht mehr als seine fokalisierte Figur. Aufgrund dessen sind auch Dionisio und Adriana sehr undurchsichtige Figuren, da Lituma die beiden nur allmählich durchschaut. Interessant ist vor allem das achte Kapitel, wo der *cabo* den Mord an Casimiro Huarcaya rekonstruiert. An diesem Abend war Lituma nämlich tatsächlich in der Kantine, aber stutzbetrunken und sah

¹ cf. Marcos, Alejandro: La teoría de los vasos comunicantes en narrativa, 19. September 2018: <https://www.escueladeescritores.com/masalladeorion/vasos-comunicantes-en-narrativa/> (Zugriff: 3. Jänner 2021), Köllmann, 2014, 28

² cf. Penuel, 1995, 443

den Ausgang des Geschehens nicht, nachdem der selbst berauschte Albino aus der Kantine geschleppt wurde. Wiederum betrunken bildet sich der *cabo* selbst ein „Finale.“ Der Erzähler stellt einerseits die Erinnerung Litumas dar, andererseits seine Vorstellung, dass die Leiche in einen Schacht geworfen worden wäre, was aber gemäß der Auflösung des Falls so nicht geschehen sein kann, da die Leichen ja gegessen wurden. Auch im neunten Kapitel, wo Lituma den Mord an Pedrito Tinoco für sich, das Wirtsehepaar und die Leserschaft nachbildet, berichtet der Erzähler quasi von einem „Film im Kopf“ des Korporals. Die Chronologie des Abschnitts „Ermittlungen“ wird also durch die Blicke in die Vergangenheit durchbrochen.

In den Teilen um die *senderistas* liegt die Fokalisierung auf dem jeweiligen Opfer – in Kapitel 1, 4 und 5 ist die Fokalisierung intern auf die Touristen bzw. der Ökologin bzw. Casimiro Huarcaya gerichtet, d.h. deren Wissensstand wird nicht überholt. Ausnahme davon stellen jedoch Kapitel 2 und 3 dar, wo der Erzähler über das Wissen der wichtigsten Figur hinausgeht bzw. es unterbietet. Im Abschnitt über die Vorgeschichte von Pedrito Tinoco werden eingangs Meinungen und Gerüchte über ihn wiedergegeben, die der Stumme nicht wissen kann. Der Erzähler beginnt also als allwissender und erst im Verlauf des Abschnitts präsentiert er sich auf derselben Wissensebene wie Pedrito. In Kapitel 3 tritt Medardo Llantac/Demetrio Chanca kaum auf und entsprechend wenig wird über sein Innenleben gesagt. Stattdessen geht der Erzähler auf die brutalen Geschehnisse in Andamarca ein ohne Fokalisierung auf eine bestimmte Figur. Es handelt sich also um eine Beschreibung dessen, was er als externer Beobachter erfasst – die Fokalisierung ist also extern.

Der narratologisch schwierigste Teil ist jener der Romanze. Zwar gibt es auch hier einen extradiegetischen-heterodiegetischen Erzähler, der sich aber mit Tomás Carreño als intradiegetischer-homodiegetischer Erzähler abwechselt. Damit es besonders verwirrend wird, spricht Tomás dann von sich in der dritten Person Singular, außerdem gibt es keine Abgrenzung im Schriftbild zwischen den Erzählebenen – man könnte auch meinen, es spräche wieder derselbe allwissende Erzähler, der sich als Tomás ausgibt. Während der *adjunto* von der Romanze in der Vergangenheit berichtet, berichtet jedenfalls der extradiegetischen-heterodiegetischen Erzähler in der Basiserzählung, in der sich Tomás als Erzähler und Lituma als Zuhörer befinden. Dabei ist die Fokalisierung extern, da eigentlich nur wiedergegeben wird, was Lituma und Tomás in diesem Moment zueinander sagen, daher handelt es sich um mimetische Szenen mit konventioneller Gleichheit. Nur wenige Male wird ein Gedanke Litumas eingestreut, d.h. es gibt kurze Momente interner Fokalisierung auf den

cabo. Im Übrigen gibt es auch auf dieser Ebene direkte Reden von Tomás, in welchen er über die Vergangenheit spricht, sie sind oft Übergang zu der analeptischen Narration.

Die Basiserzählung in den Romanzen-Teilen wirkt dramatisch und hat daher die Form einer Mimesis. Der intradiegetischer-homodiegetischer Erzähler, eventuell Tomás, in der Retrospektive ist wiederum intern auf sich selbst fokalisiert und äußert subjektiv, da er Mercedes, eine Dame von zweifelhaftem Ruf und Vergangenheit, idealisiert. Hier zeigt sich als Prätext *Don Quijote*, der seine Dulcinea genauso perfekt sieht wie der Gendarm seine Geliebte.³ Die Abschnitte sind Diegese, trotz einiger Dialoge.

Adriana ist im Mittelteil der Kapitel 6-9 extradiegetische-homodiegetische Erzählerin. Gemäß der Natur der Sache ist die Fokalisierung intern. Es gibt nur wenige Dialoge, die Erzählung ist also Diegese und die Zeit wird sehr gerafft, da Adriana bei ihrer Jugend in ihrem Heimatdorf Quenka zu erzählen beginnt und bei der Kantineneröffnung in Naccos endet. Es ist also eine Summary. Sie hat aber auch „allwissende Momente“, wenn sie von Dingen berichtet, an denen sie selbst nicht teilgenommen hat, nämlich wie Timoteo den *pishtaco* erlegt und sie von einer Anhängerin Dionisios erzählt.

Die Geschichte beginnt *in medias res*, als sich die Gattin von Demetrio Chanca/Medardo Llantac an die Polizisten wendet. Er ist bereits der dritte verschwundene, Lituma und Tomás ermitteln schon länger, was offensichtlich wird, wenn der *cabo* quasi Zeuge des Verschwindens von Casimiro wurde (Kapitel 8) und Pedrito in der Kantine zum Opfer wurde (Kapitel 9), wohin die Polizisten ihn geschickt hatten, um Bier zu kaufen. Der Teil der Ermittlungen ist chronologisch angeordnet, das heißt ein Ereignis geschieht nach dem anderen, die einzigen maßgeblichen Ausnahmen sind die Rückblicke bzw. Fantasien Litumas über die Ermordungen. Die Ermittlungs-Teile setzen an einem bestimmten Punkt eines Tages an, wo fast schon (im Sinne von Genette) szenisch das Geschehen wiedergegeben wird. Die Ermittlungsabschnitte sind sehr dialoglastig, es handelt sich also zum Großteil um Szenen, doch auch Momente, die als Summary erscheinen, wie wenn Lituma den *huayco* überlebt, sind sehr detailreich. Was aber an diesem Tag vor und nach dem beschriebenen Geschehen passiert, wird ausgelassen, nur in Kapitel 6 geht der Erzähler kurz retrospektiv darauf ein zu erklären, warum Lituma länger als geplant in La Esperanza bleibt.⁴ Im Gegensatz zur detailreichen Narration gibt es also zahlreiche zeitliche Ellipsen, in welchen vermutlich aber nichts Handlungsrelevantes passiert.

³ cf. *ibid.*, 455

⁴ cf. Vargas Llosa, 2017, 173f.

Analeptisch werden in den ersten Abschnitt eines jedes Kapitels auch kleine Details berichtet, die zur Aufklärung des Falls beitragen, zumeist geschieht das über Gespräche und somit über andere Erzähler (Dionisio, Adriana, Stirnsson.) Das betrifft einerseits Dinge, die in den Auslassungen innerhalb der Basiserzählung liegen, andererseits auch Informationen über die Opfer, wie dass Demetrio Chanca ein falscher Name ist, er mit Adriana stritt und Casimiro für einen *pishtaco* gehalten wurde. Sehr weit zurück gehen die Rückblicke, wenn im sechsten Kapitel Professor Stirnsson spricht und einerseits zum Erzähler seiner eigenen Jugend und Karriere, andererseits zum Erzähler über eine indigene Kultur wird, die mit den Inca konkurrierte und von diesen ausgerottet wurde.⁵

Die Abschnitte um die Ermittlung stellen also die Basiserzählung dar, die Mittelteile der Kapitel sind retrospektiv zum Geschehen dieser konzipiert, weil (im Gegensatz zu den Ariadne-Passagen – siehe gleich) derselbe allwissende Erzähler, nur mit unterschiedlicher Fokalisierung spricht. Die Rückblicke, welche die Vorgeschichte der verschwundenen Männer erläutern, sind extern, heterodiegetisch (d.h. es sind Handlungsstränge mit Unterschied zur Basiserzählung),⁶ partiell (d.h. das Ende der Rückblicke ist nicht dort, wo die Basiserzählung beginnt – im Gegenteil, es wird wohl noch einiges passieren, bis die Opfer nach Naccos kommen und das wird elliptisch behandelt)⁷ und explikativ, weil erklärt wird, warum die Männer in das „Drecksloch“ Naccos kamen und warum die *senderistas* so gefürchtet sind. Wie lange vor der Basiserzählung dies geschehen ist, wird nicht erläutert. Außerdem ist die erzählte Zeit bei weitem größer als in der Basiserzählung, teilweise wird bei der Kindheit der Männer begonnen, während die Geschehnisse der Basiserzählung auf einen bestimmten Abschnitt an einem Tag konzentriert sind und somit konventionelle Gleichheit vorliegt.

Die Geschichte der Ökologin (Kapitel 4) befindet sich wie Kapitel 2, 3 und 5 in an einem unbestimmten Zeitpunkt in der Vergangenheit, und ist genauso extern und heterodiegetisch, wie Kapitel 2, 3, und 5, allerdings ist die erzählte Zeit geringer. Die Episode um das Touristenpaar ist wiederum die einzige Analepse, die sich zeitlich halbwegs verorten lässt, da Lituma darüber im zweiten Kapitel in den Nachrichten hört⁸ – es kann also nicht viel Zeit vergangen sein bis zum Beginn der Basiserzählung. Diese beiden Rückblicke sind ebenfalls explikativer Natur, um die Angst vor dem *Sendero Luminoso* zu begründen.

⁵ cf. *ibid.*, 179-180

⁶ cf. Genette, ³2010, 28

⁷ cf. *ibid.*, 37f.

⁸ cf. Vargas Llosa, ²2017, 39

Ähnlich schwierig wie der Erzähler der Romanze zu bestimmen ist die Zeit. Man könnte meinen, die Abschnitte befänden sich in der Basiserzählung, allerdings taucht ein solcher Teil ohne Unterschied zu anderen auch in Kapitel 5 und 6 auf, wo Lituma in La Esperanza ist und wohin Tomás nicht mitkam. Der *adjunto* kann also gar nicht in dieser Nacht dem *cabo* berichten. Ausgerechnet im fünften Kapitel aber unterbricht Lituma regelmäßig die Erzählung, um auf Aktuelles rund um die Ermittlungen zu verweisen. Es ist also anzunehmen, dass sich Tomás' Erzählungen zwar in der Basiserzählung befinden, die chronologische Ordnung allerdings durchbrochen wird. Die rückblickende Narration von Tomás endet schließlich in der Basiserzählung, wenn der *adjunto* von seiner Versetzung nach Naccos spricht.

Adrianas Erzählung im zweiten Teil des Romans ist eine spätere Narration in Vergangenheitstempora, die ihre eigene Geschichte thematisiert. Wann diese Narration stattfindet und in welchem narratologischen Verhältnis sie zu den anderen Teilen steht, ist allerdings vollkommen unklar, weswegen hier meines Erachtens eine neue, unabhängige Basiserzählung dank einer neuen extradiegetischen Erzählerin eröffnet wird.⁹ Als (inhaltlicher, nicht narratologischer) Rückblick erfüllt sie einerseits explikative Funktion, um zu erklären, warum Naccos ist, wie es ist, andererseits hat sie auch eine inhaltlich komplementäre, da gezeigt wird, welche Gerüchte um das Wirtsehepaar wahr sind und welche nicht.¹⁰ Die Basiserzählung beginnt mit ihr und ihrem ersten Mann Timoteo Farjado und reicht bis zum Verfall des Andendorfs, der mit dem Verschwinden der Frauen begründet wird. Der Rückblick endet mitten in der Narration mit den Worten „*A menos que...*“¹¹ („Es sei denn...“) und greift somit nicht in die Basiserzählung.

Wie Adriana zusammen mit Timoteo einen *pishtaco* erlegt hat, ist in der Retrospektive wiederum als Analepse eingebaut. Chronologisch sind die Kapitel gemäß der Reihenfolge der Ereignisse folgendermaßen zu ordnen: 7-6-8-9. Kapitel 7 selbst ist also retrospektivisch

⁹ Hierzu eine textkritische Anmerkung zur Übersetzung: Die Adriana-Passagen werden in der deutschsprachigen Ausgabe mit einem Redezeichen begonnen und beendet. In der spanischen Fassung hat Vargas Llosa nicht den entsprechenden Marker gesetzt. Meines Erachtens ist diese Entscheidung der Übersetzerin zu kritisieren, da so suggeriert wird, Adriana erzähle *in* der Basiserzählung (der Ermittlung) einer Figur ihre Geschichte und sei keine vom Erzähler der Basiserzählung unabhängige Erzählerin, die vor allem mit der Leserschaft spricht. Da sich die Arbeit auf das spanische Original bezieht, wird hier also nicht davon ausgegangen, es handele sich *nicht* um eine Erzählung in der Erzählung, sondern um eine neue zur ersten parallele Basiserzählung mit neuer, unabhängiger Erzählerin. Deswegen wurde auch oben schon Adriana als *extradiegetische*, nicht *intradiegetische* Erzählerin bezeichnet. Adrianas Geschichte ist daher auch ein rein inhaltlicher Rückblick frei nach dem *vasos-comunicantes*-Konzept des Autors, aber keine narratologische Analepse im Sinne Genettes. Die *senderistas*-Passagen hingegen sind Genett'sche Analepsen, da hier noch derselbe Erzähler wie in der Basiserzählung am Werk ist.

¹⁰ Es bewahrheitet sich z.B., dass Adriana einen *pishtaco* erlegte, auch bestätigt sie, dass Dionisios Mutter von einem Blitz erschlagen wurde. Siehe unten.

¹¹ Vargas Llosa, 2017, 279

angelegt, gewissermaßen liegt in Kapitel 6 ein *in-medias-res*-Beginn vor. Adriana lernt außerdem Dionisio erst in Naccos kennen. Sie erzählt schließlich auch seine Geschichte als Rückblick verteilt über alle Kapitel – das sind analeptische Passagen nach Genette. Außerdem berichtet sich auch die Geschichte einer seiner Anhängerinnen.¹²

Was die diegetischen Ebenen anbelangt, so befindet sich die vom allwissenden Erzähler dargestellten Ermittlungs- und *senderistas*-Teile auf intradiegetischer Ebene. Die nächtlichen Gespräche von Tomás und Lituma liegen ebenso auf der intradiegetischen, wenn jedoch von der Romanze berichtet wird (sei nun Tomás der Erzähler oder ein heterodiegetischer, der sich als Tomás ausgibt), befindet sich diese spätere Narration auf der metadiegetischen. Da Adriana als extradiegetische-homodiegetische Erzählerin identifiziert wurde, befindet sich auch ihre Narration auf der intradiegetischen Ebene.

