

»Die Moral, die auch in der Antike nicht fehlte,
muss in der Darstellung selbst empfunden werden.«
Gustav Schwab liest Ovids *Metamorphosen*

Claudia Schindler (Hamburg)

»Jetzt haben Sie mir den Schwab verdorben!« – Das sagte mir eine Kontakt-Studentin,¹ als ich im Sommer 2014 in einer Lehrveranstaltung zur Antikenrezeption die Schwab'sche Niobe-Erzählung mit dem ovidischen Original verglichen ließ. Die Dame war damals bereits weit über 70 und hatte, wie die meisten anderen ihrer Generation, den ersten Zugang zur griechisch-römischen Mythenwelt über Gustav Schwabs »Schönste Sagen des klassischen Altertums« gewonnen, jenem 1838 erstmals in einer dreibändigen Ausgabe erschienenen Mythenbuch,² das vor allem Kindern und Jugendlichen den Kosmos griechisch-römischer Mythologie erschließen sollte. Solche erzählenden Mythenbücher hatten im bildungsbeflissenen Biedermeier-Deutschland des 19. Jahrhunderts Konjunktur,³ kombinieren sie doch die für diese Zeit typische »Belehrung« der Aufklärung mit »dem Unterhaltenden, dem Phantasie-reiz von Märchenhaftem und Wunderbarem« der Romantik.⁴ So war Gustav Schwabs Mythensammlung keinesfalls die einzige ihrer Art.⁵ Bereits 1817 veröffentlichte Johann Andreas Lebrecht Richter eine Zusammenstellung griechischer und vorderasiatischer Mythen mit dem Titel »Phantasien des Altertums«, nach Schwabs Sammlung erschienen Heinrich Wilhelm Stolls »Sagen des classischen Alterthums. Erzählungen aus der Alten Welt« (Leipzig 1862), die sich erkennbar an diesem orientieren.⁶ Sollte man von diesen beiden Werken eher selten gehört haben, so ist das nicht verwunderlich: Denn keines dieser Mythenbücher reichte von seinem Erfolg her an die Schwab'sche Sammlung heran, die seit ihrem Erscheinen nie vergriffen war und eine unüberschaubare Zahl von Auflagen und Bearbeitungen (nach meinen Recherchen

-
- 1 An der Universität Hamburg die offizielle Bezeichnung für Personen, die sich, nicht selten nach ihrer Pensionierung, ohne den Druck von Modulprüfungen und Credit Points für ein Fach ihrer Neigung einschreiben.
 - 2 Zur Textgeschichte von Schwabs Sagenbuch vgl. Groß 2020, S. 28–32.
 - 3 Vgl. Evers 2001, S. 10.
 - 4 Pech 1985; ähnlich Schützsack 2016, S. 194. Eine Einordnung in die literaturgeschichtlichen Kontexte bei Evers 2001, S. 60–64.
 - 5 Generell zum Konzept dieser Sagensammlungen Evers 2003, S. 69–71.
 - 6 Zu dieser Sammlung Evers 2001, S. 176.

sind es etwa 350) erhielt,⁷ die nicht selten den Schwab'schen Text beließen und nur Orthographie und Sprache behutsam den gängigen Normen anglichen – so etwa die 2015 im Reclam-Verlag erschienene Ausgabe. Teils wurde Schwabs Mythenbuch zur Grundlage für Auswahlen und weitere Bearbeitungen, wie etwa die oft aufgelegten, erstmals 1954 veröffentlichten »Griechischen Sagen« von Richard Carstensen, die sich bereits auf dem Titelblatt als Schwab-Nachfolger zu erkennen geben,⁸ den sie zum Teil reduziert wiedergeben, aber auch, vor allem im ersten Teil der sogenannten Kleineren Sagen, durch Mythen ergänzen, die im Schwab'schen Original fehlen, etwa die von Daphne, Aktaion, Arachne und Midas. Besonders die älteren Ausgaben von Schwabs Mythenbuch sind zum Teil aufwändig ausgestattet. So zeigt der Einband der Ausgabe von 1882⁹ in der Art eines pompejanischen Wandgemäldes eine göttlich-nackte Heroenfigur, die von mit Medaillons besetzten und lorbeerumrankten Säulen sowie von anderen antikisierenden Ornamenten, Sphingen und Greifen umrahmt wird.¹⁰ Fein ausgeführte Kupferstiche, in den späteren Ausgaben auch Photographien antiker Kunstwerke, illustrieren den Text.

Schwabs »Sagen des Klassischen Altertums« waren und sind in den entsprechenden modernen Ausgaben also auch optisch ein schönes Buch. Zwar sind in den vergangenen Jahren verschiedene ›modernere‹ Bearbeitungen griechischer Mythen erschienen – erwähnt seien nur die Sammlung von Stephen Fry¹¹ und die auf einzelne Heldinnen und Sagenkreise bezogenen Romane von Madeline Miller¹² und Jennifer Saint,¹³ die Romane von Rick Riordan¹⁴ sowie die Graphic-Novel-Versionen griechischer Mythen von Luc Ferry, Clotilde Bruneau (Szenario) und Giulia Pellegrini (Zeichnung).¹⁵ Aufgrund ihrer immensen Verbreitung dürfte jedoch Schwabs Mythensammlung, zumal im deutschsprachigen Raum, die allgemeine Wahrnehmung der Antike, besonders der

7 Zuletzt im Nikol-Verlag, Hamburg 2024.

8 Letzte Ausgabe: Griechische Sagen. Die schönsten Sagen des klassischen Altertums von Gustav Schwab, nacherzählt von Richard Carstensen, 53. Auflage, München 1993.

9 G. Schwab, Die schönsten Sagen des klassischen Altertums. Nach seinen Dichtern und Erzählern, Leipzig [1882]. Textzitate und Seitenzahlen nach dieser Ausgabe.

10 Siehe Abbildung 1 (Herkunft: eigenes Exemplar).

11 Stephen Fry, Mythos. The Greek myths retold, London 2017; ders., Heroes: the Greek myths reimagined, San Francisco 2020.

12 E. g. Madeline Miller, The Song of Achilles, London al. 2012; dies., Circe, London 2019.

13 E. g. Jennifer Saint, Ariadne New York 2021; dies., Elektra, New York 2022; dies., Atalanta, London 2022.

14 In dem Roman »The Battle of the Labyrinth«, New York 2008, (Bd. 4 des Zyklus Percy Jackson and the Olympians) wird der Dädalus-Mythos aufgegriffen.

15 Insgesamt 27 Bände; die deutsche Version erschien zwischen 2022–2024 im Splitter-Verlag, Bielefeld. Interessanterweise gibt es keine komplette französische Ausgabe des Sagenbuchs, sondern im Taschen-Verlag nur eine üppig illustrierte Auswahl von 23 Mythen (Légendes Grecques, London 2021).

sogenannten »griechischen Sagen«, so stark geprägt haben wie kein anderes altertumswissenschaftliches Werk der Zeit. Es gab und gibt auch Übersetzungen unter anderem ins Englische, ins Niederländische, ins Russische und ins Spanische, ja sogar ins Chinesische.¹⁶ Angesichts der immensen Wirkung, die das Werk hatte und bis heute hat, angesichts der Tatsache, dass man »den Schwab« auch heute noch seinen Schülern und Studenten als einen ersten Zugang zur Welt der griechischen Mythologie zu empfehlen geneigt ist, lohnt sich ein näherer Blick auf jene so erfolgreiche Sammlung, und zwar aus mehreren Gründen. Gewiss ist Schwabs Sammlung kein Werk mit einem »wissenschaftlichen« Anspruch in dem Sinne, dass in ihm eine Darstellung der griechischen Götter- und Heroenwelt vorgelegt würde, die einer religionswissenschaftlichen Prüfung standhielte. Suggestiert sie doch zum Beispiel eine Synchronie der Mythen, die aufgrund des weiten zeitlichen Abstands der verarbeiteten Quellen gar nicht gegeben sein kann. Aber ein wissenschaftliches Werk will »der Schwab« ja auch gar nicht sein. Was der ursprüngliche Titel des Werkes »Die schönsten Sagen des klassischen Altertums nach seinen Dichtern und Erzählern« allerdings verspricht, ist eine große Quellentreue durch Anlehnung an Originaltexte. Auch im Vorwort macht der Verfasser dies noch einmal deutlich, wenn er angibt, dass er in seiner Darstellung den Versuch mache, »die schönsten und bedeutungsvollsten Sagen des klassischen Altertums den alten Schriftstellern und vorzugsweise den Dichtern einfach und vom Glanze künstlerischer Darstellung entkleidet, doch, wo immer möglich, mit ihren eigenen Worten nachzuerzählen« (S. iv). Doch wie ist es mit diesen »eigenen Worten«, mit der Originaltreue, die Schwab hier reklamiert, tatsächlich bestellt? Neuere Arbeiten (insbesondere aus dem Bereich der Kinder- und Jugendliteratur-Forschung, in der Schwabs Sagenbuch ungleich größeres Interesse fand als in der Klassischen Philologie), betonen tendenziell die enge Anlehnung Schwabs an die antiken Texte, aus denen dieser teilweise wörtlich übersetzt habe,¹⁷ und weisen darauf hin, dass Schwab als ausgebildeter Klassischer Philologe und aufgrund seiner Tätigkeit als Übersetzer über besondere Expertise verfügt habe. »Aus diesem seltsamen literarischen Durcheinander antiker Quellen gelang es ihm, Texte herauszuschälen, in denen die sich oft widerstrebenden Versionen jeweils zu einem geschlossenen Mythenbild zusammengefasst wurden.« So urteilt Marek Haľub in seiner Monographie über das literarische Werk Gustav Schwabs.¹⁸ Auch der Schwerpunkt der Arbeit von Jonathan Groß liegt auf der Ermittlung der Quellen und auf Schwabs »Arbeitsweise«.¹⁹ So verdienstvoll