7.3 Figuren mit mythologischen Parallelen

Der Reiz an *Lituma en los Andes* ist unter anderem, wie der Autor indigene, griechische, aber auch christliche Mythologie kombiniert. Die Verweise auf die Mythologie und (Aber)Glauben der andinen Kulturen sind nicht intertextuell, sondern bewegen sich in Ecos „grundlegenden Wörterbuch“, das durch den Text regelmäßig erweitert wird, da die Namen der mythologischen Wesen fallen (*pishtaco*, *apus*, *muki*, etc.) und dem unwissenden Lituma (wie der Leserschaft) diese Geister erklärt werden. Dionisio und Adriana berichten zwar am häufigsten, allerdings sprechen auch Stirrsson und Tomás, der aus den Anden stammt, darüber. Besonders letzterer, der mit den Geschichten um die Berggeister aufgewachsen ist, vermittelt das Gefühl einer Allgegenwärtigkeit der Mythen und dass die Bevölkerung auch wirklich daran glaubt.¹³

Die Verweise auf die christliche Symbolik hingegen sind intertextuell. Der stumme und dummliche Pedrito Tinoco ist eine unschuldige Figur, dessen Opferung im neunten Kapitel ihn zu einer Christusfigur macht.¹⁴ Auch Casmiro Huarcaya wird mit Christus verglichen, und wie er aus der Kantine geführt wird, vergleicht Lituma mit einer Oster-Prozession.¹⁵

Die Verweise auf die griechische Mythologie bewegen sich zwischen Zitat und Anspielung. Einführend ist zu sagen, dass keine von der griechischen Mythologie inspirierte Figur ihren

¹² cf. *ibid*, 248f.

¹³ cf. Penuel, 1995, 456

¹⁴ cf. *ibid.*, 448-449

¹⁵ cf. *ibid.*, 450-451; Barrero, 1999, 61f.

Namen ohne Abweichungen übernommen hat. Die stärkste Ähnlichkeit haben noch *Adriana* zu *Ariadne*, deren Name ein Anagramm der lateinischen bzw. spanischen Version *Ariadna* ist, und *Dionysos* zu *Dionisio*. Die eigentliche spanische Schreibweise von *Dionysos* ist *Dioniso*, als Namen wählte Vargas Llosa den vom Gott abgeleiteten griechischen Namen *Dionysios*.¹⁶ Die Entsprechung von *Theseus*, *Timoteo Fajardo*, hat überhaupt nur mehr den Anfangsbuchstaben mit seiner Inspirationsquelle gemein. Meine Vermutung zu den Variationen ist, dass sie im spanischsprachigen Raum einfach gängigere Namen sind.

Das Andendorf *Naccos* ist fiktiv, es handelt sich um eine Stilisierung von *Naxos*. Der Minotaurus im Labyrinth ist ein andines Ungeheuer, nämlich ein *pishtaco* in einer Höhle. Entsprechend gestaltet sich auch die Vernichtung dessen anders.

Was es über den *pishtaco*, die Charaktere Timoteo, Adriana und Dionisio, sowie die Ereignisse im Folgenden zu sagen gibt, so handelt es sich um primär um eine Besprechung dessen, was Adriana über sie zu sagen hat. Die Interpretation beruht also auf der Darstellung einer homodiegetischen Erzählerin mit interner Fokalisierung auf sich selbst, die also ohne Frage subjektiv erzählt. Die Probleme daraus werden unten angesprochen werden.

7.3.1 Der *pishtaco* und der Minotaurus

S. 70-71: *Foráneo. Medio gringo. A simple vista; no se lo reconocía, pues era igualito a cualquier cristiano de este mundo. Vivía en cuevas y perpetraba sus fechorías al anochecer. Apostado en los caminos, detrás de las rocas, encogido entre pajonales o debajo de los puentes, aguardaba a los viajeros solitarios. Se les acercaba con mañas, amigándose. Tenía preparados sus polvitos de hueso de muerto y, al primer descuido, se los aventaba a la cara. Podía, entonces, chuparles la grasa. Después, los dejaba irse, vacíos, pellejo y hueso, condenados a consumirse en horas o días. Ésos eran los benignos. Buscaban manteca humana para que las campanas de las iglesias cantaran mejor, los tractores rodaran suavemente, y, ahora último, hasta para que el gobierno pagara con ella la deuda externa. Los malignos eran peores. Además de degollar, deslonzaban a su víctima como a res, camero o chanco, y se la comían. La desangraban gota a gota, se emborrachaban con sangre.*¹⁷

¹⁶ In den Paratexten von S. 36 und FN 71 dieses Kapitels verwechselt Vargas Llosa aber offensichtlich selbst die Namen, er spricht nämlich (fälschlicherweise) vom Gott *Dionisio*.

¹⁷ „Ein Fremder. Ein halber Gringo. Auf den ersten Blick sah man es ihm nicht an, denn er glich jedem anderen Bewohner dieser Welt. Er lebte in Höhlen und verübte seine Missetaten bei Einbruch der Dunkelheit. Er bezog Stellung am Wegrand, hinter Felsen, niedergeduckt im Punagras oder unter den Brücken, und wartete auf einsame Reisende. Er näherte sich hinterlistig, indem freundlich tat. Er hielt sein Pulver aus Totenknochen bereit, und warf es ihnen, ehe sie sich's versahen, ins Gesicht. Dann konnte er ihnen das Fett aussaugen. Danach ließ er sie ziehen, leer, nur Haut und Knochen, dazu verurteilt, in Stunden oder Tagen zu verenden. Das waren die guten. Sie suchten Menschenfett, damit die Kirchenglocken besser klangen, die Traktoren wie geschmiert fahren und, in der letzten Zeit, sogar damit die Regierung mit ihm die Auslandsschulden bezahlen konnte. Die bösen waren schlimmer. Sie schnitten dem Opfer nicht nur die Kehle durch, sondern zerteilen es wie ein Rind, einen Schafsbock oder ein Schwein und aßen es auf. Sie ließen es Tropfen für Tropfen ausbluten, sie betranken sich an seinem Blut.“ Übersetzung durch Elke Wehr in: Vargas Llosa, ¹⁴2016, 80

Beschreibungen des *pishtaco* finden sich im kompletten Roman, diese erste im dritten Kapitel allerdings ist die einzige abschließende und bringt auch auf den Punkt, was dieses mythologische Wesen sein soll. Die Darstellung ist treu dem andinen Volksglauben, der während des tatsächlichen Treibens der *senderistas* auch wiederbelebt wurde, zumal mit dem *pishtaco* auch Bedrohungen durch Fremdes Ausdruck verliehen wurde. Der *pishtaco* personifiziert das Fremde, vor dem man Angst haben muss, die Zeilen „*para que el gobierno pagara con ella la deuda externa*“ spiegeln dies wieder. Es handelt sich dabei um mündliche Überlieferungen, die mit dem Roman verschriftlicht wurde.¹⁸ Der *pishtaco* hat prähispanische Wurzeln.

Der *pishtaco* ist im siebten Kapitel im Adriana-Abschnitt der Antagonist. Sie erzählt, wie ein Exemplar namens Salcedo ihre Heimatstadt Quenka bedrohte. Salcedo erfüllt die Charakteristika aus dem Zitat: er ist Lieferant aus einer anderen Stadt (*foraneo*), wird nachts bei einer Straßenkurve transformiert, lebt nun in einer Höhle und überfällt selbst in der Nacht seine Opfer, die er mit dem Knochenpulver betäubt und in der Höhle ausweidet. Das Monstrum kann mit jungen Frauen besänftigt werden¹⁹ – ebenso hat auch der Minotaurus Kinder verlangt. Die anthropophage Natur der Monster ist also evident.

Beide Ungeheuer leben in Labyrinthen. Allerdings ist für den Minotaurus das Labyrinth ein Gefängnis, für den *pishtaco* ist es seine selbstgewählte Wohnung.

Besiegt werden beide Kreaturen von einem Mann von Außerhalb: in der griechischen Mythologie ist es Theseus, in *Lituma en los Andes* Timoteo Fajardo. Auch er ist auf die Hilfe einer Einheimischen angewiesen, nämlich Adriana. Im Unterschied zum griechischen Vorbild muss der *pishtaco* aber mit einer bestimmten Waffe getötet werden, Keule oder Schwert reichen nicht. Timoteo fordert, um sich in Salcedos Grotte tarnen zu können, von Adriana folgendes: „*un diente de ajo, una pizca de sal, un pedazo de pan seco, una bolita de caca de burro. Y que, antes de entrar en la gruta, una virgen me orine a la altura de corazón.*“²⁰ (S. 217) Die Höhle des *pishtaco* ist konstruiert wie ein Labyrinth, sodass auch Timoteo einen „roten Faden“ braucht um herauszufinden (siehe unten).

Trotz der Kombination mit einem Ungeheuer der griechischen Mythologie, das kein Blut oder Fett saugte, darf man nicht vergessen, dass fettsaugende Monster keine Besonderheit des andinen Volksglaubens, sondern weltweit bekannt sind.²¹ Dass er Menschen verlangte,²² ist

¹⁸ cf. Bortoluzzi, 2013, 94-95, 98, Barrero, 1999, 11, 74

¹⁹ cf. Vargas Llosa, 2017, 213-216

²⁰ „eine Knoblauchzehe, eine Prise Salz, ein Stück trockenes Brot, ein Kügelchen Eselkot. Und bevor ich in die Grotte hineingehe, muß[sic] mir eine Jungfrau auf die Stelle urinieren, wo mein Herz ist.“ Übersetzung durch Elke Wehr in: Vargas Llosa, 2016, 259

²¹ cf. Bortoluzzi, 2013, 94-95, 99-100

ebenso nicht einzigartig, bedenkt man, dass seiner griechischen Parallele, dem Minotaurus, ebenfalls Menschenkinder als Opfer dargebracht wurden. Auch der Anthropologe Stirmsson bestätigt die Universalität solcher heute als Barbareien gewerteter Bräuche: „¿Algún pueblo de la antigüedad pasaría el examen? ¿Cuál no fue cruel e intolerante, juzgado desde la perspectiva de ahora?“ (S.182)²³

Der *pishtaco* reiht sich in das Gewaltthema des Romans perfekt ein – die grausame, brutale Realität wird durch ein mythisches Element nochmals rekonstruiert und verstärkt. Das Monster wird mit den *senderistas* parallelisiert.²⁴ Politische Gewalt wird am Ende zu einer rituellen – und diese hat sich als sinnlos erwiesen, weil trotz der Menschenopfer der *huayco* die Baustelle zerstört und alle ihre Arbeitsplätze verlieren.²⁵ Somit wird auch politische Gewalt als sinnlos dargestellt.

Auch die labyrinthartige Höhle ist eine weitere Parallele zum *Sendero Luminoso*, der sich im labyrinthartigen Wald der Anden bewegt – zumindest fühlt sich auch Lituma wie in einem Labyrinth, aus welchem er nicht mehr herauskommen kann.²⁶ Außerdem hat der Korporal Probleme, die Geschichten von Dionisio und Adriana (insbesondere die des *pishtaco*) mit einer realen, brutalen Mordserie an Kindern in Lima nicht zu verwechseln.²⁷

7.3.2 Timoteo Fajardo und Theseus

Im Gegensatz zu seinem Vorbild Theseus hat Timoteo Fajardo keinen speziellen Grund den *pishtaco* in Quenka zu erlegen, er hört einfach von dessen Untaten und denkt sich agieren zu müssen: „*Timoteo, el narigón, supo lo que pasaba en Quenka y vino a propósito, desde Ayacucho, para meterse en las grutas y enfrentársele.*“²⁸ (S. 216-217) Theseus hingegen motivierte, dass Kinder seiner Heimatstadt dem Minotaurus zum Fraß vorgeworfen wurden. Timoteos Herkunftsstadt hat auch keine vorangehende Streitigkeit, wie Athen und Kreta eine ausgetragen haben (Mord am Minossohn Androgeos).

Timoteo ist die blasseste der aus der griechischen Mythologie übernommenen Figuren. Trotz seiner großen Nase sieht er gut aus und Adriana nennt ihn *temerario* (wagemutig),²⁹ davon abgesehen hat er wenig Persönlichkeit. Wie ihr mythologisches Vorbild sieht sie sich mit ihm

²² cf. Vargas Llosa, ²⁰¹⁷, 213-216

²³ „Würde irgendein Volk der Antike die Prüfung bestehen? Welches war nicht grausam und intolerant, aus heutiger Sicht?“ Übersetzung durch Elke Wehr in: Vargas Llosa, ¹²2016, 216

²⁴ cf. Bortoluzzi, 2013, 104

²⁵ cf. *ibid.*, 107; cf. Penuel, 1995, 452

²⁶ cf. Penuel, 1995, 451f.

²⁷ cf. Barrero, 1999, 33-34

²⁸ „*Timoteo, der Großnasige, wusste, was in Quenka geschah, und kam mit der Absicht aus Ayacucho, in die Grotten zu gehen und ihm die Stirn zu bieten.*“ Übersetzung durch Elke Wehr in: Vargas Llosa, ¹²2016, 258

²⁹ cf. Vargas Llosa, ²⁰¹⁷, 217

in einer ehelichen Gemeinschaft, obwohl es nie zu einer Hochzeit gekommen ist. Später im Text gesteht sie aber, dass ihr einzig wahrer Ehemann (*marido completo*)³⁰ Dionisio ist.

Da es keine vorangehende politische Feindschaft zwischen den beiden Städten gibt, akzeptiert Adrianas Vater die Ehe nicht aus politischen Gründen, sondern weil die Bewohner von Quenka üble Gerüchte über ihn verbreiten, obwohl er den *pishtaco* besiegt hat. Im Zuge dessen zieht das Paar nach Naccos. Das Äquivalent der Insel Naxos ist allerdings kein Zwischenstopp, wie sie im Mythos für Ariadne und Theseus auf ihrer Reise nach Athen war, sondern die beiden werden dort sesshaft. Entsprechend ist der Aufenthalt länger als in der mythologischen Vorlage, ehe es zur Trennung kommt. Ob die Ehe glücklich oder unglücklich war, daran kann sich Adriana nicht mehr erinnern.³¹

Timoteo verschwindet ohne Erklärung, Adriana, die des Mordes an ihrem Ehemann beschuldigt wurde, weiß den Grund selbst nicht:

S.252: „*No sé qué sería de Timoteo Fajardo, nunca lo supe. De las habladurías, sí supe. Me persiguieron como mi sombra años de años, por todas partes. ¿Le pusiste veneno en el plato de chuño y lo mataste para escaparte con el chupaco gordinflón?*”³²

Mit dem plötzlichen, unbegründeten Verschwinden wird das Verhalten Theseus‘ parallelisiert, als er Ariadne unrühmlich auf der Insel zurückließ, wofür auch die griechische Heldin ja selbst nie eine Erklärung bekommen hat.³³ Im großen Unterschied kennt Adriana ihren zukünftigen Ehemann schon und Timoteo weiß, dass sie sich zu Dionisio hingezogen fühlt, weswegen er auch Gewalt gegen seine Gattin anwendet.³⁴ Er verfällt also vom Helden zum (zurecht) eifersüchtigen, gewalttätigen Ehemann.