16 Groß 2020, S. 33.

17 So etwa Evers 2001, S. 141.

18 Haľub 1993, S. 82.

19 Groß 2020, S. 288–289. Groß kann schlüssig nachweisen, dass Schwab trotz seiner Expertise im Bereich der Klassischen Sprachen bisweilen eher auf Lexikonartikel und auf die Übersetzung zurückgreift als auf den Originaltext. Für ein konkretes Beispiel vgl. Anm. 36.

dies auch ist – die Arbeit von Groß vermittelt einen sehr guten Einblick in Schwabs Methode – so gerät dabei dennoch leicht aus dem Blick, dass eine Sammlung wie die Schwab'sche eben doch keine Übersetzung ist, ja, dass sie ebenso wenig eine sein will wie ein wissenschaftliches Werk. Das bedeutet, dass Schwab auch dann, wenn er den antiken Vorbildern auf der Ebene der *histoire* folgt, und auch dann, wenn er die Texte streckenweise wörtlich zu übersetzen scheint, nicht zwingend eine »originalgetreue« Version abliefert – und auch gar nicht abliefern möchte. So verwundert es nicht, dass er oftmals von der Möglichkeit Gebrauch macht, Mythenversionen aus verschiedenen Quellen zusammenzufügen und Teile eines antiken Textes so zu übernehmen, dass sie sich wie wörtliche Übersetzungen lesen, andere hingegen sowohl auf erzählerischer als auch auf inhaltlicher Ebene so abzuändern, dass sie erheblich vom Originaltext abweichen, so dass zwar auf den ersten Blick der Eindruck einer großen Originaltreue entsteht, auf den zweiten Blick jedoch der Text eine gänzlich andere Wendung nimmt als seine antike Vorlage. Zudem muss man – und das ist ein zweiter Punkt – in Anschlag bringen, dass Schwab auch bei größtem Streben nach Originalität schon deswegen überhaupt nicht so »original« sein kann wie der antike Autor, weil er, so banal es auch klingen mag, schlicht und einfach kein antiker Autor ist, sondern ein – wenn gleich klassisch-philologisch sehr gut gebildeter – schwäbischer Pfarrer des frühen neunzehnten Jahrhunderts, ein Alumnus des Tübinger evangelischen Stifts, der eben nicht mit Homer, Hesiod, Vergil und Ovid persönlich in Kontakt kam, sondern ein Zeitgenosse von Goethe, Schleiermacher, Rückert und Chamisso war. Die Nachwehen von Sturm und Drang, Klassizismus und Romantik sind die geistigen Strömungen der Epoche. Das Erscheinungsjahr der ersten Auflage der »Sagen des klassischen Altertums« fällt mit dem Erscheinungsjahr von Charles Dickens »Oliver Twist« zusammen; es ist dasselbe Jahr, in dem der sogenannte »Kniebeugestreit« in Bayern heftige Auseinandersetzungen zwischen Katholiken und Protestanten auslöste.²⁰ Schwabs Antike, so kann man es also zuspitzen, ist mitnichten eine »antike« Antike und es ist auch nicht eine Antike, die unserem modernen (wahrscheinlich in Teilen nicht weniger »un-antiken«) Verständnis dieser Epoche entspricht.²¹ Schwabs Antike ist die Antike des neunzehnten Jahrhunderts, und sie ist damit zwangsläufig von diversen Einspiegelungen politischer, religiöser und moralischer Art affiziert, derer sich der Verfasser möglicherweise nicht einmal selbst bewusst gewesen ist. So überrascht es kaum, dass Schwab seine Leser im Vorwort darüber informiert, dass er dafür gesorgt habe, »dass alles Anstößige entfernt bleibe, und deshalb unbedenklich alle diejenigen Sagen ausgeschlossen« habe, »in welchen unmenschliche Greuel erzählt werden« (S. iv). Fer-

20 Zu religionskritischen Tendenzen zur Zeit der Entstehung von Schwabs Sagenbuch vgl. Haßub 1993, S. 73–75.

21 Zur theoretischen Fundierung von Antikenrezeptionen (der Plural wird ganz bewusst gewählt) vgl. Wiegmann 2017, S. 9–22.

ner glaube er, »wo unseren höheren Begriffen von Sittlichkeit widerstrebende oder auch schon im Alterthum als widernatürlich anerkannte Verhältnisse (wie in der Ödipussage) ... nicht verschwiegen werden konnten«, diese »auf eine Weise ausgedeutet zu haben, welche die Jugend weder zum Ausspinnen unedler Bilder noch zum Grübeln der Neugier veranlasst« (S. iv). Sitten-, Wert- und Moralvorstellungen des mittleren neunzehnten Jahrhunderts, das wird aus dem Vorwort der »Sagen des klassischen Altertums« deutlich, haben Vorrang vor Authentizität und Originaltreue. Auch wenn Schwabs Buch explizit kein »moralischer Lehrkurs« sein möchte und der Verfasser es dem »Vater oder Lehrer« anheimstellt, auf die »Unzulänglichkeit« der antiken Mythen »gegenüber der Offenbarung des Christentums« aufmerksam zu machen (S. iv), sollte man sich daher nicht darauf verlassen, dass es sich bei Schwabs Darstellungen um Abbilder antiker Gedankenwelten handelt. Vielmehr muss man mit subtilen und weniger subtilen sowie mit bewussten und unbewussten Umdeutungen rechnen, die die nach heutigem Forschungsstand mutmaßlichen Sinngebungen der antiken Texte nicht nur modifizieren, sondern bisweilen geradezu in ihr Gegenteil verkehren.

Der Umfang der Schwab'schen Sammlung sowie die Vielzahl der antiken Texte, die er für seine »Arbeit am Mythos« heranzog, machen die Untersuchung von Schwabs Antikenrezeption zu einem weiten Feld. Instrukтив und durchaus repräsentativ sind jedoch die Bearbeitungen der kürzeren, in sich weitestgehend abgeschlossenen mythologischen Erzählungen, die sich im ersten Band des Schwab'schen Mythenbuches finden und als deren hauptsächlicher literarischer Prätext in den meisten Fällen zweifelsfrei Ovids *Metamorphosen* identifiziert werden können. Anhand von zwei Beispielen, der Dädalus und Ikarus- und der Pentheus-Geschichte, möchte ich zeigen, welche Aspekte der ovidischen Darstellung Schwab beibehält und welche er verändert, wie er den ovidischen Text mit anderen Überlieferungen kombiniert, und welche Auswirkungen die Veränderungen auf die allgemeine Deutung der mythischen Erzählung haben. Aus Platzgründen beschränke ich mich auf den unmittelbaren Vergleich zwischen Schwab und Ovid und ziehe weitere antike Überlieferungen nur insoweit heran, als man davon ausgehen kann, dass sie auch von Schwab berücksichtigt worden sind.

1. Daedalus und Icarus

Die Geschichte von Daedalus und Icarus ist wohl eine der bekanntesten mythologischen Erzählungen der Antike. Grundlage der zahlreichen künstlerischen Adaptationen ist Ovids Darstellung im achten Buch der *Metamorphosen* (8,183–235).²² Die Grundzüge der Geschichte sind schnell erzählt: Der Künstler Daedalus, der Konst-

22 Für weitere Bezeugungen vgl. Roscher 1890. Die Erzählung findet sich auch als *exemplum* in der *Ars Amatoria* (2,21–98) und in geraffter Form in den *Tristien* (3,4,21–25). Nach der Deu-

rukteur des kretischen Labyrinths, wird zusammen mit seinem Sohn Icarus von dem kretischen König Minos gegen seinen Willen auf der Insel festgehalten. Um von dort fliehen zu können, konstruiert er für sich und seinen Sohn Flügel aus Federn und Wachs. Die Flucht gelingt zunächst; als aber Icarus höher fliegt und der Sonne zu nahe kommt, schmilzt das Wachs, das die Federn seiner Flügel zusammenhält, die Konstruktion löst sich auf. Icarus stürzt ins Meer und wird von seinem Vater auf einer nahen Insel begraben, die dieser nach seinem Sohn benennt.

Wie bei anderen der sogenannten »kleinen« Sagen lehnt sich Schwab in seiner Darstellung auf den ersten Blick eng an den ovidischen Text an.²³ Nicht nur die Struktur der Erzählungen ist identisch; Schwab übernimmt aus seinem römischen Referenztext sogar Einzelheiten der literarischen Gestaltung, so etwa den Vergleich des ängstlichen Vaters mit einem Vogel, der seine Brut auf ihrem ersten Flug begleitet (8,213–214;²⁴ Schwab S. 48). Dass er andere Vergleiche weglässt, die sich im ovidischen Original finden, etwa den Vergleich der Flügelkonstruktion mit einer Panflöte, lässt sich wohl damit erklären, dass er ihn für nicht der Erfahrungswelt seiner jugendlichen Adressaten angemessen hielt.²⁵ Weitaus gravierender sind andere, auf den ersten Blick sehr viel geringer erscheinende Veränderungen, die Schwab gegenüber der Darstellung in den *Metamorphosen* vornimmt. Die Bewertung von Icarus' Verhalten ist in Ovids Darstellung verhältnismäßig neutral. Zwar erteilt der ovidische Daedalus seinem Sohn eindeutige Anweisungen, wie er sich während des Fluges zu verhalten habe, darunter die, sich stets auf dem mittleren Weg zu halten (*medio ut limite curras / moneo*, 8,203–204). Zwar stürzt auch der ovidische Icarus ab, weil er die Führung seines Vaters verlässt (*deseruit ducem*, 8,224) und so der Sonne zu nahe kommt, die das Wachs seiner Flügel schmilzt. Eine moralische Bewertung der Geschehnisse nimmt der ovidische Erzähler allerdings nicht vor: Icarus' Motivation, seinen Vater zu verlassen, ist »Freude über den waghalsigen²⁶ Flug« (*audaci coepit gaudere volatu*, 8,223), wobei der gesamte Flug, nicht nur Icarus' Abweichen, mit dem Adjektiv *audax* versehen wird. Von einer größenwahnsinnigen Grenzüberschreitung des Icarus, wie Ewald Rumpf schreibt,²⁷ steht nichts im Text. Die Darstellung in den

tung in den *Tristien* geht es eher darum, dass es besser gewesen wäre, verborgen zu bleiben als die Nähe des Princeps zu suchen.

23 Bereits in der *Ars Amatoria* hatte Ovid die Geschichte gestaltet (2,17–99). Zur poetologischen Deutung der Stelle vgl. Schmitzer 2001, S. 76.

24 Zur Deutung dieses Gleichnisses als Teil der Vogel-Metamorphose der Protagonisten vgl. von Glinski 2012.

25 Für das Verständnis der Ovidstelle ist der Vergleich indes nicht unwichtig, da durch ihn das Artefakt charakterisiert wird, das Daedalus schafft.

26 Das Adjektiv *audax* ist im Lateinischen nicht eindeutig negativ besetzt, wenngleich die negative Konnotation häufiger ist. Vgl. Thesaurus Linguae Latinae 1903.

27 Rumpf 1985, S. 89.

Metamorphosen legt eher nahe, dass es der Vater ist, der mit der Konstruktion eines aufwändigen technischen Spielzeugs die Gefahrensituation herbeiführt: So wird das Fluggerät bereits bei seiner Konstruktion als gefährlich eingestuft, wenn es heißt, dass Icarus, indem er die entstehenden Flügel anfasst, »seine eigenen Gefahren« betaste (*sua tractare pericla*, 8,196). Mit der proleptischen Formulierung, dass Daedalus seinen Sohn mit dem Fliegen selbst »verderbenbringende Künste« lehre (*damnosas erudit artes*, 8,215), scheint ihm der Erzähler zumindest eine Mitverantwortung an dem Unglück zuzuschreiben.²⁸ Die Tatsache, dass der Vater seinem Sohn die Fluginstruktionen zumindest teilweise erteilt,²⁹ während er selbst flügelschlagend in der Luft schwebt (*motaque pendeat in aura*, 8,202), dürfte der Situation sehr viel von ihrer Ernsthaftigkeit nehmen und dazu beitragen, dass Icarus die Mahnungen seines Vaters buchstäblich in den Wind schlägt.³⁰ Dass Daedalus vorausfliegt und sich im Flug nach »den Flügeln seines Sohnes umblickt« (*nati respicit alas*, 216), liest sich zudem wie eine Variation der Orpheus-und-Eurydike-Geschichte, wo gerade Orpheus' Schulterblick Eurydikes endgültigen Tod herbeiführt.³¹

Es sind also in der ovidischen Version neben Icarus' nicht einmal zwangsläufig als negativ zu bewertender *audacia* die Umstände der Himmelsreise, die zu seinem Absturz führen. Die Bewertung des Geschehens bleibt weitestgehend dem Rezipienten überlassen. Das heißt: Man kann Ovids Icarus wegen seines Leichtsinns tadeln, muss es aber nicht.³² Schwab hingegen determiniert die »Moral von der Geschicht'« vor allem dadurch, dass er die zahlreichen Leerstellen der ovidischen Erzählung auffüllt. Er konturiert dadurch seinen Ikarus stärker als Opfer seines jugendlichen Leichtsinns, der abstürzt, weil er die Anweisungen der väterlichen Autorität missachtet. Den in der ovidischen Erzählung prominenten Aspekt, dass bereits von dem Flugapparat als solchem eine Gefahr ausgeht, lässt Schwab beiseite.³³ Und während

28 Die Frage, inwieweit man in Flügelkonstruktion und Himmelsreise eine Hybris des Daedalus sehen soll, kann aus meiner Sicht nicht zweifelsfrei beantwortet werden. In jedem Fall enthält sich der Dichter der *Metamorphosen*, anders als Horaz, *carmen* 1,3,34–35: *expertus vacuum Daedalus aera / pinnis non homini datis*, einer eindeutigen Be/Verurteilung.

29 Zumindest wird auf die Landung nicht explizit hingewiesen; man muss sie daraus schließen, dass Daedalus seinem Sohn die Flügel anlegt, während er noch Flugvorschriften erteilt (*pariter praecepta volandi / tradit et ignotas umeris accommodat alas*, 8,208–208).

30 Vgl. Worlitzsch 2020, S. 75–76.

31 Ovid, *Metamorphosen* 10,56–57: *hic, ne deficeret, metuens avidusque videndi / flexit amans oculos, et protinus illa relapsa est*.

32 Insofern trifft die Aussage von Rutenfranz 2004, S. 224, die von »Übermut« und »kindlich-verspielt Unreifem« spricht, das »Icarus bei Ovid« anhafte, nur bedingt zu.

33 Im Nachwort der Graphic Novel von Luc Ferry (2021) ist zwar mehrfach von »Hubris« die Rede (S. 50–56), doch liegt ein Schwerpunkt der Erzählung auf dem komplexen Vater/Sohn-Verhältnis: Daedalus wird von Minos als Strafe dafür, dass er Ariadne geholfen hat, den Weg

Daedalus in der ovidischen Version, wie gesagt, seinen Sohn flügel Schlagend instruiert, lässt Schwab ihn landen, bevor er seine Mahnungen ausspricht: »Dann, nachdem er sich wieder zu Boden gesenkt, belehrte er auch seinen jungen Sohn Ikarus« (S. 47).³⁴ Überhaupt erscheint Schwabs Dädalus in sehr viel höherem Maße als umsichtiger und verantwortungsvoller Vater als sein ovidisches Gegenstück. Während Ovids Daedalus seinen Sohn eben jene *damnosas artes* lehrt, die seinen Sturz verursachen, ist bei Schwab ausschließlich von der väterlichen Fürsorge die Rede: »Doch schwang er [Dädalus] besonnen und kunstvoll das Gefieder, damit der Sohn es ihm nachthun lernte, und blickte von Zeit zu Zeit rückwärts, wie es ihm gelänge.« (S. 48); auch Ikarus' Sturz bemerkt Dädalus, als er »hinter sich nach seinem Sohne, wie er von Zeit zu Zeit zu thun gewohnt war, blickend, nichts mehr von ihm gewahr wurde« (S. 48). Ikarus' Unfall ist somit ausschließlich Resultat seines Ungehorsams gegenüber der väterlichen Autorität. Hatte die ovidische Erzählung von dem *audax volatus*, dem »wagemutigen Flug« und der »Lust auf Himmel«, gesprochen, *caeli cupidine tractus* (8,224), die Icarus der Sonne zu nahe kommen lassen, kommt es bei Schwab zum Unglück, als »der Knabe Ikarus, durch den glücklichen Flug zuversichtlich gemacht, seinen väterlichen Führer verließ, und in verwegendem Übermuth mit seinem Flügelpaar der höheren Zone zusteuerte« (S. 48). Aus dem »wagemutigen Flug« und der »Lust auf Himmel« wird »verwegener Übermuth«. Eine endgültige moralische Zuspitzung nimmt Schwab mit den Worten »Aber die gedrohte Strafe blieb nicht aus« (S. 48) vor, mit denen er ohne Vorbild in der antiken Vorlage – und im Übrigen auch ohne Bezug zum eigenen Text, in dem zuvor von einer Strafan drohung so nicht die Rede gewesen war – die Darstellung von Ikarus' Absturz einleitet. Ikarus' Tod, so die Schwab'sche Lesart, ist also »Strafe«. Seine Geschichte verläuft damit analog zur »Gar traurigen Geschichte mit dem Feuerzeug« in Heinrich Hoffmanns 1845, also wenige Jahre nach Schwabs Sagen veröffentlichtem »Struwelpeter«,³⁵ wo das leichtfertige Paulinchen gegen das Verbot ihres Vaters mit Zündhölzern hantiert und sich unter dem lauten Wehklagen der beiden Kater Minz und Maunz selbst abbrennt. So fügt sich Schwabs Ikarus-Geschichte perfekt in die Mentalität des Biedermeier: Immer schön den Autoritäten folgen, und sich bloß nicht durch kühne Unternehmungen die Flügel verbrennen.

aus dem Labyrinth zu finden, dort eingesperrt. Ikarus macht seinen Vater für die Widrigkeiten verantwortlich und verlangt von ihm, einen Ausweg zu erfinden (S. 36–37).