Dadurch, dass Adriana und Dionisio während ihrer ersten Ehe sich schon kannten, wird allerdings ein Spekulationsraum im Text eröffnet, warum Timoteo verschwunden ist, während die Texte von Ovid und Catull jegliche Deutung verwehren außer „Theseus ist ein Mistkerl.“ Einerseits könnte er angesichts der Konkurrenz durch Dionisio resigniert sein und Adriana ziehen lassen haben, andererseits könnte auch ein Funken Wahrheit an dem Gerücht liegen, dass sie ihn umgebracht hätte. Die Frage nach der Schuld des Timoteo stellt sich nicht so prominent wie die Schuld Theseus‘ in den lateinischen Texten.

³⁰ cf. *ibid.*, 244

³¹ cf. Vargas Llosa, ²2017, 244

³² „*Ich weiß nicht, was aus Timoteo Fajardo geworden ist, nie habe ich es erfahren. Das Gerede habe ich wohl erfahren. Es verfolgte mich wie ein Schatten Jahre um Jahre überall hin. Hast du ihm Gift in den Kartoffelbrei getan und ihn umgebracht, um mit dem dicken Säuffer durchzubrennen?*“ Übersetzung durch Elke Wehr in: Vargas Llosa, ¹⁴2016, 303

³³ Barrero, 1999, 61

³⁴ cf. Vargas Llosa, ²2017, 247

Timoteo ist wie sein Vorbild eine Figur, über die berichtet wird und die nie selbst eine wesentliche Stimme bekommt (das einzige Mal, wo er tatsächlich spricht, ist, wenn er Adriana seinen Plan, den *pishtaco* zu vernichten, erklärt.) Alles, was wir über ihn wissen, stammt von Adriana und sie hat eine der problematischsten Stimmen im ganzen Roman.

7.3.3 Adriana und Ariadne

S.42: *“La bruja era la señora Adriana, mujer de Dionisio. Cuarentona, cincuentona, sin edad, estaba en las noches en la cantina, ayudando a su marido a hacer tomar a la gente, y, si era la verdad que contaba, venía del otro lado del Mantaro, de las vecindades de Parcasbamba, una región entre serrana y selvática. De día preparaba comida, para algunos peones y, en las tardes y las noches, les adivinaba la suerte con naipes, cartas astrológicas, leyéndoles las manos o triando al aire hojas de coca e interpretando las figuras que formaban al caer. Era una mujer de ojos grandes, saltados y quemantes, y unas caderas ampulosas que columpiaba al andar. Había sido una real hembra al parecer, y se decían muchas fantasías sobre su pasado. Que fue mujer de un minero narigón y hasta que había matado a un pishtaco. Lituma sospechaba que, además de cocinera y adivinadora, por las noches era también otra cosa.”*³⁵

So die erste Beschreibung Adrianas. Ihr Äußeres erinnert an eine überzeichnete Comic-Hexe, allerdings wird nicht geleugnet, dass sie als junge Frau sehr hübsch gewesen sein soll.³⁶

Obwohl sie eine Mittäterin ist, übernimmt sie für Lituma die Funktion der „weisen Führerin“, welche er aber zunächst fürchtet und deren überirische Erklärung für das Verschwinden der Männer er belächelt, lieber sieht er sie als Kollaborateurin der *senderistas*. Nach und nach – spätestens mit den Ausführungen des klugen und respektinflößenden Professor Stirrsson – beginnt Lituma einerseits das Motiv, ein Menschenopfer begangen zu haben, zu akzeptieren, andererseits die Existenz der *apus* alles andere als abwegig zu sehen. Adriana ist eine Stimme für den Protagonisten, die zum Ziel, der Auflösung des Falles, führt, auch wenn sie zunächst bei den Ermittlungen hinderlich scheint.³⁷

Adriana tritt als extradiegetische-homodiegetische Erzählerin auf, die ihre eigene Geschichte berichtet. Dies geschieht inhaltlich retrospektiv, sie ist unabhängig vom Erzähler des

³⁵ „Die Hexe war Señora Adriana, die Frau von Dionisio. In den Vierzigern oder Fünfzigern, alterslos, stand sie abends in der Kantine, wo sie ihrem Mann half, die Leute zum Trinken zu bringen, und wenn es stimmte, was sie erzählte, dann kam sie vom anderen Ufer des Mantaro, aus der Gegend von Parcasbamba, eine Region, die halb zum Hochland, halb zum Urwald gehörte. Am Tage bereitete sie einigen Hilfsarbeitern das Essen, und an den Nachmittagen und Abenden sagte sie ihnen aus Karten die Zukunft voraus, machte Horoskope, las ihnen aus der Hand oder warf Kokablätter in die Luft und deutete die Figuren, die sie beim Herunterfallen bildeten. Sie war eine Frau mit großen hervorspringenden Augen, und weit ausladenden Hüften, in denen sie sich beim Gehen wiegte. Allem Anschein nach war sie ein Prachtweib gewesen, und über ihre Vergangenheit wurde gemunkelt. Daß[sic] sie die Frau eines großnasigen Bergarbeiters gewesen sei und sogar, daß[sic] sie einen pishtaco umgebracht hatte. Lituma vermutete, dass sie außer Köchin und Wahrsagerin in den Nächten auch noch etwas anderes war.“ Übersetzung durch Elke Wehr in: Vargas Llosa, ¹⁴2016, 44-45

³⁶ cf. Vargas Llosa, ²2017, 212-213

³⁷ cf. Borraro, 1999, 31-32

restlichen Romans, weswegen ihre Geschichte eine neue, unabhängige Basiserzählung ist, die nach dem *vasos comunicantes*-Prinzip mit dem Rest in inhaltlicher und thematischer Verbindung steht. Adriana selbst gesteht jedoch, dass die Geschehnisse schon so lange her sind, dass sie sich nur schlecht daran erinnern kann, z.B.: „*Ni niego ni asiento y si me quedo mirando los cerros absorta y con los labios fruncidos, no es porque las pregruntas me incomoden. Sino porque ha pasado mucho tiempo.*“³⁸ (S.244)

In den vier Kapiteln geht sie nicht zwingend chronologisch vor, Kapitel sieben ist auch nur retrospektivisch zum Rest. Der Einfachheit halber soll ihre Geschichte aber zeitlich geordnet betrachtet werden.

Die Parallelen sind evident: Adriana ist Tochter eines bedeutenden Mannes in der wohlhabenden Stadt Quenka, wo eines Tages der *pishtaco* auftaucht, und seine Menschenopfer fordert. Eine ihrer Schwestern zählt zu den Jungfrauen, die für ihn als Köchin arbeiten mussten. Sie tut sich mit Timoteo Fajardo zusammen, um das Biest zu erlegen, dabei hat sie selbst die Idee, wie dem Mann aus dem Labyrinth geholfen werden kann und hat keinen Intellektuellen wie Daedalus als Unterstützung. Es kommt schließlich zu einer markanten Uminterpretation des Fadens, denn Timoteos große Nase kann ihn durch einen Geruch zum Ausgang der Höhle leiten:

S. 217-218: „*Cómo haría Timoteo Fajardo para salir, después de matar al pishtaco? Su narizota me dio la ocurrencia. Le preparé un chupe espeso, bien picante, con ese ají verde que cura el estreñimiento de los más aguantados. Se tomó toda la olla y se contuvo hasta que su estómago quería reventar. Sólo entonces entró la cueva. (...) Cada cierto rato, se paraba, se bajaba el pantalón, se acuclillaba y ponía un mojoncito.*“³⁹

Der rote Faden ist also ein Abfuhrmittel. Kombiniert mit dem ekligen Gemisch, das Timoteo benötigt, um sich vor dem *pishtaco* zu tarnen, schlussfolgert Adriana richtig: „*Ésa es la historia del gigantón Salcedo. Una historia de sangre, cadáveres y caca, como todas de los pishtacos.*“⁴⁰ (S.218) Nicht der Edelmut des Helden und der Heldin werden betont, so wie es in den antiken Quellen der Fall war, sondern die widerliche Seite am Kampf gegen das Monstrum, was mit seinem abstoßendem Habitus, Menschen zu verspeisen, übereinkommt.

³⁸ „Ich sage weder ja noch nein, und wenn ich versonnen und mit gekräuselten Lippen die Berge anschau, dann liegt das nicht daran, daß[sic] die Fragen mir lästig sind. Sondern daran, daß[sic] viel Zeit vergangen ist.“ Übersetzung durch Elke Wehr in: Vargas Llosa, ¹⁴2016, 293

³⁹ „Wie würde Timoteo Fajardo herausfinden, nachdem er den *pishtaco* getötet hatte? Seine Riesennase brachte mich auf die Idee. Ich bereitete für ihn einen dicken Eintopf, schön scharf, mit diesem grünen Pfeffer, der selbst in hartnäckigen Fällen von Verstopfung heilt. Er aß den ganzen Topf leer und hielt aus, bis sein Magen schier platzen wollte. (...) In bestimmten Zeitabständen blieb er stehen, ließ die Hose runter, hockte sich nieder und machte ein Häufchen.“ Übersetzung durch Elke Wehr in: Vargas Llosa, ¹⁴2016, 259-260

⁴⁰ „Das ist die Geschichte des Riesen Salcedo. Eine Geschichte voller Blut, Leichen und Scheiße, wie alle Geschichten der *pishtacos*.“ Übersetzung durch Elke Wehr in: Vargas Llosa, ¹⁴2016, 260

Die beiden verlieben sich und gehen nach Naccos, wo Adriana Dionisio trifft, ihrem bald zweiten Ehemann und *marido completo*. Bei Catull wurde Ariadne vom extradiegetischen-heterodiegetischen Erzähler zunächst als unschuldiges, verlassenes Mädchen als Strand von Dia dargestellt, ehe sie sich im Klagemonolog ihrer Wut hingibt und zunehmend ambivalent, wenn nicht sogar grausam wird. Bei Adriana lässt sich ein ähnlicher Verfall beobachten – sie beginnt als rechte Hand des Helden und positive Figur, doch je mehr Kontakt sie zu Dionisio hat, umso mehr scheint sie selbst moralisch zu verfallen. Oben wurde noch gesagt, dass Timoteo einfach verschwindet – jedoch ist hier nun anzumerken, dass er sie nicht selbst verlässt, sondern eigentlich Adriana aus seinem Leben tritt, ohne sich darum zu kümmern, was aus ihm wird. Er löst sich zwar wie Theseus quasi in Luft auf, allerdings tritt er bei Vargas Llosa nicht sang- und klanglos aus dem Leben seiner Gattin, sondern verschwindet, weil sie ihn „aus den Augen verliert“. Dies ist eine beachtenswerte Parallele zu jenen griechischen Schriftstellern, welche wollen, dass Ariadne Theseus für einen anderen Mann verlassen hat (siehe Kapitel 2).

Die Hochzeit findet in einer anderen Ortschaft statt – auch wenn keine schrille Begleitung erwähnt wird, wird sie impliziert, da Dionisio dort viele Freunde hat, nachdem er eine Tetanus-Epidemie dank einer rituellen, exzessiven Feier vertreiben konnte. Das Hochzeitsfest ist denkbar ekstatisch: „*Las fiestas duraron tres días, bailando y comiendo, bailando y bebiendo, bailando y bailando hasta perder la razón.*“⁴¹ (S.250) Schließlich bekommt Adriana ein besonderes Hochzeitsgeschenk, nämlich das Sternbild einer Krone: „*¿Ves ese grupito de estrellas, allá, formando una corona?*» *Se destacaban clarísimo de todas las otras. «Sí, las veo.» «Son mi regalo de bodas.»*“⁴² (S.250) Das ist ein klarer Verweis auf die *Corona Borealis*, welche ja Ariadnes Krone ist, durch deren Erhebung sie in den *Fasti* unsterblich wurde. Allerdings ist das Geschenk in *Lituma en los Andes* keines im Zuge eines Streits, sondern eine aus Liebe getätigte Hochzeitsgabe. Auch die Hochzeitsnacht erfolgt ekstatisch und Dionisio weiht Ariadne in sein Wissen ein.

Die Ehe mit Dionisio ist im Gegensatz zur Rettung Ariadnes durch Dionysos keine schwer zu interpretierende Angelegenheit mehr, wo man sich fragt, welche Folgen die Gemeinschaft für die Frau nun hat. Die Hochzeit bekommt in der *Ars Amatoria* den Charakter einer Entführung und in den *Fasti* sieht Ariadne sich wieder mit Ehebruch konfrontiert: die Gleichstellung mit Bacchus durch die Erhebung der Krone kann man als

⁴¹ „Das Fest dauerte drei Tage, während derer wir tanzten und aßen, tanzten und tranken, tanzten und tanzten, bis wir den Verstand verloren.“ Übersetzung durch Elke Wehr in: Vargas Llosa, ¹⁴2016, 300

⁴² „<Siehst du die kleine Gruppe von Sternen dort, die eine Krone bilden.> <Sie unterschieden sich ganz deutlich von den anderen.> <Ja, ich sehe sie.> <Sie sind mein Hochzeitsgeschenk.>“ Übersetzung durch Elke Wehr in: Vargas Llosa, ¹⁴2016, 300

„Wiedergutmachungsgeschenk“ dafür sehen, weil Bacchus Fremdgehen nicht abgeneigt scheint, obwohl Treue der sehnlichste Wunsch Ariadnes ist.⁴³ Bei Catull scheint Dionysos zwar das Beste zu sein, was Ariadne in diesem Moment passieren kann, allerdings gibt es einen Autor, der kritisch gegenüber dem Gott ist, und man sich fragen muss, ob es sich wirklich um ein *Happy End* für die junge Frau handelt.⁴⁴ Vargas Llosa geht nun mit der Vereinigung gänzlich anders um. Gemein hat *Lituma en los Andes* zunächst mit c.64, dass Adriana eine ambivalente Figur ist: sie beginnt als positive Gestalt, die den Mut aufbrachte, sich dem *pishtaco* zu stellen, doch verfällt sie moralisch je mehr Kontakt sie zu Dionisio hat, beginnend beim Verlassen des Ehemannes endend bei der Teilnahme an rituellen Morden, sowie Catulls Ariadne wütender und grausamer im Laufe ihrer Klage wird. Es ist jedoch klar, dass die Ehe für Adriana primär Positives brachte (Freiheit, Weisheit, sexuelle Erfüllung, Liebe), und es gibt keinen Autor oder Erzähler im Hintergrund, der dies negieren könnte. Im Vergleich zu Ovid ist die Erzählung sowieso gänzlich anders: Adriana schließt sich freiwillig Dionisio an und die beiden stehen vollkommen gleichberechtigt Seite an Seite; die Krone ist kein Trostpreis, sondern ein ehrliches Hochzeitsgeschenk. Gatte und Gattin agieren als Team – Adriana ohne Dionisio und umgekehrt zu interpretieren ist daher ein Ding der Unmöglichkeit. Bevor ich mich also Adrianas Stimme widmen will, sollen noch ein paar Worte über den Wirten verloren werden.

7.3.4 Dionisio und Dionysos

Bei seinem ersten Auftritt im zweiten Kapitel beschreibt der Erzähler Dionisio mit Litumas Augen folgendermaßen:

S.70: *“Era un hombre con la cara tiznada, como si se la restregara con carbones, gordito y fofo, de grasientos pelos crespos. Embutido en una chompa azul, que nunca se quitaba, tenía los ojos siempre enrojecidos y achispados por el trago, pues tomaba a la par que sus clientes. Aunque sin llegar a emborracharse del todo, eso sí. Por lo menos, Lituma no lo había visto nunca llegar a ese estado de maceración alcohólica, que alcanzaban tantos peones la del sábado.”*⁴⁵

Mit dem jungen, schönen Gott, wie er in der antiken Literatur und Kunst beschrieben wird,

⁴³ cf. Armstrong, 2006, 258-259

⁴⁴ cf. Schmale, 2004, 202ff.

⁴⁵ „Er war ein Mann von schwärzlichem Gesicht, das aussah, als würde er sich mit Kohle einreiben, gedrunken und aufgedunsen, mit fettigem, krausem Haar. Eingezwängt in einem blauen Pullover, den er nie auszog, hatte er stets vom Alkohol gerötete, glänzende Augen, denn er trank genauso viel wie seine Kunden. Allerdings ohne jemals völlig betrunken zu sein. Zumindest hatte Lituma ihn niemals in dem Zustand alkoholischer Zersetzung gesehen, den so viele Hilfsarbeiter Samstagabend erreichten.“ Übersetzung durch Elke Wehr in: Vargas Llosa, ¹⁴2016, 79

hat Vargas Llosas Dionisio optisch nichts mehr zu tun. Sein dicker Bauch, sein vom Alkohol aufgedunsenes Gesicht und die geröteten Augen lassen stärker an gegenwärtige Karikaturen erinnern, wie sie z.B. in Disneys *Fantasia* oder *Asterix*

erobert Rom zu sehen sind (siehe Abbildung). Während Adriana im Zuge des Alterns ihre Schönheit eingebüßt hat, war Dionisio aber immer von geringer optischer Attraktivität. Adriana selbst nennt ihn im Rückblick *borrachín gordinflón*, trotzdem geht von ihm eine Unwiderstehlichkeit aus,⁴⁷ wie schon Ovid Bacchus in der *Ars Amatoria* zugeschrieben hat.



Abb.1: Dionysos/Bacchus in *Asterix*
erobert Rom, 1976⁴⁶

Sein Verhalten befindet sich näher an den Quellen um den Gott des Weines, welches im dritten Kapitel, das den Wirten einführt, so beschrieben wird:

S.74: „Al salir, Dionisio les mandó un beso volado. El cantinero circulaba entre las mesas, ya llenas de peones, haciendo las payasadas de cada noche: pasos de baile, dar de beber él mismo a los clientes las copitas de pisco o los vasos de cerveza y animarlos a que, ya que no había mujeres, bailaran entre hombres. Sus disfuerzos y rosquerías irritaban a Lituma y cuando el cantinero comenzaba a haber su número, él partía.”⁴⁸

Er treibt die Kantinengäste nicht nur zum Trinken, sondern auch zum ausgelassenen Verhalten und es wird angedeutet, dass sexuelle Hemmschwellen fallen gelassen werden. Wie weit dies allerdings tatsächlich geht, wird nur über Vermutungen von Lituma und Tomás ausgedrückt, da ja der erste Teil eines jeden Kapitels streng aus der Perspektive des Korporals erzählt wird und dieser die Kantine immer „rechtzeitig“ verlässt. Beide schließen homosexuelle Handlungen jedenfalls nicht aus, und in Anbetracht dessen, dass in dieser Region gleichgeschlechtlicher Sex und Liebe verpönt ist, verurteilt Tomás dies:

S.77: “-Estoy seguro de que, en la cantina, cuando tú y yo nos vamos, pasan toda clase de mariconadas – dijo Lituma. -¿No crees?
-Me da tanto asco que por eso no me gusta venir – repuso su adjunto. -(...) Claro

⁴⁶ Bildquelle: <https://www.comedix.de/lexikon/db/bacchus.php> (Zugriff: 07.01.2021)

⁴⁷ “¿Qué tenía que se dejaban embrijar así por un borrachín gordinflón? Fama, leyenda, misterio, alegría, un don profético, botellones de perfumado pisco de Ica y un soberano pichulón. ¿Quieren más que eso?” (S.244) „Was hatte er, dass sie sich von einem aufgedunsenen Säufer derart betören ließen? Berühmtheit, Legende, Geheimnis, prophetische Gaben, große Korbflaschen mit aromatischem Pisco aus Ica und einen prachtvollen Schwanz. Was wollt ihr mehr?“ Übersetzung durch Elke Wehr in: Vargas Llosa, ¹⁴2016, 79

⁴⁸ „Als sie hinausgingen, warf Dionisio ihnen eine Kusshand zu. Der Kantenwirt lief zwischen den Tischen umher, die schon mit Hilfsarbeitern besetzt waren und veranstaltete die gleichen Mützchen wie jeden Abend. Er machte Tanzschritte, hob den Kunden eigenhändig den Schnaps oder das Bier an den Mund und ermunterte sie, da es keine Frauen gab, miteinander zu tanzen. Seine Faxen und weibisches Getue irritierten Lituma und wenn der Wirt mit seiner Vorstellung begann, pflegte er zu gehen.“ Übersetzung durch Elke Wehr in: Vargas Llosa, ¹⁴2016, 84-85

*que pasan barbaridades. Dionisio los emborrachará a su gusto y, después, se darán todos por el culo.*⁴⁹

Was jedoch im zweiten Zitat angedeutet und von den Polizisten vermutet wird, lässt sich mit dem Begriff „Orgie“ beschreiben. Diese wird heute eher abwertend als Fest der hemmungslosen Ausschweifung, sowohl was Sex als auch Rauschgift betrifft, bezeichnet, war aber in der Antike ein ritueller Akt, wo der Gott des Weins die Menschen durch den ekstatischen Zustand der Raserei verbunden hat. In der modernen und postmodernen Kunst steht das Dionysische für die Auslotung körperlicher Grenzen (z.B. *Orgien-Mysterien-Theater* von Hermann Nitsch),⁵⁰ doch dieser in etwas besserem Licht stehende Aspekt ist auch nur Teil der Raserei. Die Körperlichkeit ist bei Vargas Llosas Dionisio untergeordnet, seine Domänen sind Sex und Alkohol, allerdings zeigt sich dieser körperliche Aspekt in den Menschenopfern.

Weder in den Mythen noch in den real existierenden Kulte stand dies aber zwingend in Verbindung mit Alkoholgenuss,⁵¹ diesen nutzt Dionisio allerdings immer, damit sich die Menschen „verlieren.“ Dionisios Ziel, Leute dazu zu bringen die Vernunft und sich selbst fallen zu lassen, wird später noch einmal von Adriana angesprochen.⁵² Bacchus war hinter der Raserei die treibende Kraft und so ist Dionisio auch Treiber der Ausschweifungen der Straßenarbeiter in *Lituma en los Andes*, egal wie heftig diese auch tatsächlich ausfallen. Wie im Roman die Ausgelassenheit aber zu Morden führt, trieb auch Dionysos Personen so weit in den Wahnsinn, dass sie jemanden töteten. Tatsächlich erinnert die von Lituma reminiszierte Tötung von Casimiro in Kapitel 8 und Pedrito in Kapitel 9 an eine nicht nur christliche, sondern auch bacchische Prozession.

Rosquería auf S.74 unterstreicht die Vermutung von Homosexualität, genauso wie die weibliche Geste der Kussband, die er den beiden Polizisten zuwirft. Dionisio selbst wird also als Figur unklarer Sexualität mit femininen Zügen beschrieben, Attribute, mit denen auch der griechische Gott sowohl popkulturell als auch wissenschaftlich assoziiert wird. Dionysos soll zum Beispiel einerseits eine weibliche Gefolgschaft bevorzugt haben, andererseits ist eine Liebschaft mit einem männlichen Satyr Ampelos Teil der Überlieferung.⁵³

Dionisios Geschichte wird retrospektiv erzählt, verteilt über mehrere Kapitel. Zum ersten Mal detaillierter wird das, was er gemacht hat, bevor er Wirt wurde, in Kapitel 7 im

⁴⁹„Ich bin mir sicher, dass in der Kantine alle Arten von Schweinerein passieren, wenn wir beide nicht da sind“, sagte Lituma. „Glaubst du nicht?“ „Es widert mich so an, daß (sic) ich deswegen nicht gern hingehe.“ (...) Natürlich passieren schreckliche Dinge. Dionisio wird sie nach Lust und Laune betrunken machen, und dann werden sich alle in den Arsch ficken.“ Übersetzung durch Elke Wehr in: Vargas Llosa, ¹⁴2016, 87-88

⁵⁰ cf. Løyen/Regn, 2008, 245

⁵¹ cf. Winkler, 2010, 4-5

⁵² cf. Penuel, 1995, 443

⁵³ cf. Løyen/Regn, 2008, 231-232

Ermittlungsteil beschrieben. Die Worte werden Professor Stirrsson in den Mund gelegt: „*Iba de pueblo en pueblo, con una tropa de músicos y bailarines y él vestido de ukoko, es decir oso.*“⁵⁴ (S. 178) Die Begleitung von Musikern und Tänzern ist ein klarer Verweis auf Bacchus' Gefolgschaft, die ja sowohl in c.64 als auch in *Ars Amatoria* 1.534-564 auftritt und wie im peruanischen Roman viel Lärm macht. Später werden explizit weibliche Begleiterinnen erwähnt, welche verrückt sind – das ist eine Anspielung auf die Mänaden.⁵⁵ Dionysos' Wirken besonders auf Frauen wird dadurch parallelisiert, dass seine verrückten Tänzerinnen die Frauen in Naccos mit dem Wahnsinn angesteckt haben sollen: „*A diferencia de ahora, entonces había muchas mujeres en Naccos. Y cuando pasaba por aquí Dionisio con sus danzantes y sus locas, se ponían medio locas ellas también*“⁵⁶ (S.244) Mehrere Mythen bezeugen, dass die von Bacchus verursachte Raserei sich auch leicht auf andere überträgt – exemplarisch ist hierfür der bekannteste Mythos um Raserei, nämlich jener von Agaue und Pentheus, sowie das Schicksal von Lykurgos.

Die Herkunft und Familie von Dionisio ist unbekannt, es geht allerdings das Gerücht, dass seine Mutter von einem Blitz erschlagen worden sei.⁵⁷ Dies ist auch die Art, wie Dionysos' Mutter Semele nach einer Mythenvariante verstorben sein soll – von Hera angestiftet wollte sie das Antlitz ihres Geliebten Zeus sehen und wurde von einem Blitz getroffen, als sie es erblickte.⁵⁸ Eine weitere Anspielung auf den griechischen Gott ist, dass Dionisio von einer Art göttlichen Inzest spricht, der einer der heutzutage befremdlichsten Aspekte der griechischen Mythologie ist. Lituma vermutet selbst eine inzestuöse Herkunft des Wirtes:⁵⁹ „*O sea que – según ese rosquete, los sabios son hijos de hermano y hermana, o de padre e hija, salvajadas así. (...) Dionisio podría ser un hijo incestoso, por supuesto.*“⁶⁰ (S.195)

Ein weiteres Mysterium um seine Herkunft ist die Behauptung, dass „*lo habían criado las mujeres de una comunidad de iquichanos, todavía idólatras, en las alturas de Huanta.*“⁶¹

⁵⁴ „Er zog früher von Dorf zu Dorf, mit einem Trupp Musikern und Tänzern, er als ukoko, als Bär, verkleidet.“ Übersetzung durch Elke Wehr in: Vargas Llosa, ¹⁴2016, 211

⁵⁵ cf. Penuel, 1995, 443

⁵⁶ „Im Unterschied zu heute gab es damals viele Frauen in Naccos. Und wenn Dionisio mit seinen Tänzern und seinen verrückten Frauen vorbeikam, dann wurden auch die Frauen von Naccos halb verrückt.“ Übersetzung durch Elke Wehr in: Vargas Llosa, ¹⁴2016, 293

⁵⁷ Mehrfach erwähnt z.B. Vargas Llosa, ²2017, 195

⁵⁸ cf. Winkler, 2010, 18

⁵⁹ Semele ist Zeus' Ur-Enkelin, eine für griechische Mythologie eher harmlose Verbindung.

⁶⁰ „Das heißt also, dieser Schwuchtel zufolge sind weise Menschen Kinder von Bruder und Schwester oder Vater und Tochter... solche Schweinerein. (...) Dionisio könnte natürlich einem Inzest entstammen.“ Übersetzung durch Elke Wehr in: Vargas Llosa, ¹⁴2016, 232

⁶¹ „...die Frauen einer Gemeinschaft von Iquichano-Indios, die noch immer Götzen anbeten, ihn auf den Höhen von Huanta aufgezogen hätten.“ Übersetzung durch Elke Wehr in: Vargas Llosa, ¹⁴2016, 296

(S.247) Das könnte eine Anspielung darauf sein, dass Bacchus im fantastischen Land Nysa von Nymphen aufgezogen wurde, wohin Hermes ihn gebracht hatte.⁶²

Sowie Dionysos ein umherstreifender Gott ist,⁶³ ist auch Dionisio eigentlich nicht sesshaft, denn er zieht von Stadt zu Stadt, um dort mit seiner Truppe zu wirken. Dionisios Wanderschaft wird damit erklärt, dass er den Tod seiner Mutter nicht verkraften konnte und auf der Suche nach dieser ist:

S.250: „*Cuando su madre desapareció, quemada por el rayo, él no se conformaba a esa muerte. Y anduvo buscándola, seguro de que en alguna parte la encontraría. Se volvió andariego, vivió como alma extraviada, yendo y viniendo por todos los rincones hasta que, en las haciendas de Ica, descubrió el pisco y se hizo su comerciante y promotor.*“⁶⁴

Die Mysterienkulte um Bacchus sind einerseits oft mit einer Suche verbunden (bzw. jene Kulte um Zagreus, ein Gott, welcher mit Dionysos identifiziert wurde), andererseits ist auch der Mythos überliefert, dass Dionysos Semele aus der Unterwelt befreit haben soll.⁶⁵ Auch soll die eifersüchtige Hera den jungen Gott mit Wahnsinn geschlagen haben, was eine Parallele im obskuren Verhalten findet, das in dieser Romanstelle beschrieben wird, geschweige denn in den Gerüchten, welche das Umfeld über Dionisio verbreitet. Die Entdeckung und Förderung des Pisco, ein peruanischer Weinbrand, ist wiederum eine Parallele zu der Entdeckung und Verbreitung des Weines, die Dionysos zugeschrieben wird.⁶⁶ Schwer zu deuten ist aber die nachfolgende Erzählung, Dionisio hätte geschworen sich vor der Hochzeitsnacht einem Mann hinzugeben.⁶⁷ Eine derartige Vereinbarung findet keine Parallele in der Mythologie und es ist anzunehmen, dass Vargas Llosa hier eine kreative Abweichung tätigte, weil es zur seiner Auffassung des Gottes passt.

Obwohl viele seiner Wohltaten überliefert sind und in den meisten literarischen Auftritten des Dionysos er als positive, schlimmstenfalls ambivalente Figur erscheint, erweist sich der antike Gott des Weines auch als rachsüchtig und eifersüchtig, der von allen verehrt werden möchte, was, sollte man Dionysos als Gott ablehnen, nicht selten zur brutalen Tötung führt (sogenannte Widerstandsmysen).⁶⁸ Rachsucht und Eifersucht sind Eigenschaften, die Dionisio aber nicht mit ihm teilt. Leugnung oder Beleidigung scheint Dionisio nie zu

⁶² Winkler, 2010, 19; diese Version konkurriert damit, dass Bacchus von seiner Tante Inu und ihrem Mann Athamas großgezogen wurde.