34 Bei Ferry ²2021, S. 42–44 machen beide, Vater und Sohn, zunächst einige Flugversuche, die scheitern. Danach instruiert Daedalus seinen Sohn und lässt ihn das vermittelte Wissen sogar noch reproduzieren. Auf dem Flug wird Ikaros unvorsichtig, weil er seine Freiheit auszukosten beginnt.

35 Hoffmann 1845, S. 15–16.

Ikarus' Sturz wird also in Schwabs Darstellung zu einem Lehrstück, das selbst dem unaufmerksameren Leser klare Verhaltensregeln an die Hand gibt. Doch noch in einem weiteren Punkt hat Schwab die ovidische Darstellung ganz erheblich modifiziert. In den *Metamorphosen* wird Daedalus als weithin berühmter Künstler eingeführt (*ingenio fabrae celeberrimus artis* heißt er in Vers 159), der auf Kreta für Minos das Labyrinth konstruiert, in dem dieser den Minotaurus, das Resultat der Sodomie seiner Ehefrau Pasiphae, verstecken kann; nach einer äußerst gerafften Darstellung der Erzählung von Theseus und Ariadne kehrt der Dichter zum im kretischen *exilium* ausharrenden Daedalus und dem Ausgangspunkt der Ikarus-Geschichte zurück. Schwab hingegen beginnt seine Erzählung mit einer ausführlichen Vorstellung des Dädalus: Dädalus, so erfahren wir, war ein »Sohn des Metion, ein Urenkel des Erechtheus. Er war der kunstreichste Mann seiner Zeit, Baumeister, Bildhauer und Arbeiter in Stein« (S. 46). Es folgt eine ausführliche Beschreibung, worin Dädalus' Kunstfertigkeit bestand und weshalb sie solche Bewunderung erregte. Dieser ausführliche Vorlauf dient zum einen natürlich dazu, den Protagonisten vorzustellen und die genealogische Verbindung zur vorausgegangenen Ion-Sage herzustellen. Zum anderen – und das ist viel wichtiger – dient er dazu, mit den überragenden künstlerischen Leistungen Dädalus' sittlich-moralische Unzulänglichkeit zu kontrastieren: »Aber so kunstreich Dädalus war, so eitel und eifersüchtig war er auch auf seine Kunst, und diese Untugend verführte ihn zu Verbrechen und trieb ihn ins Elend« (S. 46). An Dädalus' Händen klebt Blut: Er hat nämlich, so erfährt man im Folgenden in einer fast wörtlichen Übernahme aus Diodor,³⁶ seinen Schwesternsohn Talos, der ihn in seiner Kunstfertigkeit zu übertreffen drohte, ermordet, indem er ihn vom Akropolis-Felsen herabwarf, wird dann aber bei dem Versuch, Talos zu bestatten, gestellt und vom Areopag verurteilt. Dädalus kann aber, so die Schwab'sche Mythenversion, fliehen und findet bei Minos auf Kreta Zuflucht, für den er dann das Labyrinth konstruiert.³⁷

Anders als die ovidische Erzählung konfrontiert die Version von Gustav Schwab also den Leser von Beginn an nicht in erster Linie mit dem Künstler Dädalus, sondern mit einem verurteilten Verbrecher, der eine schwere Blutschuld auf sich geladen hat. Dies ist umso auffälliger, als frühere Nacherzählungen der Dädalus- und Ikarus-Geschichte nur auf den genialen Künstler Dädalus abheben und seine dunkle Seite zurückdrängen oder ganz beiseitelassen.³⁸ Schwab hingegen benötigt den Vor-

36 Vgl. Groß 2020, S. 91, der auf S. 92–93 zudem schlüssig nachweist, dass Schwab bei seiner Bearbeitung des Mythos stark von Übersetzungen abhängig ist.

37 Auch in der neuesten französischen Comic-Adaptation von Luc Ferry (2021) wird die Talos-Geschichte der Daidalos- und Ikaros-Erzählung vorgeschaltet. Dort ist sie allerdings eingebettet in die anderen Sagen um Daidalos (Pasiphae, Minotaurus, Ariadne und Theseus); zur Vorstellung vom Künstler als Verbrecher vgl. Steinhart 2020, S. 205–207.

38 Karl Philip Moritz; Hermann Göll: Rutenfranz 2004, S. 226–228.

lauf, da er den Sturz des Ikarus eben mit dieser Blutschuld in Verbindung bringt und das Bild des an Land treibenden Leichnams mit dem lapidaren Satz: »Jetzt war der ermordete Talos gerächt« (S. 48) kommentiert. Zwar spielt Talos auch in den *Metamorphosen* eine Rolle. Dort begegnet er aber unter einem anderen Namen und in verwandelter Form, nämlich als *Perdix*, als Rebhuhn,³⁹ das den unglücklichen Daedalus, der seinen Sohn am Ufer bestattet, mit Flügelschlagen und schadenfrohem Spottgesang bedenkt: *et plausit pennis testataque gaudia cantu est* (8,238). Erst im Folgenden wird der Leser durch eine Analepse über die Vorgeschichte dieses spottenden Rebhuhns aufgeklärt, und auch diese unterscheidet sich deutlich von Schwabs Version: Zwar ist auch Ovids *Perdix* ein Schüler des Daedalus und ein genialer Erfinder, den eine am Strand gefundene Fischgräte zur Erfindung der Säge inspiriert,⁴⁰ der das Drechseisen erfindet und den Dädalus aus Eifersucht von der Akropolis stürzt (die Formulierung *ex arce Minervae* kehrt bei Schwab in der Formulierung »von Minervas Burg« wörtlich wieder). Doch im Unterschied zu der Mythenversion, für die Schwab sich entscheidet, kommt Ovids *Perdix* nicht zu Tode, sondern wird von Minerva (*quae favet ingeniis exceptit Pallas*, 8,252),⁴¹ aufgefangen und in ein Rebhuhn (*perdix*) verwandelt, einen Vogel, der beim Fliegen immer darauf achtet, Bodenkontakt zu halten, und auch seine Nester nicht in hohe Bäume baut.⁴² Mag auch das Bild des »Vogels mit Flugangst«, das der Dichter hier zeichnet, einen witzigen Kontrast zu den hochfliegenden Daedalus und Ikarus produzieren – dass Ikarus' Tod so etwas wie die ausgleichende Gerechtigkeit für die Ermordung von Talos/*Perdix* ist, ist in Ovids Erzählung allenfalls in dem nonverbalen Spott von *Perdix* impliziert; der Erzähler selbst stellt die Verbindung nicht her. Das Bild des angesichts des trauernden und mit den Bestattungsriten befassten Vaters schadenfroh spottend aus einer schlammigen Wasserfurche (*garrula limoso prospexit ab elice perdix*, 8,237)

39 Diese Metamorphose in ein Rebhuhn ist offenbar eine Erfindung Ovids. Bei Apollodor (3,15,9) heißt Daidalos' Schwester *Perdix*. Interessanterweise kann *perdix* im Lateinischen Maskulinum oder Femininum sein.

40 Ob diese Erfindung »besser« ist als die Erfindungen des Daedalus, die die Gesetze der Natur überschritten, wie Faber 1998, S. 86 vermutet, scheint mir fraglich. Dass Ovids Götter es nicht mögen, wenn man in ihre Sphäre eindringt, bedeutet nicht, dass der Erzähler diese Auffassung teilt. Die Formulierung *repperit usum* (8,246) erinnert überdies an die »Aitiologie der Arbeit« in den *Georgica* (*ut varias usus meditando extunderet artis*, Vergil, *Georgica* 1,133) und als eine der ersten Errungenschaften wird die Säge genannt (Vergil, *Georgica* 1,143). Der Gegensatz kreativ/langweilig erinnert an die Arachne-Geschichte, in der sehr klar wird, an welcher Stelle sich der Erzähler verorten möchte.

41 Liest man diese Parenthese vor dem Hintergrund der Arachne-Geschichte zu Beginn des achten *Metamorphosen*-Buchs, so kann man sich des Eindrucks eines gewissen Sarkasmus nicht erwehren.

42 Die Frage, wie der verwandelte *Perdix* mit an den Strand gekommen ist, darf man wahrscheinlich nicht stellen.

gackernden Rebhuhns⁴³ dürfte zudem auf die meisten Rezipienten unangemessen wirken und in dieser Wirkung intendiert sein.⁴⁴ Wenn also der Erzähler in Schwabs Geschichte den Tod des Ikarus als Sühnung für den Tod des Talos deklariert, verbalisiert er nicht nur die non-verbale Aussage des ovidischen Perdix, sondern macht sich auch dessen unsympathischen Standpunkt zu eigen.⁴⁵ Die burlesk-komische und zugleich fragwürdige Note, die die Geschichte bei Ovid hat,⁴⁶ fehlt der Schwab'schen Darstellung vollständig. Schwabs Ikarus ist der ungehorsame Sohn eines verbrecherischen Vaters, und als solcher hat er seinen Tod doppelt verdient: Einmal, weil er sich damit die »Strafe« für die missachteten Anweisungen abholt, und einmal, weil sich nur so eine Art von alttestamentarischer Gerechtigkeit wiederherstellen lässt: »Entsteht ein dauernder Schaden, so sollst du geben Leben um Leben, Auge um Auge, Zahn um Zahn, Hand um Hand, Fuß um Fuß, Brandmal um Brandmal, Beule um Beule, Wunde um Wunde.« (*Exodus* 21,23–25).

2. Pentheus

»Strafe für Fehlverhalten« und eine simple, holzschnittartige Gerechtigkeit, die mit plakativen Schuldzuweisungen arbeitet und bestehende hierarchische Gefüge nicht hinterfragt, ist ein wiederkehrendes Element Schwab'scher Sagenbearbeitungen. Damit einher geht zumeist eine Vereindeutigung im Sinne einer pädagogisch-moralischen Botschaft. Wie Schwab zugunsten einer solchen Botschaft in den ovidischen Text eingreift beziehungsweise die für seine Deutung passenden Mythenversionen aussucht, zeigt die Version der Pentheus-Geschichte, die er seinen Lesern präsentiert. Der Mythos des thebanischen Königs Pentheus, der die Feierlichkeiten für Bacchus zu unterbinden versucht und dann, als er in Frauenkleidern die Mänaden

43 Hier drängt sich zudem der Vergleich mit den aus einem Tümpel quakenden, in Frösche verwandelten lykischen Bauern (*limosoque novae saliant in gurgite ranae, Metamorphosen* 6,381) auf. Nicht besonders schmeichelhaft ist auch das Adjektiv *garrulus*.

44 Vgl. Kailbach-Mehl 2020, S. 253–278, die sogar hinter Daedalus Ovid und hinter Perdix Lucilius vermutet. Zumindest der Auftakt der Geschichte, *ignotas animus dimittit in artes / naturamque novat* (8,188–189) erinnert an Ovids eigenes poetisches Konzept, vgl. Curran 1972, S. 84.

45 Für Faber 1998, S. 81, hat die ovidische Perdix-Geschichte die Funktion klarzumachen, dass der Tod des Icarus eine Rache für den Tod des Talos ist. Abgesehen davon, dass es nicht besonders fein wäre, den unschuldigen Sohn des Daedalus in die Bestrafung hineinzuziehen, steht davon auch nichts im Text. Weder nimmt der Erzähler das Wort »Strafe« (»punishment for hubris«) in den Mund, noch ist klar, wer den Daedalus »verurteilt« und wer die »Strafe« verhängt haben soll. Vielmehr konstruiert der verwandelte Perdix eine Geschichte, die sein Bedürfnis nach Rache befriedigt.

46 So auch Kailbach-Mehl 2020.

belauscht, von seiner Mutter Agaue und anderen weiblichen Verwandten zerrissen wird, wurde in der antiken Überlieferung mehrfach gestaltet, am ausführlichsten in Euripides' um 406 v. Chr. entstandenem Drama *Die Bacchen*. Als Grundlage von Schwabs Bearbeitung lässt sich aufgrund zahlreicher wörtlicher Übereinstimmungen aber wiederum die Pentheus-Geschichte im dritten Buch der *Metamorphosen* (3,511–733) benennen. Umso signifikanter sind seine Eingriffe in Ovids Text. Ovids Pentheus ist eine ambivalente und vielschichtige Gestalt.⁴⁷ Der Erzähler zeigt ihn einerseits als einen von den ungesunden Affekten *rabies* und *ira* getriebenen Menschen,⁴⁸ dessen Kontrollverlust umso größer wird, je mehr man ihm Einhalt zu gebieten versucht: *remoraminaque ipsa nocebant* (3,567). Das anschließende Bild eines Sturzbaches, der umso reißender wird, je mehr er auf Hindernisse wie Holzbalken und Felsen trifft (3,568–571), gibt einen lebendigen Einblick in Pentheus' Seelenleben.⁴⁹ So lässt er sich in seiner *ira* nicht nur dazu hinreißen, den Dionysos-Adepten Acoetes, der ihm die Geschichte der in Delphine verwandelten tyrrhenischen Seeleute erzählt, unter Androhung von Kreuzigung und Folter in den Kerker zu werfen, sondern auch dazu, dem Bacchanal am Kithairon beiwohnen zu wollen – mit den bekannten fatalen Folgen. Andererseits betont die ovidische Darstellung stark das Irrationale, einem aufgeklärten Verstand nicht Zugängliche der Bacchusriten. Dazu gehört, dass der Gott in der gesamten Erzählung nicht zwingend als persönlich präsent gedacht werden muss. Zumindest fällt auf, dass es in anderen Versionen des Mythos (v. a. im homerischen Dionysus-Hymnus) Bacchus selbst ist, der von den Seeleuten gefangen genommen wird, und der sich nur als Acoetes ausgibt, während Ovid nichts über die Göttlichkeit des gefangenen Acoetes sagt⁵⁰ – und dass man Bacchus' Präsenz, auch das durch die Festgesellschaft fokalisiert⁵¹ zu denkende *Liber adest* in Vers 528, nur aus den Reaktionen seiner menschlichen Verehrer extrapolieren kann, die an ihn »glauben«. Pentheus selbst wird vom Dichter eingeführt als *contemptor superum*. Man hat darauf hingewiesen, dass ihn diese Bezeichnung in die Nähe anderer Götterver-

47 Insofern scheinen mir die politischen Deutungen der Erzählung (vgl. Schmitzer 1990, S. 147–166) kaum aus dem Text belegbar.

48 Dass die wörtlichen Reden des Pentheus seine emotionale Verfasstheit performativ abbilden, arbeitet McNamara 2010, S. 173–193 überzeugend heraus.

49 Zu den Besonderheiten des Vergleichs Lucht 2019, S. 199–200.

50 Insofern scheint mir die Deutung von Feldherr (1997, S. 31), dass die Bestrafung des Pentheus daraus resultiere, dass er unfähig sei, unter der Verkleidung des Acoetes Bacchus zu sehen und seine eigene Geschichte auf die Bestrafung der tyrrhenischen Seeleute zu applizieren, nicht ganz schlüssig. Vielmehr scheint es, als habe Ovids Acoetes den homerischen Dionysos-Hymnos (oder eine seiner Adaptationen) gelesen. Dass die Göttlichkeit des Acoetes im Text Ovids nicht nachweisbar ist, sieht auch McNamara 2010, S. 174 Anm. 5. Explizit dagegen spricht sich Miller 2016, S. 105 aus.

51 Zur Terminologie und zur Anwendbarkeit auf antike Texte de Jong 1987.

ächter, etwa des vergilischen *contemptor deum* Mezentius rücke.⁵² Allerdings ist der Begriff *superum* unspezifischer als das vergilische *deum*; er kann sich zwar als Genitiv des Maskulinums *superi* auf die Götter beziehen, genauso gut jedoch als Genitiv des Neutrums *supera* auf all die Dinge, die sich der rationalen, verstandesmäßigen Durchdringung entziehen.⁵³ So beginnt Ovids Darstellung damit, dass Pentheus den Seher Tiresias wegen seiner Blindheit verspottet und seine weitreichende Berühmtheit (*fama*) in Frage stellt. Tiresias sagt Pentheus daraufhin seinen Frevel an Dionysus und seinen grausamen Tod voraus. Pentheus glaubt ihm nicht und verjagt ihn, da er als *contemptor superum* generell nicht an Weissagungen glaubt. Dass Tiresias' Weissagung tatsächlich eintrifft, kann sich genauso Tiresias' Wissen um menschliche Irrationalität wie göttlichem Eingreifen verdanken. Wenn der ovidische Pentheus also einen Fehler macht, dann vor allem den, dass er die unkontrollierbare Irrationalität einer religiös fanatisierten Gemeinschaft unterschätzt.⁵⁴

Ganz anders die Darstellung bei Schwab. Dass der Frevel an Dionysus das zentrale Element der Geschichte ist, wird bereits in der ersten Vorstellung des Protagonisten Pentheus deutlich: »Dieser war«, so Schwab, »ein Verächter der Götter und zumeist seines Verwandten, des Dionysos« (S. 28). Nicht nur spitzt Schwab das deuthungsoffene *contemptor superum* auf Dionysos zu, er dreht in seiner Erzählung die Chronologie der Ereignisse um. Im ovidischen Text warnt zunächst Tiresias, ohne dass es für diese Warnung Evidenzen gibt. Mit der Warnung reagiert er auf Pentheus' spitze Bemerkungen über seine Blindheit: Pentheus könne sich glücklich schätzen, wenn er erblinde und die *Bacchica sacra* (3,518) nicht ansehen müsse. Ob der Gott nun wirklich existiert oder nicht, spielt keine Rolle. Entscheidend ist etwas anderes: Nicht nur Pentheus, sondern auch der Rezipient muss entscheiden, inwieweit er sich auf die Warnung einlässt. Schwab hingegen lässt Dionysos *in persona* auftreten und verbindet damit die Aussage, dass Pentheus die Warnungen des Tiresias in den Wind geschlagen habe: »Als nun der Gott mit seinem jauchzenden Gefolge von Bacchanten herannahte, um sich dem König von Theben als Gott zu offenbaren, hörte dieser nicht auf die Warnung des blinden, greisen Sehers Tiresias« (S. 28). Während sich bei Ovid, wie gesagt, der Gott vor allem im menschlichen Verhalten manifestiert, steht seine reale Existenz aufgrund einer physischen Präsenz bei Schwab außer Frage. Dazu passt auch, dass Akötes, nachdem er von Pentheus gefangengesetzt wur-

52 Vergil, *Aeneis* 7,648.

53 Bezüglich der Geschichte, dass der ungeborene Bacchus in den Schenkel seines Vaters Jupiter eingenäht worden sei, ist der ovidische Erzähler selbst skeptisch (*si credere dignum est*, 3,311).