⁶³ cf. Loya/Regn, 2008, 230

⁶⁴ „*Als seine Mutter starb, konnte er sich nicht abfinden mit diesem Tod. Und er begab sich auf die Suche nach ihr, sicher, daß (sic) er sie irgendwo finden würde. Er wurde zum Wanderer, lebte wie eine verlorene Seele, trieb sich in allen Winkeln umher, bis er auf den Haciendas von Ica den Pisco entdeckte und zu dessen Händler und Führsprecher er wurde.*“ Übersetzung durch Elke Wehr in: Vargas Llosa, ¹⁴2016, 301

⁶⁵ cf. Winkler, 2010, 19

⁶⁶ cf. Loya/Regn, 2008, 230

⁶⁷ cf. Vargas Llosa, ²2017, 250-251

⁶⁸ cf. Winkler, 2010, 19ff.

motivieren (sonst hätte das auch Konsequenzen für Lituma gehabt, der die Wirten alles andere als respektvoll behandelt und deren Geschichten er auch nicht glaubt) – er möchte heilen (vgl. die Vertreibung der Tetanus) und Freude bringen, auch wenn es zu Anfeindungen kommt. Dass er die Straßenarbeiter von Naccos zu den Morden anstiftet ist keine Folge daraus, dass er wütend auf die Männer ist, sondern eine Folge aus dem verzweifelten Wunsch, das andine Bergdorf zu verlassen. Hauptsächlich aus der Perspektive Lituma, nicht aber aus Adrianas und auch nicht aus Strimssons, ist Dionisio eine rein negative Figur.

Dionisio ist wie seine Ehefrau im Übrigen ein Mestize. Das stimmt wiederum mit der Überlieferung überein, dass Dionysos mit dem Fremden assoziiert wurde.⁶⁹ Die Eigenschaft „fremd“ ist neben seinem amoralischen Verhalten ein weiterer Grund, warum das Wirtsehepaar auf der Abschussliste der Terroristen sehen könnte, die fremdes als Feind sahen.

Dionysos ist ein „Gott der Grenzüberschreitung“,⁷⁰ exzentrisch und unkonventionell, der sich gegen gesellschaftliche Regeln stellt und Leute dazu bringt, dies auch zu tun. Sein Wirken reicht bis zur Tötung, dennoch ist er eine beliebte Gestalt. Diese Charaktereigenschaft teilt er sich mit seinem Pendant in *Lituma en los Andes*. Dionisio und Adriana als Symbol für Ausgelassenheit und Freiheit stellt ein Gegenstück zu den maoistischen *senderistas* dar, zu deren Ideologie Rassismus, Hass auf alles Fremdes und die Auflösung der Klassen, des Bürgertums, sozialen Hierarchien, des Gelehrtentums, internationaler Abhängigkeit, überhaupt des Individualismus, und dessen, was sie als moralisch verwerflich sehen, wie Homosexualität, gehören. Professor Strimsson ist daher verwundert, dass das Ehepaar von den Terroristen noch nicht hingerichtet wurde.

Ruft man sich das auf Seite 36 abgedruckte Zitat in Erinnerung,⁷¹ dass Vargas Llosa in den gewalttätigen Mythen um den Gott des Weines eine versteckte Wahrheit entdeckt zu haben glaubt, erkennt man aber, dass das Wirtsehepaar und die *senderistas* zwei Seiten einer Medaille sind, nämlich der Gewalt, welche das Hauptthema von *Lituma en los Andes* ist. Der Schriftsteller sieht diese als eine Folge von Irrationalität. Zum einen haben wir nun die

⁶⁹ cf. Løyen/Regn, 2008, 232

⁷⁰ *ibid.*, 230

⁷¹ Vargas Llosa erzählte in einem Artikel in *El País* die Anekdote noch einmal: „*En la biblioteca de Princeton, una tarde con nieve, aprovechando un descuido mi vecino, espíe el libro que leía y me encontré con una cita sobre el culto de Dionisio en la antigua Grecia que me llevó a cambiar de pies a cabeza la novela que estaba escribiendo y a intentar en ella una recreación andina y moderna de aquel mito clásico sobre las fuerzas irracionales y la embriaguez divina.*“ Vargas Llosa, Mario: Epitafio para una biblioteca, in: *El País*, 29. Juni 1997: https://elpais.com/diario/1997/06/29/opinion/867535204_850215.html (Zugriff: 14. Jänner 2021) „*In der Bibliothek von Princeton, ein Nachmittag mit Schnee, nutze ich eine Nachlässigkeit meines Sitznachbarn, spitzelte in das Buch, das er las, und entdeckte ein Zitat über den Dionysos-Kult im alten Griechenland, das mich dazu brachte, den Roman, an dem ich gerade schrieb, von Kopf bis Fuß zu ändern, und eine andine und moderne Rekreation dieses klassischen Mythos über die irrationalen Kräfte und die göttliche Trunkenheit zu versuchen.*“ Übersetzung von Astrid Hochreiter.

Straßenarbeiter, die Menschenopfer begingen, um ihre Arbeit zu behalten, angestiftet von zwei aus der griechischen Mythologie entlehnten Figuren, die darin einen Weg sahen, Naccos und so den Terroristen zu entkommen. Sie sind der Ursprung dieser barbarischen, auf einem Aberglauben basierenden Morde, die sowieso nicht den gewünschten Effekt erzielen und damit als „irrational“ zu werten sind, sowie Dionysos laut Vargas Llosa für Tötungen verantwortlich ist, die im Rausch ohne *ratio* passieren (vgl. den Agaue-Mythos). Interessant hierbei ist, dass weder Dionysos noch das Wirtsehepaar selbst die Mörder waren, sondern andere dazu manipulierten.

Zum anderen haben wir die *senderistas*, welche mit Ungeheuern parallelisiert werden – das griechische Pendant ist ebenso eine Folge von Irrationalität (Inzucht mit einem Stier), der andine *pishtaco* wird als Agent der fremden und ausländischen *Bourgeoisie* interpretiert, wogegen der *Sendero Luminoso* agiert. Von den Einheimischen werden die Terroristen aber wiederum auch nur als fremde Invasoren, also als *pishtaco*, wahrgenommen.⁷² Dieser abermals gleichgesetzt mit dem irrationalen Monster Minotaurus/*pishtaco*, handeln die *senderistas* selbst ohne Vernunft. Und damit sind sie gleichgestellt mit den manipulierten Straßenarbeitern und deren Anstiftern, Dionisio und Adriana.

Dionysos hat also zwei Inkarnationen im Roman. Einerseits ist er eine greifbare, handelnde Figur, dessen extremes Verhalten zu bestialischen Morden anreizt, womit die von ihm propagierte Ausgelassenheit auch und auch Aberglaube kritisch betrachtet werden. Auf der anderen Seite tritt er als übergeordnetes Konzept auf, das die *senderistas* aus vollkommen konträren Ansichten zu ihren brutalen Taten treibt. Diese Macht wird nicht im Roman angesprochen, sondern muss aus der Strategie des Autors herausgelesen werden, der durch die Parallelisierung der Monster und Figuren zu dieser Deutung führt.

Dies soll aber nicht zu der Vorstellung führen, dass Dionisio eine rein negative Figur ist, die nur Schaden erwirkt. Tatsächlich ist er in den von Adriana erzählten Passagen eine positive Gestalt, die zwar aneckt, allerdings hauptsächlich Spaß und Freude bringt. Der brutale Aspekt des Dionysos-Mythos, der wohl im gegenwärtigen Bild wohl fester verankert ist als der wohlwollende, bleibt in *Lituma en los Andes* jedoch prominenter, was ein Hinweis darauf ist, dass sich Vargas Llosa wohl lieber auf die popkulturelle Rezeption stützte als auf die antike Überlieferung.

⁷² cf. Barrero, 199, 57ff.

7.4 Umgang mit Adrianas Stimme

An Adrianas Narration ergeben sich zwei erhebliche Probleme. Erstens ist es der einzige Teil des Textes, der die Existenz von etwas Übernatürlichem als Tatsache darstellt, während im Rest des Romans es keine Anzeichen dafür gibt (auch nicht in der Stelle, in welcher Lituma den Erdrutsch überlebt und den *apus* dankt.) Zweitens gesteht Adriana selbst, die Erzählung so viel später zu erzählen, dass verfremdete Erinnerungen nicht ausgeschlossen sind. Auch Unterdrückungen sind möglich, wie dass sie doch für das Verschwinden von Timoteo verantwortlich sein könnte. Sie fällt damit in den Typus der „unzuverlässigen Erzählerin“⁷³ – eine Rolle, welche man der extradiegetischen-homodiegetischen Erzählerin von *Heroides X* nicht zuschreiben könnte.⁷⁴

Ist sie unzuverlässig, so betrifft das auch die Informationen, welche die Erzählerin über sich selbst gibt. Hierbei ist aber einzuräumen, dass die Fokalisierung Adrianas zwar auf sich selbst liegt, sie aber nur darstellt, was sie damals gesehen und erlebt hat, über ihr Innenleben erfahren wir so gut wie nichts – sie unterlässt Introspektion in ihr damaliges Ich so weit wie möglich, aber erlaubt Introspektion in die gegenwärtige, erzählende Person. Daher kann man auch keine großartige charakterliche Entwicklung der jüngeren zur älteren Adriana ausmachen – das erzählende Ich stilisiert ihr erzähltes Ich, sie will, dass das damalige und heutige als eine Einheit gesehen werden, was aber laut Wolf Schmid kein erstrebenswerter Ansatz für eine Analyse ist.⁷⁵ Dem ist im Falle Adrianas zu widersprechen, da meines Erachtens die Erzählung keine Trennung des Narrators und des Aktors will:

Man kann zwar nicht hundertprozentig sagen, wann die Narration stattfindet, aber es steht außer Frage, dass der Zeitraum zwischen den vergangenen Geschehnissen und Zeitpunkt der Erzählung mehrere Jahre und Jahrzehnte auseinander liegen. Es ist der *point of view* der gealterten Adriana. Man bewegt sich also in der Problematik, die Schmid als zeitliche Perspektive bezeichnet, d.h. der „*Abstand zwischen dem ursprünglichen und späteren Erfassens- und Darstellungsakten.*“⁷⁶ Je größer der Abstand, umso mehr kann dies das Wissen und die Bewertung durch den (homodiegetischen) Erzähler beeinflussen.⁷⁷ Damit liegt die Wertung bei der gealterten Adriana, die nicht vermittelt, sie hätte damals anders gedacht und anderes gewusst. Gewissermaßen verschmelzen also die homodiegetische

⁷³ cf. Schmid, ³2104, 74

⁷⁴ Unzuverlässiges Erzählen ist nur bei homodiegetischen Erzählern sinnvoll und die Ariadne des *Heorides*-Briefs ist die einzige antike, auf die dieses Charakteristikum zutrifft.

⁷⁵ cf. Schmid, ³2014, 90-93

⁷⁶ *ibid.*, 124

⁷⁷ cf. *ibid.*, 124-125

Erzählerin und die Figur, die sie selbst ist, bewusst miteinander. Man kann das erzählende Ich und das erzählte Ich nur als Einheit betrachten, weil der Text bzw. die Erzählerin etwas anderes gar nicht zulassen.

Was man über die Persönlichkeit der Erzählung erfährt, ergibt sich einerseits aus den Informationen, welche die Basiserzählung um Lituma vermittelt, andererseits aus denen über, die wir aus Adrianas Erzählung selbst über ihr erzählendes Ich erhalten. Die Charakterisierung erfolgt also über kontextuelle und situationelle Selektion aus dem kompletten Roman selbst.

Im Übrigen, auch wenn Adriana eine unzuverlässige Erzählerin ist, dürfen wir das, was sie über Dionisio berichtet, als Wahrheit annehmen, denn die Gerüchte aus den anderen Teilen bestätigt oder widerlegt sie akkurat zu dem, wie sie anderen Teilen wiedergegeben werden.

Die Person der Erzählerin ist also mit der übereinstimmend, welche uns schon den der ersten Basiserzählung begegnet ist. Diese ist kein junges Mädchen mehr, sondern eine reife Frau mit Erfahrung, welche unheimlich wirkt, aber auch zur mystischen Führerin des Hauptcharakters wird. Man bekommt ein nüchternes, verhärmtes, ungehemmtes, kluges, verrücktes und amoralisches Bild von ihr. Adriana kann daher nur schwer mit dem Mädchen verglichen werden, das uns in c.64 und im *Heroides*-Brief begegnet, wenn sollte die Version aus *Fasti* 3.459-516 herangezogen werden, allein um das Verhältnis zwischen ihr und ihrem Ehemann zu erläutern.

Das Verhältnis von Gatte und Gattin ist übrigens gleichberechtigt – vielleicht ist aufgefallen, dass gegen Ende vorangehenden Kapitels über Dionisio nicht mehr er allein als Anstifter zu den Morden gewertet wurde, sondern beide Figuren. Adriana ist Teil dieser Macht geworden, die durch Irrationalität zu Tötungen bewegt. Zwar hat die Ariadne aus den *Fasti* nicht die physische Treue bekommen, die sie sich wünschte, aber die beiden konnten zu einem Team verschmelzen, als welches Liber und Libera wohl gesehen werden sollten. Wie schon Libera wohl eine Göttin der weiblichen Fortpflanzung gewesen ist, vertritt auch Adriana als Hellseherin die weibliche Seite der irrationalen Kraft, während ihr Mann für den Rausch und Phalluskult steht.⁷⁸ Durch die Übernahme der Charakteristika ihres unheimlichen Mannes erlangt sie selbst quasi göttliche Fähigkeiten, nämlich Hellseherei und eine Gabe zur Manipulation. Das Zitat von S. 104 stellt zudem klar, dass es übereinkommend mit ihrem Mann auch ihr Ziel ist, die Leute betrunken zu machen. Die „degradierte“ Göttin der Antike wurde hier wieder zu einer göttlichen Figur und Vargas Llosa füllt eine inhaltliche Leerstelle aus der klassischen Literatur, nämlich wie die Ehe zwischen ihr und dem Gott ausgesehen hat.

⁷⁸ cf. Schäffauer, 2000, 249

Adriana zeigt keinen Hass auf Timoteo oder Enttäuschung, sowie die Ariadne der lateinischen Texte. Sah Gaisser, 1995, argumentierend mit dem Theokrit-Idyll, noch den Grund für das Klagen der Ariadne, dass die Heldin von einem göttlichen Plan (Dionysos begehrte eine vergebene Frau), der hinter Theseus' unrühmlicher Abreise steckte, einfach nichts wusste und ihre Lage daher nicht gerecht erfassen konnte, ist dieses Unwissen Adrianas für sie kein Grund zur Klage. Tatsächlich wird in *Lituma en los Andes* eine weitere Motivation dafür genommen, da eigentlich nicht Timoteo Adriana verlässt, sondern sie ihn für einen anderen Mann. Vermutlich hat sie auch deswegen keinen spöttischen oder verächtlichen Blick auf ihr jüngeres Ich, wie die Ariadne der *Fasti* (ebenfalls eine Bewertung in Folge des Abstands bei der zeitlichen Perspektive). Betrachtet man, dass Ovid in den *Heroides* die literarische Emanzipation Ariadnes von Theseus noch als gescheitert präsentierte, konnte der Rezeption der Heldin diese nun erreicht werden.