54 Insofern ist Feldherr 1997, S. 37–38, zuzustimmen, dass die »dynamics of recognition« auch eine soziale Dimension besitzen, weil das individuelle Opfer aus der Gruppe derer, die es töten, ausgeschlossen wird.

de, in Schwabs Version durch ein reales Wunder befreit wird (»Aber eine unsichtbare Hand befreite ihn«, S. 31) und somit in seiner miraculösen Geschichte bestätigt wird, während Ovids Erzähler das Wunder von Acoetes' Befreiung der *fama* (*fama est*, 3,700) zuschreibt⁵⁵ und so zugleich dessen phantastische Geschichte angreifbar macht. Schwabs Pentheus hingegen, der den vom Erzähler als real eingeführten Gott nicht akzeptieren will, wird so auch objektiv zum »Verächter der Götter«, zum *contemptor deum*.

Auch die weitere Gestaltung der Schwab'schen Sagenversion folgt dieser Stoßrichtung. Wie Ovid beschreibt Schwab die Aktionen, die die Menschen im Rahmen ihrer Bacchus-Verehrung ausführen. Ovids Beschreibung rückt die Festgemeinde in ein schlechtes Licht. Die gesamte Veranstaltung hat etwas Animalisches. Die Äcker tosen von einem unartikulierten tierischen Geheul (*fremunt ululatus*, 3,528), der Festzug ist ein ungeregeltes Gewimmel (*turba ruit*, 3,529), in dem Geschlechter- und Standesgrenzen außer Kraft gesetzt werden, wenn sich Männer, Frauen, Schwiegertöchter, Volk und Adel vermischen (*mixtaeque viris matresque nurusque / vulgusque proceraeque*, 3,529–530), die noch dazu ohne eigenen Willen zu einer Kulthandlung strömen, die sie überhaupt nicht kennen: *ignota ad sacra feruntur* (3,530). Die ovidischen Dionysos-Riten sind also eher Massenhysterie denn religiöses Ritual und wirken auf den außenstehenden Betrachter befremdlich. Sie sind, was sie eben sind: eine Orgie. Insofern ist Pentheus' Unwillen, da er ja als König von Theben eine Störung der Staatsordnung befürchten muss, durchaus verständlich, und nicht nur er, sondern auch der Leser fragt sich, welcher Wahnsinn den Thebanern das Hirn vernebelt hat: »*quis furor vestras attonuit mentes?*« (3,531–532). Schwabs Dionysos-Anhänger hingegen schwärmen nicht, sondern formieren sich wie zu einem Gang zum Sonntagsgottesdienst und ziehen dadurch Pentheus' Zorn auf sich: »und als ihm die Nachricht zu Ohren kam, dass auch aus Theben Männer, Frauen und Jungfrauen zur Verehrung des neuen Gottes hinausströmten, fing er ergrimmt an zu schelten« (S. 28). Die Rede des Pentheus, die Schwab zwar kürzt, aber prinzipiell wieder wörtlich aus Ovid übersetzt, passt dann nicht mehr zu den Informationen des Erzählers: Wenn Ovids Pentheus den irrationalen Wahnsinn der Orgien brandmarkt, so kann sich dies mit dem Eindruck decken, den der Rezipient zuvor aus dem Bericht gewonnen hat. Wenn aber Schwab Pentheus davon sprechen lässt, dass die kriegsgewohnten Thebaner sich von einem »weichliche[n] Zug von berauschten Thoren und Weibern« kirre machen ließen (S. 28), und sie doch wohl nicht dulden wollten, »daß ein wehrloses Knäblein Theben erobere, ein Weichling mit balsamtriefenden Haar, auf dem ein Kranz aus Weinlaub sitzt, in Purpur und Gold anstatt in Stahl gekleidet, der kein Roß tummeln kann, dem keine Wehr, keine Fehde behagt«, dann

55 Dass er dabei gleichzeitig auf seine Nutzung früherer Überlieferung (z. B. auf Euripides' *Bacchen*) anspielt (so Gildenhart/Zissos 2016, S. 209), ist nicht ausgeschlossen.

stellen seine Worte ihn schon deswegen als Gotteslästerer vor, weil sie so gar nicht dem entsprechen, was der Erzähler zuvor kommuniziert hatte – einmal abgesehen davon, dass man in Versuchung ist, bei dem »wehrlosen Knäblein ... mit balsamtriefenden Haar« an eine Verballhornung des »holden Knab' im lockigen Haar« aus dem bekannten, 1818 erstmals aufgeführten Weihnachtslied zu denken.⁵⁶

Der Inszenierung des Pentheus als Religionsfrevler entspricht die Gestaltung seines Endes. Auch hier zunächst ein Blick auf die ovidische Version. Wie ein Kriegspferd von Trompetenklängen aufgestachelt wird,⁵⁷ so heißt es dort, so provoziert den Pentheus das Geheul, die *longi ululatus* der Bacchus-Anhänger dergestalt, dass er sich, wie durch eine Leerstelle in der Erzählung eindrucksvoll markiert wird, unversehens und gut sichtbar⁵⁸ auf einer Lichtung am Kithairon wiederfindet, wo er von seiner Mutter erspäht wird, die ihn gleich angreift, weil sie in ihm, wie sie in wörtlicher Rede kundtut, einen Eber erblickt, den sie erlegen will: *ille mihi feriendus aper* (3,715). Die herbeigerufene *turba furens* von Frauen setzt zur Verfolgung des Pentheus an, der, wie der Erzähler sagt, schon »viel weniger gewalttätige Worte spricht, sich schon selbst verwünscht und schon seinen Fehltritt zugibt«: *iam verba minus violenta loquentem, / iam se damnantem, iam se peccasse fatentem* (3,717–718); der Verweis auf den schuldlosen Actaeon hält seine eine Tante Autonoe nicht davon ab, ihm die im Bittgestus ausgestreckte rechte Hand abzureißen, während seine andere Tante Ino ihm die linke zerfleischt. Auch die Hinwendung an die Mutter führt lediglich dazu, dass sich Pentheus' abgerissener Kopf unversehens zwischen deren blutigen Fingern befindet, die sich mit einem *io comites, opus hoc victoria nostra est* ihres Erfolges rühmt. Ein Vergleich von Pentheus' zerstreuten Gliedern mit vom Herbstwind abgerissenen Blättern (3,729–731), der möglicherweise wieder die Perspektive der Bacchantinnen fokalisiert,⁵⁹ beschließt die Beschreibung.⁶⁰

56 Pentheus' Diffamierung des Bacchus bei Ovid hingegen entspricht der topischen Diffamierung östlicher Despoten bei Vergil (Vergil, *Aeneis* 4,215–217 *et nunc ille Paris [...] / Maeonia mentum mitra crinemque madentem / subnexus [...]*, *Aeneis* 12,99–100: *foedare in pulvere crinis / vibratos calido ferro murraque madentis*), vgl. McNamara 2010, S. 182.

57 Zur »Inkonzinnität« dieses Gleichnisses vgl. Lucht 2019, S. 201. Möglicherweise blicken wir hier mit Pentheus' Augen auf das Geschehen.

58 Hinds 2002, S. 139 weist zurecht auf die Inszenierung der Lichtung als Arena hin. Generell zu den »spektakulären« Aspekten in der Theben-Erzählung vgl. Gildenhard/Zissos 1999, S. 171.

59 Das Gleichnis geht zurück auf Homer, *Ilias* 6,146 und *Ilias* 21,463, wo es sich allerdings auf den Wechsel der Generationen bezieht, und auf Vergil, *Aeneis* 6,309–310, wo es von den Schatten der Unterwelt gesagt wird.

60 McNamara 2010, S. 189, liest das Gleichnis als Ausdruck des schwachen, weniger aggressiven Pentheus, während Gildenhard/Zissos 2016, S. 221 sich Gedanken darüber machen, »how many body parts can be generated by even the most conscientious dismemberment.«

Der bereits zu Beginn der Episode angelegten Ausrichtung folgend, ist auch das grausame Ende des Pentheus bei Ovid das Resultat eines ungesunden *furor* auf beiden Seiten, was nicht nur durch Formulierungen wie *insano cursu* (3,711) und *turba furens* (3,716) zum Ausdruck kommt, sondern auch durch eine sprunghafte, abgehackte, von zahlreichen Leerstellen durchsetzte Erzählweise, die den Rezipienten ein wenig von der Perspektive der in ihrer Wahrnehmung gestörten Frauen und des nicht weniger unkontrollierten Pentheus vermittelt. Besonders wichtig ist aber, dass wiederum ein wie auch immer gearteter göttlicher Einfluss nicht explizit formuliert wird: Was die Frauen in den Ausnahmezustand versetzt, ist nicht definiert. Dass das letzte Wort des Abschnittes *nefandis* lautet – bezogen auf die Hände der Frauen, die den Pentheus zerreißen – zeigt vielmehr, dass der Erzähler selbst mit einer gewissen Abscheu auf die Ereignisse blickt. Dass die Frauen Pentheus ermorden, nachdem er bereits Abbitte geleistet hat (*iam se peccasse fatentem*, 3,718), brandmarkt das Geschehen nicht nur als irrationalen Wahnsinn, dem jede Grundlage fehlt, sondern gar als *nefas*, als Verstoß gegen göttliches Recht.

Sehr viel weniger stringent ist die Version, die Schwab präsentiert. Dass nach seinen Modifikationen im ersten Teil der Erzählung das ovidische Finale nicht mehr passend ist, ist evident. So wechselt Schwab für die Schlusszene das literarische Modell. Vorbild für die von ihm beschriebenen Ereignisse sind nicht mehr die *Metamorphosen*, sondern Euripides' *Bacchen*.⁶¹ Wiederum ist es bei ihm Bacchus selbst, der auftritt und die Handlung in Gang setzt: Er erscheint dem König und stellt ihm eine Falle: »Er versprach, ihm die Bacchantinnen entwaffnet vorzuführen, wenn nur der König selbst die Frauentracht anlegen wollte, damit er nicht als Mann und Uneingeweihter von ihnen zerrissen werde« (S. 31). Pentheus ist misstrauisch, lässt sich aber überreden; zusätzlich wird er von dem Gott mit Wahnsinn geschlagen, so dass er plötzlich selber zum Anhänger des Bacchus wird: »Er selbst wurde wider Willen von bacchischer Begeisterung ergriffen, verlangte und erhielt einen Thyrsus-Stab, und stürmte in Raserei dahin« (S. 31). Als sie das Walddal erreichen, in dem die Bacchantinnen sich versammeln, platziert Dionysos den Pentheus gut sichtbar in einem Wipfel eines »Tannenbaumes«, um dann mit den Worten »Ihr Mägde, schauet ihr den, der unsere heiligen Feste verspottet, bestraft ihn!« (S.32) auf ihn aufmerksam zu machen. Diese, ebenfalls vom Gott mit »wildem Wahnsinn« geschlagen, stürmen herbei, entwurzeln den Baum, in dessen Wipfel Pentheus sitzt, bis »Pentheus unter lautem Jammergeschrei mit der stürzenden Tanne aus der Höhe zu Boden fiel« (S. 32). Bittflehend wendet er sich an seine Mutter: »sei du es nicht, Mutter, die meine Sünden am eigenen Kinde straft!« (S. 32), doch es hilft ihm nichts: »Aber die wahnsinnige Bacchuspriesterin, schäumend und mit weit aufgesperrten Augen, sah nicht ihren Sohn in Pentheus, sondern glaubte einen Berglöwen in ihm zu erblicken, fasste ihn an der

61 Vgl. auch Groß 2020, S. 81.

Schulter und riss ihm den rechten Arm vom Leibe« (S. 32), im Folgenden nimmt die Geschichte denselben Verlauf wie in der ovidischen Version.

Schwabs Version präsentiert also, das wird meines Erachtens sehr deutlich,⁶² den Pentheus als schuldiges Opfer seines Götterfrevels, wobei der Gott höchstpersönlich seine Bestrafung initiiert. Soweit besteht kein Zweifel daran, dass Pentheus seine Strafe zu Recht bekommt. Auf der anderen Seite betont Schwabs Darstellung sehr stark das Finster-Sinister-Irrationale, das von dem antiken Gott ausgeht. Immer wieder ist von dem »Wahnsinn« die Rede, mit dem Dionysos Gläubige und Ungläubige gleichermaßen schlägt, um den Frevler Pentheus seiner Bestrafung zuzuführen. Dass damit diejenigen schwere Blutschuld auf sich laden, die sich dem Gott gegenüber nichts haben zuschulden kommen lassen, bleibt unausgesprochen – ist dies möglicherweise eine Stelle, an der Schwab auf die erklärende Unterweisung des »Vaters oder Lehrers« setzt, von der er im Vorwort gesprochen hatte? Fakt ist, dass bei dem Bemühen, die Rache des Gottes möglichst grausam und gnadenlos auszugestalten und den Gotteslästerer von vornherein chancenlos zu lassen, die Erzähllogik auf der Strecke bleibt. Warum muss Bacchus den Pentheus erst überreden, Frauenkleider anzulegen und sich in das Bacchanal einzuschleichen, wenn er doch im Folgenden Pentheus mit Wahnsinn schlagen und selbst im Tannenwipfel absetzen kann? Warum setzt er ihn überhaupt in den Wipfel der Tanne, obwohl kurz zuvor die Möglichkeit bestanden hatte, ihn mit den Bacchantinnen in Kontakt treten zu lassen: »So gelangten sie in ein tiefes, quellenreiches, von Fichten beschattetes Tal, wo die Bacchuspriesterinnen ihrem Gotte Hymnen sangen, andere ihre Thyrsusstäbe mit frischem Epheu bekleideten« (S. 31)? Offenbar geht es Schwab darum, durch die spektakuläre (wiederum aus Euripides entnommene) Aktion, bei der Bacchus zunächst »mit seiner wunderbar in die Höhe reichenden Hand« den Wipfel der Tanne nach unten biegen muss, dessen göttliche Allmacht herauszustellen. Warum müssen die Bacchantinnen im Folgenden einen Weg zurücklegen, der sie durch »angeschwollene Waldbäche« (S. 32) führt, um zu Pentheus zu gelangen? Offenbar deshalb, damit Schwab den »wildes Wahnsinn, vom Gotte gesandt« konturieren kann. Anatomisch schlecht vorstellbar ist schließlich, dass Pentheus seine Mutter Agaue umarmt – »umhalst«, wie es bei Schwab heißt, und diese ihn an der Schulter packen und ihm den Arm abreißen kann. Hier geht es darum, den Kontrast zwischen dem kindlichen Verhalten des (immerhin erwachsenen und das Königsamt ausübenden!) Sohnes gegenüber seiner Mutter und dem un-mütterlichen Verhalten der vom Gott rasend gemachten Agaue gegenüber ihrem Sohn zu markieren.

Schwabs Darstellung zielt also vor allem im letzten Teil der Pentheus-Sage darauf ab, die Irrationalität des antiken Kultes zu betonen, dessen Repräsentant eben

62 Sogar noch deutlicher als im Drama des Euripides, wo die grausamen Ereignisse in einem Botenbericht präsentiert werden (Euripides, *Bacchen* 677–727).

kein christlicher Gott ist und dessen Grausamkeit nicht den christlichen Normen entspricht. Dass jedoch von der Abscheu, die Schwab hier gegenüber den paganen Riten zum Ausdruck bringt, unberührt bleibt, dass er die Bestrafung von Gottesverächtern insgesamt doch für angemessen hält, zeigt das Fazit, das er aus der Pentheus-Geschichte zieht. Ovid lässt auf die Darstellung von Pentheus' Zerstückelung zwei Verse folgen, in denen er ausführt, dass das *exemplum* des Pentheus dazu geführt habe, dass die Thebanerinnen fortan »neue Riten« (*nova sacra*, 3,732) praktizierten, Weihrauch opferten und »heilige Altäre« (*sanctas aras*, 3,733) verehrten. Schwabs Fazit lautet lapidar: »So rächte der mächtige Gott Bacchus sich an dem Verächter seines Gottesdienstes.« (S. 32).

Schlussbetrachtung

»Hier können wir harmlos und unbeirrt von den Händeln und Stänkereien der Philologen im Land der Griechen und Trojer wandeln und vom Zorn Achills wie vom Unglück des Ikarus in gutem Deutsch und ohne Noten und Kommentare lesen.«⁶³ So Herrmann Hesses Urteil über Schwabs »Sagen des Klassischen Altertums«, das noch im Klappentext manch moderner Schwab-Ausgabe zu lesen ist. Die exemplarische Betrachtung zweier von Schwab zu »Sagen des Klassischen Altertums« umgestalteten Mythen hat, so hoffe ich, zeigen können, dass man diese Aussage etwas modifizieren muss. Gewiss: Die »Händel und Stänkereien der Philologen«, zumal der streitlustigen Fachvertreter des neunzehnten Jahrhunderts, liegen Schwab fern, und was das »gute Deutsch« angeht, ist Hesse rückhaltlos zuzustimmen. Doch sollte deutlich geworden sein, dass Schwab in beiden Bearbeitungen, die wir betrachtet haben, zwar auf die Darstellung in Ovids *Metamorphosen* zurückgreift, diese jedoch erheblich verändert und aus ihnen eine Botschaft gewinnt, die so pädagogisch-moralisch-theologisch im Sinne des Biedermeier ist, dass man als moderner Leser nicht umhinkann, ein gewisses Unbehagen zu empfinden. Die antiken Figuren werden zu Beispielen für menschliches Fehlverhalten und Verstöße gegen die christlichen Normen zurechtgebogen, so dass ihr Tod, dessen Schilderung nicht weniger grausam ausfällt als im antiken Original, als Resultat einer höheren Gerechtigkeit erscheint. Doch bei aller christlichen Über- und Verformung und dem Versuch, den Mythen eine pädagogisch-moralische Botschaft einzuschreiben: So recht geheuer scheint Schwab die Antike nicht zu sein. Sie bleibt ihm eine fremde Welt, die letztlich von Menschen bevölkert ist, die an der christlichen Lehre nicht partizipieren. Diese Alteritätserfahrung führt ihn zwangsläufig zu einer Distanzierung. So ist es wenig verwunderlich, dass der Erzähler Schwab – und das ist vielleicht der größte Unterschied zum