Die gealterte Erzählerin Adriana, die sich ihrer Bestimmung und Aufgabe bewusst zu sein scheint und mit einem weiseren Blickwinkel auf die Vergangenheit spricht, ist deswegen auch keine klagende Stimme mehr wie das junge Mädchen auf der Insel, das sein Schicksal nicht kannte, oder die erwachsene Ehefrau Bacchus, die glaubt betrogen worden zu sein. Mit Adrianas Erzählung liegt also keine emotionale Klage, sondern ein neutraler Sprechakt vor. Dies ist wohl der größte Unterschied zu den lateinischen Vorbildern.

Adriana ist keine literaturreflexive Figur wie in den lateinischen Texten und erst recht dient sie nicht dem Diskurs über Frau und Mann in der Literatur. Ihre Funktion für den Roman ist im Sinne der *vasos comunicantes*-Methode eine weitere Perspektive auf das Thema Gewalt und auf die Geschehnisse zu eröffnen, und zwar eine, welche einen Blick auf die andinen Legenden ermöglicht, welche keine Figur sonst hat. Im Übrigen ist sie auch die einzige weibliche Perspektive des Romans.

7.5 Umgang mit den griechischen Mythen

Sowohl die indigenen also auch die griechisch-römischen Mythen werden in *Lituma en los Andes* postmodern bearbeitet. Im Gegensatz zur Auffassung der Moderne ist der Mythos nun keine Form des Wahr-Sagens mehr, sondern eine „*Verwandlung fremder Geschichten zu neuen Mythen ohne Wahrheitsanspruch*.“⁷⁹ Schäffauer, 2000 sieht darin eine Paradoxie der Bewegung einer fremden Rede, wodurch Zugänglichkeit durch Unzugänglichkeit zum

⁷⁹ *ibid.*, 242

Fremden bzw. Unbekannten erzeugt wird.⁸⁰ In *Lituma en los Andes* offenbart sich dieser Umgang mit einem Mythos als eine „*erkenntnistheoretische Auseinandersetzung mit irrationalen Kräften*“,⁸¹ was mit den oben getätigten Ausführungen von der Macht des „doppelten Dionysos“ einerseits als Figur andererseits als Metapher übereinkommt. Dabei geht es dem peruanischen Schriftsteller also weniger um Treue am Mythos und dem, was sie damals für die Menschen von Bedeutung war, denn Vargas Llosa strebte eine moderne, neue Interpretation an⁸² und somit eine Aussage darüber, was der Mythos heute für eine Bedeutung haben könnte.

Will man sich die Frage nach der tatsächlichen Umsetzung der Bewegung der fremden Rede ansehen, so erkennt man, dass mit Adriana eine sich paradox bewegende Stimme spricht, die einerseits eine vom Erzähler unabhängige, d.h. fremde Stimme ist, andererseits eine andine Mestizin, das heißt sie ist auch eine „fremde“ Figur, die auch von „fremden“ Mythen (u.a. dem *pishtaco*) berichtet. Infolgedessen ist es auch gleichgültig, dass ihre Stimme unzuverlässig ist, weil sie als einzige von Übernatürlichem als Tatsache spricht – somit wird ein Zugang über einer unzulänglichen Figur zu einem unzulänglichen Thema, andine Mythologie, geschaffen.

Gemäß Genette ist *Lituma en los Andes* ein Hypertext zu den antiken Hypotexten, damit handelt es sich um Hypertextualität. Die Methode ist die Transformation, da die Fabel zwar teilweise mit altbekannten (Dionisio und Adriana trotz der namentlichen Abänderung), aber auch neuen Charakteren (z.B. Timoteo und der *pishtaco*) in neuer Umgebung (Peru statt mediterranen Raums) in einer neuen Form nacherzählt wird. Die Konvention war es in der Antike den Mythos in gebundener Sprache nachzuerzählen (mit Ausnahme von Mythographen wie Hygin), was sich auch in die Rezeption zog, wenn Ariadne vor allem in Opern thematisiert wurde. Erst später finden die Figuren den Weg in den Roman. *Lituma en los Andes* ist in Prosa verfasst, es handelt sich also um eine Transformation des ursprünglichen Stils Poesie, bedenkt man vor allem, dass die Bezugspunkte in der Arbeit die Dichter Catull und Ovid waren.

Betrachtet man in welchen Gattungen die Ariadne-Geschichte bearbeitet wurde (Epyllion, Kunstbrief, Oper, die Nietzscheanischen Dithyramben, artifizielle Romane wie *Opium für Ovid*) liegt hier ein vornehmes Thema vor. Ovid hat zwar parodistische Elemente in der Bearbeitung in den *Ars Amatoria* eingebaut, was aber der Wertung keinen Abbruch tut. Vargas Llosa hat sich also eines vornehmen Themas angenommen, und man erwartet eine

⁸⁰ cf. *ibid.*, 239-243

⁸¹ *ibid.*, 243

⁸² cf. *ibid.*, 256

vornehme Sprache, allerdings ist die des Romans vulgär und obszön, wie die zahlreichen Zitate schon bewiesen haben. Ein vornehmes Thema mit vulgärem Stil ist als burleske Travestie zu werten.

Für die Travestie (und nicht für die Parodie) spricht nun, dass der Stil und die Diktion des Hypotextes nicht beibehalten wurden. Zahlreiche komische Elemente von Vargas Llosas Bearbeitung sind Timoteos große Nase, der rote Faden als Abführmittel und Dionisios exzessive Feiern. Diese bekommen satirischen Charakter gegenüber ihrem Hypotext, da der widerliche Aspekt der Fabel entlarvt wird.

7.6 Zwischenbilanz III: Adriana und Ariadne

Es ist schwierig zu sagen, ob Vargas Llosa als Quellen für seine Mythos-Travestie je die antiken Autoren gelesen hat, oder ob es sich nur um Sekundärliteratur handelte, welche ja Anstoß für die Implementierung der griechischen Mythologie war. Die Dionysos-Mythen und auch dessen Charakterisierung als exzentrischer, aufmüpfiger Unruhestifter, der Gutes und Schlechtes bringt, hat zahlreiche Parallelen im Roman, auch wenn Dionisio sicher negativer ist als der Weingott in den antiken Quellen. Ariadne ist aber eine von ihrem Vorbild weit entfernte Figur, auch in ihrer Repräsentation nicht als *querela*, sondern als wenig emotionale Erzählerin. Die Geschichten der beiden Frauen weisen zwar offensichtliche Gemeinsamkeiten auf, allerdings handelt es sich wieder um zwei vollkommen unterschiedliche Persönlichkeiten, wie die schon die Ovidische und die Catull'sche sehr verschiedene Figuren waren.

Auch die Art, wie erzählt wird, ist unterschiedlich. Nicht nur, dass Adriana im Gegensatz zu den Vorbildern *nicht* klagt, sondern auch ist sie in c.64, *Ars Amatoria* 1.527-564 und *Fasti* 3.459-516 Ariadne intradiegetisch. Man geht von einer mimetischen Wiedergabe ihrer Worte durch einen Erzähler aus, weswegen an der Wahrheit ihrer Aussagen wenig gezweifelt werden soll. Ariadne in *Heroides* X ist zwar extradiegetische-homodiegetische Erzählerin, allerdings darf man annehmen, dass ihre Erzählung keine Verzerrung der tatsächlichen Geschehnisse ist – hypothetische Szenarien, die sie entwirft, sind im Text dank ihrer Wortwahl oder dank der enzyklopädischen Kompetenz als solche erkennbar. Alle drei Ariadnes erzählen aus der Gegenwart mit der Perspektive auf ihr gegenwärtiges Ich. Die extradiegetische Adriana in *Lituma en los Andes* ist aber nun unzuverlässig, denn unter anderem erzählt sie aus der Perspektive ihres alten Ichs auf die Geschehnisse in der

Vergangenheit. Dies ist eine Neuerung gegenüber dem Sprechen der Ariadne in den antiken Texten.

Mag Vargas Llosa sich nur bedingt mit den antiken Texten selbst auseinandergesetzt haben, weswegen die Frauenfiguren und die Art der Narration so stark voneinander abweichen, so hat er doch eine Tradition aus der antiken Literatur übernommen, die weit in die Rezeption wirkte – unter den zahlreichen Figuren ist Adriana die einzige, welche als extradiegetische-homodiegetische Erzählerin neben dem allwissenden Erzähler auftritt (Tomás können wir als solchen nämlich nicht absichern.) Dazu ist sie die einzige weibliche Perspektive im Roman, nicht einmal Mercedes, die eine ähnlich große Rolle hat, wird dieses Privileg eingeräumt. Gewissermaßen erhält sie so die literarische Unabhängigkeit, welche jene Ariadne aus *Heroides* X sich gewünscht hat, neben der tatsächlichen Gleichberechtigung, welche Bacchus ihr in den *Fasti* versprochen hat. Meine brüchige Vermutung, in den *Fasti* habe sich der augusteische Dichter die literarische Immortalisierung der erwachsenen Ariadne durch die Erhebung der Krone in die Sterne gewünscht, kann in diesem Roman als realisiert gesehen werden, da nun die gealterte, reife Frau spricht.

8. Abschließende Gesamtbetrachtung

Tritt Ariadne in einem erzählenden Text auf, so scheint es nicht nur eine Konvention, sondern gar ein literarischer Zwang, die Heldin sprechen zu lassen. Durchaus liegt hier eine kleine Besonderheit vor, wenn es zur motivischen Notwendigkeit wird, dass die Heroin selbst ihre Gefühle artikuliert. Ariadnes Stimme ist laut, noch in der ganzen westlichen Literaturgeschichte (mit unterschiedlicher Prominenz über die Jahrhunderte hinweg) lassen die Schriftstellerinnen und Schriftsteller sie sprechen. So lesen die Rezipientinnen und Rezipienten ihre Worte und hören ihre Stimme, also nicht nur einerseits das, was man über sie zu sagen, sondern anderseits auch das, was sie selbst zu sagen hat. Somit ist sie eine immer stark psychologisierte Figur, die zahlreiche Möglichkeiten bietet literaturreflexiv oder metaliterarisch zu wirken.

Um zu analysieren, wie ihre Stimme gelagert ist, was genau ihre Stimme mitteilen möchte, und, daraus folgend, wie „laut“ Ariadnes Stimme nicht nur literaturgeschichtlich, sondern auch literaturreflexiv ist, hat sich in der Arbeit die narratologische und intertextuelle Interpretation als nützlich für die Findung der Antworten erwiesen. Das Konzept des Modell-Lesers und des Modell-Autors unterstützte wiederum die intra- und intertextuelle Deutung bei Fragen bezüglich der Erwartungshaltung an und Wahrnehmung durch Leserschaft und Autorenschaft.

Ariadnes Stimme mag zwar bis in die Gegenwart wirken und sich im jüngsten analysierten Werk *Lituma en los Andes* als so emanzipiert zeigen, wie man ahnen könnte, wenn schon die antiken Autoren ihre Perspektive zählen ließen, dennoch zeigt die Analyse nach Genette, dass es ein längerer Weg dorthin war. Daraus, dass ihr eine Stimme gegeben wurde, ist keine Selbstverständlichkeit abzuleiten, dass die zurückgelassene Heroin auch automatisch eine emanzipierte Figur ist. Ariadne spricht schließlich eine Klage, weil sie von Theseus in einer ausweglosen Situation zurückgelassen, ja sogar in diese versetzt wurde – das ist keine sonderlich emanzipierte Position, erfüllt sie so doch Kriterien der *damsel in distress* und findet sich in der Rolle des Opfers eines Mannes wieder. Durch zahlreiche Bearbeitungen, Interpretationen und Variierungen des Mythos konnte sie sich von dem Stereotyp jedoch schließlich lösen.

Die Forschungsfrage, wie Ariadnes Stimme sich von Catull über Ovid bis zu Vargas Llosa entwickelte, lässt sich auf Basis einer narratologischen Analyse nun folgendermaßen zusammenfassend und überblickend beantworten: Ariadne ist immer eine homodiegetische Figur, das heißt sie erzählt von Ereignissen, an denen sie selbst teilgenommen hat. Sie spricht

in den antiken Texten aus der Gegenwart heraus und nur selten über die Vergangenheit, was bei Vargas Llosa genau umgekehrt ist. Ihr Wissen ist auf sich selbst beschränkt, d.h., ihre Perspektive liegt auf sich selbst, die Fokalisierung wandert wenn nur zu hypothetischen Versionen der weiteren Figuren; Geschehnisse der Vergangenheit werden ebenfalls von ihrem *point of view* dominiert. Die konkrete Ausformung der homodiegetischen Stimme und der Perspektive variiert aber von Autor zu Autor.

Zuerst ist Ariadne bei Catull eine intradiegetische-homodiegetische Erzählerin, sobald sie zu klagen beginnt. Dies ist nicht nur ein Mittel, um Dynamik in die Ekphrasis zu bringen und um sie aus der Bewegungslosigkeit des beschriebenen Bildes zu retten – zumal sie die erste Figur der *vestis* ist, die nach einer (durch das Kunstwerk vorgegeben) Starre anfängt, sich durch das Sprechen zu bewegen – sondern ist auch eine Befreiung von ihrem untreuen Geliebten im Zuge eines Resignations- und Erkenntnisprozesses. Davor schon war sie die primär fokalisierte Figur des extradiegetischen-heterodiegetischen Erzählers. Es gibt Introspektion in ihr Gefühlsleben, worauf der Dichter, wenn er den *point of view* auf Theseus oder Aigeus richtet, verzichtet. Der Erzähler ist ihr gegenüber gewogen. Insgesamt mag Catull zwar eine ambivalente Heldin geschaffen haben, sieht man aber den Erzähler als eine Figur – eine Deutungsmöglichkeit, die Genettes Ansatz ermöglicht und von Wolf Schmid zwar kritisiert wurde,¹ aber neue Erkenntnisse anbot – kommen die Bilder, die der Erzähler über die Heroin und Ariadne über sich selbst erzeugen, überein: sie ist ein Opfer und wird zur Täterin, wenn sie Theseus verflucht und diese Verwünschung auch in Erfüllung geht. Ihre Wut scheint jedoch gerechtfertigt, weiß sie, wie Gaiser 1995 ausgearbeitet hat, doch nicht, wie und warum sie überhaupt in diese hoffnungslose Lage versetzt wurde.² Hier ergibt sich zwar die Frage, inwieweit Catull seinen Modell-Leser als der Prätexte kundig sah, d.h. ob er erwartete, dass dieser die Vorläufer, die Theseus' Motivation behandelten und vielleicht einen nachvollziehbaren Grund präsentierten, kannte, aber da wir, abgesehen von einem eher unscheinbaren Vers in Theokrits Idyll 2.45-46,³ unter „Quellenmangel“ leiden, ist die Leserschaft zumindest heute genauso unwissend wie Ariadne im Text. Für zumindest eine ahnungslose Leserschaft ist sie somit eine sympathische Figur, mit der man sich identifizieren kann. Gegen eine solche Erwartung an den Modell-Leser spricht aber auch, dass der heterodiegetische Erzähler dank seiner Empathie zur Identifikation mit der Heldin leitet, wie

¹ cf. Schmid, ³2014, 111-112, 128

² cf. Gaiser, 1995, 595-596

³ τόσσον ἔχοι λάθας, ὅσσον ποκά Θησέα φαντὶ/ ἐν Δία λασθῆμεν ἐπλοκάμω Ἀριάδνας. Der Vers findet sich unter zahlreich anderen Verweisen auf mythologische Figuren, deswegen wurde er als unscheinbar gewertet.