63 Zitat in: Michels 1970, S. 258–259.

Erzähler der *Metamorphosen* – mit den Figuren seiner Geschichten keinerlei Empathie empfindet. Sie sind ihm letztlich gleichgültig, wie es Sagentgestalten eben sind, Sagentgestalten des klassischen Altertums zwar, aber als solche ähnlich weit entfernt wie die Märchenfiguren Ludwig Bechsteins oder der Brüder Grimm⁶⁴. Ohne Schwabs Leistungen in irgendeiner Weise schmälern zu wollen, stellt sich mir – diese persönliche Bemerkung sei erlaubt – angesichts dessen aber doch die Frage, inwieweit man sie oder auch ihre zahlreichen Bearbeitungen als ersten Zugang zur Antike als Lektüre empfehlen sollte.

Literaturverzeichnis

- Brodersen 2003: K. Brodersen, *Die Antike außerhalb des Hörsaals*, hg. von K. Brodersen, Münster/Hamburg/London 2003 (*Antike Kultur und Geschichte* 4).
- Brunken/Hurrelmann/Pech 1998: O. Brunken/B. Hurrelmann/K.-U. Pech, *Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur*. Bd. 3 (1800–1850), Stuttgart 1998.
- Carstensen ⁴⁶1993: R. Carstensen, *Griechische Sagen. Die schönsten Sagen des klassischen Altertums von Gustav Schwab, nacherzählt von R. C.*, ⁴⁶München 1993.
- Curran 1972: L. C. Curran, *Transformation and Anti-Augustanism in Ovid's Metamorphoses*, *Arethusa* 5, 1972, S. 71–91.
- De Jong 1987: I.J.F. de Jong, *Narrators and Focalizers: The Presentation of the Story in the Iliad*, Amsterdam 1987.
- Evers 2001: D. Evers, *Die schönsten Sagen des klassischen Altertums. Zur Bedeutung und Funktion der Bearbeitungen antiker mythologischer Erzählungen in der Kinder- und Jugendliteratur des 19. Jahrhunderts*, St. Ingbert 2001 (*Mannheimer Studien zur Literatur- und Kulturwissenschaft*. 25).
- Evers 2003: D. Evers, *Eine »Vorschule der höheren Bildung«*. Gustav Schwabs Werk *Die schönsten Sagen des klassischen Altertums*, in: *Die Antike außerhalb des Hörsaals*, hg. von K. Brodersen, Münster/Hamburg/London 2003 (*Antike Kultur und Geschichte*. 4), S. 69–76.
- Faber 1998: R. A. Faber, *Daedalus, Icarus, and the Fall of Perdix: Continuity and Allusion in Metamorphoses* 8.183–259, *Hermes* 126, 1998, S. 80–89.
- Feldherr 1997: A. Feldherr, *Metamorphosis and Sacrifice in Ovid's Theban Narrative, Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 38, 1997, S. 25–55.
- Ferry 2021: L. Ferry, *Daedalos und Ikaros*, Bielefeld ²2021.

64 Tatsächlich erschien 1824 und 1826 von Albert Ludwig Grimm ein Band »Märchen der alten Griechen und Römer« (Neubearbeitung Grimma 1839, weitere Auflage Grimma 1844), die sich im Stil dem Volksmärchen annähern: Vgl. Brunken/Hurrelmann/Pech 1998, Sp. 1308; Evers 2001, S. 143.

- Gildenhard/Zissos 1999: I. Gildenhard/A. Zissos, »Somatic Economies«. Tragic Bodies and Poetic Design in Ovid's *Metamorphoses*, in: Ovidian Transformations. Essays on Ovid's *Metamorphoses* and its Reception, hg. von Ph. Hardie/A. Barchiesi/St. Hinds, Cambridge 1999 (Cambridge Philological Society. Suppl. 23), S. 162–181.
- Gildenhard/Zissos 2016: I. Gildenhard/A. Zissos, Ovid's *Metamorphoses* 3.511–733. Latin Text with Introduction, Commentary, Glossary of Terms, Vocabulary Aid and Study Questions, Cambridge 2016.
- Groß 2020: J. Groß, Antike Mythen im schwäbischen Gewand: Gustav Schwabs Sagen des klassischen Altertums und ihre antiken Quellen, Göttingen 2020.
- Haub 1993: M. Haub, Das literarische Werk Gustav Schwabs, Breslau 1993.
- Hinds 2002: S. Hinds, Landscape with Figures: Aesthetics of Place in the *Metamorphoses* and Its Tradition, in: The Cambridge Companion to Ovid, hg. von Ph. Hardie, Cambridge 2002, S. 122–149.
- Hoffmann 1845: H. Hoffmann, Struwwelpeter, Frankfurt am Main 1845.
- Kailbach-Mehl 2020: A. Kailbach-Mehl, Künstlerfiguren als poetologische Reflexionsfiguren in der augusteischen Dichtung, Hildesheim/Zürich/New York 2020 (Spudasmata. 186).
- Lücht 2019: W. Lücht, Untersuchungen zu den Gleichnissen in Ovids *Metamorphosen*, Berlin 2019.
- McNamara 2010: J. McNamara, The Frustration of Pentheus. Narrative Momentum in Ovid's *Metamorphoses*, 3.511–731, The Classical Quarterly 60, 2010, S. 173–193.
- Michels 1970: V. Michels (Hg.), Hermann Hesse. Eine Literaturgeschichte in Rezensionen und Aufsätzen, Frankfurt a. M. 1970 (Hermann Hesse. Schriften zur Literatur. 2).
- Miller 2016: J. F. Miller, Ovid's Bacchic Helmsman and Homeric Hymn 7, in: The Reception of the Homeric Hymns, hg. von A. Faulkner/A. Vergados/A. Schwab, Oxford 2016, S. 95–108.
- Pech 1985: K.-U. Pech, Kinder- und Jugendliteratur vom Biedermeier bis zum Realismus. Eine Textsammlung, hg. von K.-U. Pech, Stuttgart 1985.
- Roscher 1890: W. H. Roscher, in: Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie 2,1, Leipzig 1890, Sp.114–116 s.v. Ikaros.
- Rumpf 1985: E. Rumpf, Eltern-Kind-Beziehungen in der griechischen Mythologie, Frankfurt a. M./Bern/New York 1985 (Europäische Hochschulschriften R. 15, Klassische Sprachen und Literatur. 31).
- Rutenfranz 2004: M. Rutenfranz, Götter, Helden, Menschen. Rezeption und Adaption [sic!] antiker Mythologie in der deutschen Kinder- und Jugendliteratur, Frankfurt a. M. et al. 2004 (Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien. 26).
- Schmitzer 1990: U. Schmitzer, Zeitgeschichte in Ovids *Metamorphosen*. Mythologische Dichtung unter politischem Anspruch, Stuttgart 1990 (Beiträge zur Altertumskunde. 4).
- Schmitzer 2001: U. Schmitzer, Ovid, Darmstadt 2001.

- Schützsack 2016: A. Schützsack, Nacherzählungen der Metamorphosen im 18., 19. und 20. Jahrhundert. Exkurs zu: Ulrich Schmitzer, Ovids Verwandlungen verteutscht. Übersetzungen der Metamorphosen seit dem Mittelalter und der Frühen Neuzeit bis zum Ende des 20. Jahrhunderts, in: Studien zur Praxis der Übersetzung antiker Literatur. Geschichte – Analysen – Kritik, hg. von J. Kitzbichler/U. C. A. Stephan, Berlin/Boston 2016 (Transformationen der Antike. 35), S. 184–196.
- Schwab 1882: G. Schwab, Die schönsten Sagen des klassischen Altertums. Nach seinen Dichtern und Erzählern, Leipzig [1882].
- Steinhart 2020: M. Steinhart, *Phi-Phi* und die Phidiastradition. Ein klassischer Bildhauer als literarische Figur der Moderne, in: Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft, Neue Folge 44, 2020, S. 189–222.
- Thesaurus Linguae Latinae 2, Leipzig 1903, Sp. 1245 s.v. audax.
- Von Glinski 2012: M. L. von Glinski, Simile and Identity in Ovid's *Metamorphoses*, Cambridge 2012.
- Wiegmann 2017: E. Wiegmann, Antikenrezeption als interkulturelles Phänomen, Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 8, 2017, S. 9–22.
- Worlitzsch 2020: J. Worlitzsch, Kinder- und Jugendfiguren in Ovids Metamorphosen, Diss. Hamburg 2020.