Schmale, 2004 schrieb,⁴ weswegen es auch zur Strategie des Autors gezählt haben könnte, die Figur unabhängig zu den Prätexten zunächst als sympathisch zu präsentieren.

Die Ariadne aus *c.64* ist also eine wütende Stimme, die im Zuge des Sprechakts sich von ihrer Abhängigkeit von ihrem untreuen Geliebten befreien kann, denn sie verflucht ihn und akzeptiert ihren drohenden Tod. Zu erwähnen ist, dass es ihre Stimme selbst ist, der es gelungen ist, die Emanzipation durch den Monolog zu erreichen (Reitz, 2002 fragt daher zurecht, ob Ariadne wirklich *klagt* und antwortet mit der Analyse des Aufbaus der Ariadne-Rede), nicht der extradiegetische-heterodiegetische Erzähler ermöglicht ihr diesen Schritt. Ovid hat den Gedanken jedoch weitergesponnen: Konnte der *furor* der Catull'schen Ariadne verhelfen, sich von Theseus zu lösen, entwickelte der augusteische Dichter die Idee eines Emanzipationsversuchs der Heldin auf literaturreflexiver Ebene in *Heroides X* weiter. Ariadne schreibt einen Brief an den untreuen Theseus und wird somit zu einer extradiegetischen-homodiegetischen Erzählerin, wo es keine heterodiegetische Stimme, nicht einmal mehr einen Autor im Hintergrund geben kann, der sie ambivalent werden ließe. Obwohl sie dadurch eine gegenüber der Version in *c.64* privilegierte narratologische Stellung hat, misslingt ihr Versuch, denn am Ende, nach langen Rekapitulationen, Erinnerungen, alternativen Zukunftsentwürfen und Wunschvorstellungen, ersehnt sie doch Theseus' Rückkehr und bleibt so in Abhängigkeit zu ihrem Geliebten – sowohl als Person, wie auch als literarische Figur, denn sogar dessen hypothetischen *point of view* schenkt sie am Ende mehr Beachtung als ihrem eigenen.⁵ Der Erkenntnis- und Reflexionsprozess führt also zur genau gegenteiligen Schlussfolgerung der Catull'schen Ariadne.

Da die *Heroides* ein Diskurs über das Potential weiblicher Urheberschaft und Stimmen sind,⁶ wird hier ein denkbar pessimistisches Bild geschaffen, denn die Ovidische Heldin kann sich literarisch nicht aus ihrer Abhängigkeit von dem Helden befreien, wie Pieper, 2012 schon zeigte. Walde, 2000 sah die *Epistulae Heroidum* stets als Metatexte, nämlich als kritische Kommentare zu Prätexten, da die im Literaturkanon unbeachteten weiblichen Figuren hier nun eine Stimme und Perspektive bekommen. *C.64* schimmert in *Heroides X* fraglos durch – ob der zehnte Brief nun eine direkte Kritik am gelungenen Emanzipationsversuch der Catull'schen Ariadne ist oder nur die Erschaffung eines literarischen Paralleluniversums zu *c.64*, sei dahingestellt. Weil man meines Erachtens aber in den folgenden Auftritten Ariadnes im Werk Ovids verstärkt der Charakter der Catull'schen Version zu spüren kann ist und

⁴ cf. Schmale, 2004, 157ff.

⁵ cf. Pieper, 2012, 235

⁶ dazu Fulkerson, 2005

weniger die Version, die der augusteische Dichter selbst in den *Heroides* geschaffen hat, denke ich, dass letzteres der Fall ist.

Meiner Meinung nach ist die Ariadne aus *Heroides* X nicht die finale Version, weil Ovid ihren Mythos als Fortsetzungsgeschichte behandelte und es ihm so gelang, die Figur und ihren Charakter weiterzuentwickeln. So ist diese Unmündigkeit nicht die abschließende Eigenschaft, Zwar scheint *Ars Amatoria* 1.527-564 genau bei dem Gedanken anzusetzen, wo *Heroides* X aufhörte, da wir hier einer vollkommen unmündigen Heldin begegnen, die Bacchus ausgeliefert ist, doch im letzten Ovidischen Text, in welchem Ariadne sprechen darf, nämlich *Fasti* 3.459-516, begegnet man einer reifen und erfahrenen Frau, die lieber auf einen Mann und damit auf literarische Relevanz verzichtet, wenn die Abhängigkeit Unglück und Leid für sie bedeutet: *ne noceat quod amo* (*Fast.* V.501). Sie ist zwar (literarisch) abhängig von einem Mann, also sein Objekt, aber Subjekt ihrer Bedürfnisse in Sachen Liebe und Ehe, und die Krone dieser gewachsenen Version wird in den Sternenhimmel erhoben.

Das fünfte Buch der *Fasti* ist übrigens der einzige Text neben den *Dionysiaka* des Nonnus, welcher sich der Beziehung von Dionysos und Ariadne widmet. Bei Mario Vargas Llosa wird die zweite Ehe die wichtigere für Adriana sein, im Gegensatz zu den antiken Werken, wo die relevantere Liebesbeziehung jene zu Theseus war.

Die Ovidische Ariadne hat in der Forschung mehrfach Spott erfahren – im *Heroides*-Brief wegen ihrer „Naivität“, auf einer menschenleeren Insel einen nicht zustellbaren Brief geschrieben zu haben,⁷ dann, weil sie in der *Ars Amatoria* und den *Fasti* Theseus wegen Dionysos so schnell vergessen habe.⁸ Meines Erachtens ist das ein ungerechtes Urteil – zuerst, weil es beim Schreiben des Briefs um die Kommunikation selbst, nicht ausschließlich um die mit Theseus geht,⁹ dann, weil Ovid in den *Fasti* weniger seine eigene als die Catull'sche Ariadne fortgesetzt zu haben scheint, worauf die Deutung des Wortes *memini* (*Fast.* 3.473) in Hinds, 1998 hinweisen.¹⁰

Zu den antiken Autoren ist abschließend zu sagen, dass eine intertextuelle Interpretation Catulls wegen der nicht überlieferten Vorbilder nicht anzustreben ist, aber eine Deutung der Ovidischen Texte, ohne c.64 zu berücksichtigen, sinnlos scheint. Hingegen kann man die einzelnen Teile der Fortsetzungsgeschichte durchaus isoliert betrachten.

Mario Vargas Llosa formte in *Lituma en los Andes* den Mythos nun zu einer Travestie um – die zu Ariadne parallele Geschichte der Adriana ist komisch, vulgär und satirisch. Tatsächlich

⁷ cf. Pieper, 2012, 220; auch Walde, 2000, 132-133 über den Humor der *Epistulae Heroidum*, da in der Sekundärliteratur die schreibenden Frauen oft belächelt wurden.

⁸ cf. Weber, 1993, 49

⁹ cf. Spoth, 1992, 86ff; Walde, 2000, 130-131

¹⁰ cf. Hinds, 1998, 1-4

ist der Aspekt, welcher in die Literaturgeschichte einging, nämlich die Klage der Ariadne, aber nicht im Roman präsent, da der Figur die Motivation dafür genommen wird. Vargas Llosa änderte die Chronologie, denn Adriana lernte Dionisio, Dionysos' Äquivalent, schon während ihrer Ehe mit Timoteo Fajardo (also Theseus) kennen und lieben, damit ist das Verschwinden des ersten Gatten für sie zumindest retrospektiv kein zu bedauerndes Ereignis mehr. Außerdem befand sie sich nicht in einer so hoffnungslosen Situation wie die antike Ariadne, da Naccos, Naxos' Äquivalent, bewohnt ist und sie dort eine Zukunft finden kann, der Tod ist weit entfernt. Nichtsdestoweniger bleibt ihre Stimme erhalten – Adriana erzählt ihre, Timoteos und Dionisios Geschichte als extradiegetische-homodiegetische Erzählerin nach. Da erzähltes Ich der Gegenwart (also des narrativen Akts) und das erzählende Ich der Vergangenheit (also der Narration) zu einer Einheit verschmelzen, begegnet man hier einer reifen Version, ähnlich wie die Ariadne aus den *Fasti*, die Jahre später über ihr Klagen am Strand von Naxos lachen konnte, weil sie die Vorteile des zweiten Ehemann erkannt hat. Somit liegt ein anderer Wissensstand bei Adriana vor, als bei den Versionen aus c.64 und *Heroides* X und wir begegnen einer von ihrer Vergangenheit und damit ihrem ersten Gatten losgelösten Figur.

Was ihr Verhältnis zu ihrem zweiten Ehemann betrifft, so agieren die beiden als Team. Adriana wird zum femininen Teil der irrationalen Macht, für die Dionisio in *Lituma en los Andes* steht. Somit liegt eine Vergöttlichung vor, wie geschehen in *Fasti* 3.510-516, wo Ariadne zur Göttin Libera wurde, als ihre Krone zu den Sternen erhoben wurde. Im Unterschied zu antiken Texten, wo sie nie als einflussreichen Göttin auftritt, kann Adriana aber entsprechend den Domänen ihres Mannes wirken. Dies ist wohl dem geschuldet, dass Vargas Llosa sich nicht auf die tatsächlichen antiken Bücher bezogen hat, sondern sein Wissen aus Quellen für das allgemeingebildete, zeitgenössische Publikum schöpfte¹¹ – der peruanische Autor erstrebte schließlich eine moderne, rekontextualisierte Version. Somit scheint es passend, lieber die furchteinflößenden Aspekte des Gottes zu betonen, welche heute

¹¹ Einmal noch zur Erinnerung die Zitate Vargas Llosas: “*Me pasó una cosa muy curiosa, fascinante: estaba escribiendo la novela en la biblioteca de la Universidad de Princeton y vi que un alumno que trabajaba a mi lado leía un libro sobre los mitos griegos. Una nota decía que el de Dionisio no era tanto el mito sobre la embriaguez divina sino más bien un mito en torno a la violencia que surge en la vida y en la Historia cuando uno se entrega a la irracionalidad. Y me di cuenta de que eso era lo que estaba viviendo el Perú. Así surgió la idea de introducir en la novela el mito de Dionisio recreado en el ambiente andino, con personajes de la sierra peruana y dentro del contexto de la violencia terrorista. Descubrí que ciertos mitos tienen una verdad escondida que puede aplicarse miles de años después de donde nacieron.*” Quellenangabe und Übersetzung in FN 103 von Kapitel 3. “*En la biblioteca de Princeton, una tarde con nieve, aprovechando un descuido mi vecino, espí el libro que leía y me encontré con una cita sobre el culto de Dionisio en la antigua Grecia que me llevó a cambiar de pies a cabeza la novela que estaba escribiendo y a intentar en ella una recreación andina y moderna de aquel mito clásico sobre las fuerzas irracionales y la embriaguez divina.*” Quellenangabe und Übersetzung in FN 71 von Kapitel 7.

sich eher im kollektiven Gedächtnis befinden. War Dionysos in der antiken Literatur ein positiver, maximal ambivalenter Gott, ist die „peruanische“ Inkarnation eine hauptsächlich negative Figur, zumindest in der Basiserzählung, welche aus Litumas Perspektive geschildert wird, und diese Negativität übernimmt auch dessen Ehefrau, obwohl ihr antikes Vorbild ein im Kern unschuldiges Mädchen ist. Adriana konnte daher auch mit der bacchischen Raserei und der Gewalt in Verbindung gebracht werden, obwohl Ariadne nie etwas damit zu tun hatte.

Der Umgang mit dem Mythos ist also klar postmodern – nichts wird mehr „wahr-gesagt“, deswegen darf Adriana auch als einzige Figur Übernatürliches das Tatsache darstellen, obwohl der Rest des Romans keine Anhaltspunkte für die Existenz des Überirdischen liefert, und das Unzulängliche wird über Unzugänglichkeit zugänglich gemacht.¹² Das betrifft auch, dass die wenig bekannten, also unzulänglichen andinen Mythen, welche mit den griechischen verschmelzen, über die „bekanntere“ Erzählung nähergebracht werden.

Nicht der Erzählertypus alleine allerdings gibt Auskunft über die Stellung der Stimme Ariadnes. Hat sich im Zuge der Arbeit die strenge Systematisierung von Genettes Narratologie immer wieder als hinderlich erwiesen (in Erinnerung seien gerufen, dass Catulls Ekphrasis in c.64 nicht als Pause ohne Handlung und Tempus gewertet werden kann, dass *Fasti* 3.459-516 zunächst weder zeitlich noch räumlich zu verorten ist, und dass die *vasos-comunicantes*-Technik von Vargas Llosa sich gegenüber der Systematisierung, z.B. strikte Trennung der Erzähler und Erzählebenen, sowieso querlegt, man denke nur an die Tomás- und Mercedes-Episoden), so ist hier festzuhalten, dass die narratologische *vox* alleine noch keine Auskunft über die Figur gibt, die spricht. Narratologisch ist Ariadnes Stimme in dem *Heroides*-Brief sicher gegenüber den anderen „antiken“ Versionen privilegiert, nichtsdestoweniger handelt es sich hier um eine der charakterlich schwächsten Versionen, nur unterboten von ihrem Auftritt in der *Ars Amatoria*, der vermutlich dank der Gattung und der explizit männlichen Zielgruppe so gestaltet wurde. Intertextuelle und rezeptionsästhetische Methoden in Ergänzung ließen erst zu entsprechenden Resultaten führen.

Abschließend möchte ich noch einmal die genaue Forschungsfrage in Erinnerung rufen: *Wie entwickelte sich das Motiv der klagenden Ariadne von Catull zu Ovid und wie wird diese Stimme von Vargas Llosa interpretiert und umgesetzt?* Kurz beantwortet: Ariadnes Rede diente bei Catull der Befreiung und Selbsterkenntnis. Auch bei Ovid weiß Ariadne in *Fasti* 3.459-516 schließlich, was sie in einer Beziehung mit einem Mann will, auch wenn er Catulls Aussage, die Heldin habe sich von ihrem Mann und auch von ihrem Mythos lösen können, in *Heroides* X abgeschwächt hat. Vargas Llosa sieht sie während ihrer eigenen Narration und

¹² cf. Schäffauer, 2000, 239-243

auch mit Fokalisierung auf andere Figuren schließlich als eins mit ihrem Ehemann Dionisio. Wenn sie als Erzählerin und Figur auftritt, entdeckt man schließlich die literarische Unabhängigkeit, welche Ovid der Heroin zunächst abgesprochen hat, und die Einswerdung mit Bacchus, die Ariadne in den *Fasti* ersehnte.

9.Literaturverzeichnis

9.1. Primärliteratur

9.1.1 Catull

C. Valerii Catulli Carmina. Recognovit brevique adnotatione critica instruxit R.A.B. Mynors, Oxford University Press: Oxford 1958

Catullus: Poems 61-68. Edited with introduction, translation and commentary by John Godwin, Aris & Phillips: Warminster 1995

Catull: Sämtliche Gedichte. Lateinisch/Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Michael von Albrecht, Reclam: Stuttgart 2001 [1995]

9.1.2 Ovid

Publius Ovidius Naso: Fastorum Libri Sex. The Fasti of Ovid. Text and Translation. Edited and translated Sir James George Frazer, Cambridge University Press: Cambridge 1929 (Nachdruck 2015)

Publius Ovidius Naso: Fastorum Libri Sex. Edited with a Translation and Commentary by Sir James George Frazer. III. Commentary on Books III and IV, Cambridge University Press: Cambridge 1929 (Nachdruck 2015)

Ovid: Heroides – Amores. With an english translation by Grant Showerman. Revised by G.P. Goold, Harvard University Press: Cambridge et al. ²1977

P. Ovidi Nasonis Amores, Medicamina, Faciei Feminae, Ars Amatoria, Remedia Amoris. Iteratis Curis edidit E.J. Kenney Litterarum Latinarum Cantabrigienses Professor Emeritus, Oxford Universtiy Press: Oxford – New York ³1995 [1961]

P. Ovidius Naso: Heroides. Briefe der Heroinnen. Lateinisch/Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Detlev Hoffmann, Christoph Schliebitz und Hermann Stocker, Reclam: Stuttgart 2000 (Nachdruck 2017)

P. Ovidi Nasonis Metamorphoses. Recognovit brevique adnotatione critica instruxit R.J. Tarrant, Oxford University Press: Oxford 2004

9.1.3 Mario Vargas Llosa

Vargas Llosa, Mario: Tod in den Anden. Aus dem Spanischen von Elke Wehr, Suhrkamp: Frankfurt am Main ¹⁴2016 [1997]

Vargas Llosa, Mario: Lituma en los Andes, Planeta: Barcelona ²2017 [1993]

9.1.4 Weitere Autoren

Nonnos: Dionysiaka III Books XXXVI-XLVIII. With an English Translation by W.H.D. Rouse, Litt.D., Mythological instructions and notes by H.J. Rose, M.A. and notes on text criticism by L.R. Lind, PhD, Harvard University Press: Cambridge/Heinemann: London 1940 (Nachdruck 1984)

Properz: Sämtliche Gedichte. Lateinisch/ Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Burkhard Mojsisch, Hans-Horst Schwarz und Isabel J. Tautz, Reclam: Stuttgart 1993

9.2 Verwendete Sekundärliteratur

Armstrong, Rebecca: Cretan Women: Pasiphae, Ariadne and Phaedra in Latin Poetry, Oxford University Press: Oxford 2006

Barrero, Gabriela Ovando: La aventura del héroe: Una aproximación crítica a "Lituma en los Andes" de Mario Vargas Llosa, ProQuest Dissertation Publishing: 1999

Bömer Franz: P. Ovidius Naso, Metamorphosen. Kommentar: Buch VIII–IX, Winter: Heidelberg 1977

Bortoluzzi, Manfredi: El Mito del *pishtaco* en *Lituma en los Andes* de Mario Vargas Llosa, Mitologías hoy 8 (2013), 93-114

Brenner, Stephan: Ariadne in Vergangenheit und Gegenwart. Beiträge zur Rezeption eines antiken Mythos und dessen Umsetzung im altsprachlichen Unterricht, Dissertation: Berlin 2000

Chuvín, Pierre: Revisting old Problems: Literature and Religion in the *Dionysiaka*, in: *Spanoudakis, Konstantinos (Hg.)*: Nonnus of Panopolis in Context. Poetry and Cultural Milieu in Late Antiquity with a Section on Nonnus and the Modern World, 3-15, de Gruyter: Berlin/Boston 2014 (Trends in Classic – Supplementary Volumes 24)

Eco, Umberto: Lector in Fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten. Aus dem Italienischen von Heinz-Georg Held, Hanser: München 1987

Frisch, Magnus: Ariadne – eine Frau zwischen Heros und Gott, *Altsprachlicher Unterricht* 4/5 (2013), 26-37

Fulkerson, Laurel: The Ovidian Heroine as Author. Reading, Writing, and Community in the *Heroides*, Cambridge University Press: Cambridge 2005

Gaisser, Julia Haig: Threads in the Labyrinth: Competing Views and Voices in Catullus 64, *American Journal of Philology* 116.4 (1995), 579-616

Genette, Gérard: Die Erzählung. 3., durchgesehene und korrigierte Auflage. Übersetzt von Andreas Knop, mit einem Nachwort von Jochen Vogt, überprüft und berichtigt von Isabel Kranz, W. Fink UTB: München ³2010 [1998]

Genette, Gérard: Palimpseste. Die Literatur auf der zweiten Stufe. Aus dem Französischen von Wolfram Bayer und Dieter Hornig, Suhrkamp: Frankfurt am Main ⁸2018 [1993]

Hinds, Stephen: Allusion and Intertext. Dynamics of appropriation in Roman Poetry, Cambridge University Press: New York 1998

Köllmann, Sabine: A Companion to Mario Vargas Llosa. New Edition, Boydell & Brewer: Woodbridge 2014

Kristeva, Julia: Word, Dialogue and Novel, Translated by Alice Jardine, Thomas Gora and León S. Roudiez, in: *Kristeva, Julia:* The Kristeva Reader (Hg. Toril Moi), 34-61, Columbia University Press: New York 1986

Lahn, Silke/ Meister, Jan Christoph (Hgs.): Einführung in die Erzähltextanalyse, 3., aktualisierte und erweiterte Auflage, J.B. Metzler: Stuttgart ³2016

Laird, Andrew: Sounding out Ecphrasis: Art and Text in Catullus 64, *The Journal of Roman Studies* 83 (1993), 18-30

Loyen, Ulrich van/ Regn, Gerhard: Dionysos, in: DNP Supplementband 5: Mythenrezeption (Hg. Moog-Grünwald, Maria), 230-246, Metzler-Poeschel: Stuttgart – Weimar 2008

Martínez Cantón, Clara Isabel: En indigenismo en la obra de Vargas Llosa, Biblioteca Virtual Universal: <https://www.biblioteca.org.ar/libros/151048.pdf>, 2008 (Zugriff: 22.11.2020)

Maurer, Jörg: Untersuchungen zur poetischen Technik und den Vorbildern der Ariadne-Epistel Ovids, Peter Lang: Frankfurt am Main 1990 (Studien zur klassischen Philologie Band 49)

Penuel, Arnold M.: Intertextuality and the Theme of Violence in Vargas Llosa's *Lituma en los Andes*, *Revista de estudios hispánicos* 29.3 (1995), 441-460

Pieper, Christoph: Voce voco: Ariadne in Ovids *Heroides* und die weibliche Stimme, *Mnemosyne* 65 (2012), 219-237

Reitz, Christiane: Klagt Ariadne? Überlegungen zur Rede der Ariadne in Catulls *carmen* 64, *Gymnasium* 109 (2002), 91-102

Robinson, Matthew: Propertius 1.3: Sleep, Surprise and Catullus 64, in: Bulletin of the Institute of Classical Studies 56.1 (2013), 89-115

Schäffauer, Markus Klaus: Die Paradoxie des postmodernen Mythos und die Gattung als topographisches Problem in *El hablador* und *Lituma en los Andes*; in: *Morales Saravia, José (Hg.)*: Das literarische Werk von Mario Vargas Llosa, 233–258, Vervuert: Frankfurt am Main 2000

Schlesier, Renate: Ariadne, in: DNP Supplementband 5: Mythenrezeption (Hg. Moog-Grünwald, Maria), 140-150, Metzler-Poeschel: Stuttgart – Weimar 2008

Schmale, Michaela: Bilderreigen und Erzählabyrinth. Catulls Carmen 64, Saur: München – Leipzig 2004 (Beiträge zur Altertumskunde, Band 212)

Schmid, Wolf: Elemente der Narratologie, 3., erweiterte und überarbeitete Auflage, de Gruyter: Berlin 2014

Schmidt, Ernst A.: Ariadne bei Catull und Ovid (Catull 64.132-201, Ovid Heroides X), Gymnasium 74 (1967), 489-501

Schultze-Seehof, Dörte: Italienische Literatursemiotik. Von Avalor bis Eco, Gunter Narr Verlag: Tübingen 2001

Shorrock, Robert: A Classical Myth in a Christian World: Nonnus' Arriadne Episode (*Dion.* 47.265-475), in: *Spanoudakis, Konstantinos (Hg.)*: Nonnus of Panopolis in Context. Poetry and Cultural Milieu in Late Antiquity with a Section on Nonnus and the Modern World, 313-332, de Gruyter: Berlin/Boston 2014 (Trends in Classic – Supplementary Volumes 24)

Spoth, Friedrich: Ovids Heroides als Elegien, C.H. Beck: München 1992 (Zetemata 89)

Vischer, Mirjam: C. Epistulae Heroidum, in: Ovid (Publius Ovidius Naso), in: DNP Supplemente 7: Rezeption der antiken Literatur (Hg. Christine Walde), 576-584, Metzler: Stuttgart 2010

Wagner, Richard: Ariadne, in: RE 2.1, 803-810, Druckenmüller – Metzler: Stuttgart 1895 (unveränderter Nachdruck 1958)

Walde, Christine: Literatur als Experiment? Zur Erzähltechnik in Ovids Heroides, Antike und Abendland 46.1 (2000), 124-138

Weber, Markus: Die mythischen Erzählungen in Ovids Liebeskunst. Verankerung, Struktur und Funktion, Peter Lang: Frankfurt am Main 1983 (Studien zur klassischen Philologie 6)

Winkler, Gabriela: Bacchus – Dionysos – Liber. Die Stellung des Gottes in Metamorphosen Ovids, Diplomarbeit: Wien 2010

Ziolkowski, Theodore: Ovid and the moderns, Cornell University Press: Ithaca – London 2005

Anhang

Abstract Deutsch

Basierend auf der Forschungsfrage „*Wie entwickelte sich das Motiv der klagenden Ariadne von Catull zu Ovid und wie wird diese Stimme von Vargas Llosa interpretiert und umgesetzt?*“ analysiert die vorliegende Arbeit die genannte Figur im Gedicht c.64 Catulls, in den Ovid-Texten *Heroides X*, *Ars Amatoria* 1.527-564 und *Fasti* 3.459-516 sowie im Roman *Lituma en los Andes* von Mario Vargas Llosa auf Grundlage der Narratologie von Gérard Genette. Als weitere Methoden wird die Intertextualitätstheorie nach Kristeva und die Rezeptionsästhetik nach Umberto Eco herangezogen.

Ariadne, die von ihrem Geliebten Theseus auf einer menschenleeren Insel zurückgelassen und von Dionysos gerettet wird, ist eine der prominentesten Heroinnen der griechischen Mythologie und war immer ein beliebtes Thema, nicht nur in der klassischen Antike, sondern während der kompletten westlichen Literaturgeschichte. Es wurde zum Stereotyp, sie klagen zu lassen, d.h. sie artikuliert ihre Gefühle in den Texten selbst – bei allen drei Autoren ist sie daher auch eine Erzählerin.

Schon Catull und Ovid behandelten Ariadne und ihre Stimme unterschiedlich: Catull verwendet in der berühmten Ekphrasis das Sprechen als einen Akt der Selbstbefreiung, während Ovids Ariadne zunächst zur konträren Schlussfolgerung kommt. Es zeigt sich, dass das Motiv der sprechenden Frau nicht automatisch dazu führt, dass eine emanzipierte Figur vorliegt, wie vor allem *Heroides X* beweist; es ist die Art, wie der Autor sie behandelt.

Vargas Llosa, der als postmoderner Schriftsteller auch postmodern die Mythen rezipierte, wählte eine gänzlich neue Interpretation der Figur, weil er eine moderne Rekontextualisierung der Fabel anstrebte. So konnte er seiner Adriana dieselbe Macht wie Dionysos geben, was in der Antike nicht so zu lesen ist, und ihr Sprechen ist keine Klage mehr, sondern neutrales Erzählen.

Abstract Englisch

Based on the scientific question „*How did the motive of the lamenting Ariadne develop from Catullus to Ovid and how is her voice interpreted and implemented by Vargas Llosa*”, the following thesis analyzes the mentioned character in the poem c.64 by Catullus, in the Ovidian texts *Heroides X*, *Ars Amatoria* 1.527-564 and *Fasti* 3.459-516 as well as in the novel *Lituma en los Andes* by Mario Vargas Llosa, based on the narratology of Gérard Genette. Other used methods are the theory of intertextuality by Kristeva and the reception theory by Umberto Eco.

Ariadne, who is left by her lover Theseus on a deserted island and saved by Dionysus, is one of the most prominent heroines of the Greek mythology and has always been a beloved topic, not only in classical antiquity, but in the whole of western literature history. Her laments became a stereotype, i.e., she articulates her own feelings in the texts— because of this, she appears as a narrator in the works of the three authors.

Yet, Catullus and Ovid treated Ariadne and her voice different: Catullus uses in the famous ecphrasis the speech as an act of self-liberation, while Ovid's Ariadne first comes to the contrary conclusion. This shows that the motive of the talking woman does not automatically leads to the fact, that she is an emancipated figure, what especially *Heroides X* shows, it is the way the author thematizes her.

Vargas Llosa, whose reception of the myth as a postmodern writer is postmodern too, chose a completely new interpretation, because he aimed for a modern recontextualization of the fable. Thus, he could give his Adriana the same powers as Dionysus', what cannot be read in ancient texts, und she is no longer the narrator of a lament, but a neutral one.

Abstract Spanisch

Basando en la pregunta científica “¿Cómo se desarrolló el motivo del lamento de Ariadna desde Catulo hasta Ovidio y cómo fue interpretada e implementada su voz por Vargas Llosa?”, la tesis siguiente analiza la figura mencionada en el poema c.64 de Catulo, en los textos de Ovidio *Heroides X*, *Ars Amatoria* 1.527-564 y *Fasti* 3.459-516 y en la novela *Lituma en los Andes* de Mario Vargas Llosa sobre la base de la narratología de Gérard Genette. Otros métodos usados son la teoría de intertextualidad de Kristeva y la teoría de recepción de Umberto Eco.

Ariadna, que es abandonada por su amante Teseo en una isla deserta y es salvada por Dioniso, es una de las heroínas más famosas de la mitología griega y era siempre un tema popular, no solo en la antigüedad, sino también durante toda la historia de la literatura occidental. Su lamento se hizo un estereotipo, es decir, en los textos, Ariadna expresa sus propios sentimientos – por ello, en todas las obras de los tres autores, Ariadna es una narradora.

Catulo y Ovidio ya trataron a Ariadna y su voz diferente: Catulo usa en la famosa écfrasis el discurso como un acto de auto-liberación, pero la Ariadna de Ovidio llega a la conclusión contraria. Se ve que el motivo de una mujer que habla no produce automáticamente una figura emancipada, como especialmente *Heroides X* nos muestra; vale la manera con la que el autor la tematiza.

Vargas Llosa, que es un autor posmoderno y cuya recepción del mito es también posmoderna, eligió una nueva interpretación de la figura, dado que pretendía a una recontextualización moderna de la fabula. Así que, pudo darle a su Adriana el mismo poder como él que Dioniso tiene, lo que no se puede leer de esta manera en los textos antiguos, y, cuando Adriana habla, no es un lamento, sino una narración neutral.