

A close-up photograph of a person's face, focusing on the nose and mouth. The image is split vertically: the left side is in grayscale, and the right side is overlaid with a vibrant pink color. The person's mouth is slightly open, and their lips are visible.

Katharina
Wesselmann

Sex und
Macht in der
Antike neu
lesen

Die abgetrennte Zunge

DIE ABGETRENNTE ZUNGE



Katharina Wesselmann

DIE ABGETRENNTE ZUNGE

SEX UND MACHT IN
DER ANTIKE NEU LESEN

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

Das Werk ist in allen seinen Teilen urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung in und Verarbeitung durch elektronische Systeme.

wbg THEISS ist ein Imprint der wbg.

© der deutschen Ausgabe 2021 by wbg (Wissenschaftliche Buchgesellschaft), Darmstadt

Die Herausgabe des Werkes wurde durch die Vereinsmitglieder der wbg ermöglicht.

Lektorat: Melanie Kattaneck, Hemmingen

Gestaltung und Satz: Arnold & Domnick, Leipzig

Einbandgestaltung: Finken & Bumiller, Stuttgart

Einbandmotiv: Statue aus dem Archäologischen Nationalmuseum, Athen, © Flo Meixner/unsplash

Abb. auf S. 2: Sebastiano del Piombo, Tereus und Philomela, Rom, Villa Farnesina, 1512

Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Papier
Printed in Europe

Besuchen Sie uns im Internet: www.wbg-wissenverbindet.de

ISBN 978-3-8062-4342-0

Elektronisch sind folgende Ausgaben erhältlich:

eBook (PDF): ISBN 978-3-8062-4409-0

eBook (epub): ISBN 978-3-8062-4410-6

Inhalt

Einleitung – Was ist bloß mit dem Feminismus los?	7
Erzählte Frauen – Sklavin, Gattin, Göttin	20
Das <i>fatale monstrum</i> – Die mächtige Frau	42
Das Schicksal der Verlassenen – Dido und Medea	62
Stumme Schreie – Mundtote Opfer	80
Ehe als Besitz – Die Tradition der legalisierten Gewalt	102
But what about men? – Konsens und Asymmetrie	120
Incels, Stalker, Gewalttäter – Der gekränkte Liebhaber ...	140
Schwuler Romulus – Mackertum und Brechung	165
Das ultimative Scheusal – Hässlich, alt und geil	182
Anhang	201
Dank	203
Anmerkungen	205
Bibliografie	215
Register der antiken Autor:innen mit ihren Lebensdaten	219
Bildnachweis	222
Die Autorin	223

Einleitung

Was ist bloß mit dem Feminismus los?

Diese Frage dürfte sich der Dichter Eugen Gomringer gestellt haben, als Studierende der Berliner Alice Salomon Hochschule 2017 forderten, sein Gedicht *Avenidas* von der Fassade zu entfernen, da es eine „klassische patriarchale Kunsttradition“ repräsentiere. Gomringer selbst betrachtet sein Werk als „eines der bedeutendsten Gedichte der modernen Lyrik“.¹

Diese Frage dürfte sich die Schauspielerin Catherine De-neuve gestellt haben, die 2018 gemeinsam mit etwa hundert anderen Frauen einen Gastbeitrag in der Zeitung *Le Monde* unterschrieb. Verteidigt wurde darin die „Freiheit, jemandem lästig zu werden“, die in einer „Kampagne der Denunziation und öffentlicher Anschuldigungen“ unterzugehen drohte.²

Diese Frage dürfte sich Joanne K. Rowling stellen, die sich gegen eine Negierung des biologischen Geschlechts wehrt. Rowling sieht Schutzräume von Frauen durch Transfrauen bedroht. Ihre Position wird massiv angefeindet, weil es vielen Menschen wenig sinnvoll erscheint, eine diskriminierte Gruppe – Frauen – gegen eine andere, noch stärker diskriminierte – nicht-binäre Menschen – zu verteidigen.³

Ja, was ist los mit dem Feminismus? Frauen haben in den meisten Ländern das Wahlrecht und werden in Deutschland

sogar Bundeskanzlerin. Das ist doch ein ganz schöner Erfolg im Vergleich zu den letzten Jahrtausenden. Was hat es auf sich mit den immer hitzigeren Diskussionen der letzten Jahre?

Begonnen hat die Lawine der sich überschlagenden Ereignisse wahrscheinlich mit der medialen Explosion der #metoo-Bewegung. Im Oktober 2017 schlug die Schauspielerin Alyssa Milano vor, Opfer sexueller Belästigung sollten sich unter dem Hashtag #metoo zu ihren Erlebnissen bekennen, um die Dimension des Problems deutlich zu machen. Allein auf Facebook verwendeten innerhalb der ersten 24 Stunden nach Milanos Tweet über zwölf Millionen Postings diesen Hashtag. Seitdem ist die Debatte nicht abgerissen, aber der Strom hat sich verbreitert. Längst geht es nicht mehr nur um konkrete Fälle von sexueller Belästigung, sondern auch um genderbedingte Machtstrukturen in allen möglichen Kontexten. Etablierte Inhalte in allen möglichen Diskursen – Literatur, Kunst, Film, Alltagssprache – werden plötzlich anders wahrgenommen: Fragen von Autorschaft, von narrativen Dominanzen, von Komik oder Harmlosigkeit werden nun neu gestellt.

Der Fall Rowling ist doppelt aussagekräftig: Er zeugt vom Unverständnis vieler Menschen für immer neue Entwicklungen im Bereich der Gender-Diskurse und offenbart die Radikalität, mit der diese Diskussionen geführt werden. Mit Rowlings *Harry Potter*-Büchern ist eine ganze Generation aufgewachsen, die sogenannten Millenials. Jahrelang wurde die Geschichte des jungen Zauberers euphorisch gefeiert: Kinder setzen sich gegen das Böse durch, eine Weltordnung der Intoleranz und Gewalt scheidet gegen ein friedliches Miteinander. 2020 folgte dann der Sündenfall. Es ist immer weniger zu übersehen, wie sich die Autorin als Gegne-

rin transsexueller Menschen positioniert – explizit auf Twitter, implizit im Porträt eines transsexuellen Killers in ihrem neuesten Roman *Troubled Blood* (*Böses Blut*), den sie unter dem Pseudonym Robert Galbraith publizierte. Diesen Namen trug ein Konversionstherapeut des 20. Jahrhunderts, also ein Psychiater, der Homosexualität ‚heilen‘ wollte. Die Generation der Millenials, die ihre Kindheit und Jugend in Harry Potters wundersamem Zauber-Universum verbracht hatte, sieht sich aus dem Paradies vertrieben. Bei einem erneuten Lesen der *Harry Potter*-Romane zeigt sich zwar keine explizite Transfeindlichkeit, dafür aber ein immenser Mangel an Diversität: Der Held, Harry Potter, ist männlich, seine viel klügere Freundin Hermine ist nur Nebendarstellerin, die erzählte Welt ist überwiegend weiß und heteronormativ.

Was tun mit *Harry Potter*? Durch die sozialen Netzwerke geistern verschiedene Statements ehemaliger Fans: Die einen propagieren den ‚Tod des Autors‘. Sie wollen ihre Geschichten behalten und die problematische Figur Rowling ausblenden. Die anderen sind der Meinung, man dürfe die *Harry Potter*-Bücher nun nicht mehr lesen. Natürlich beschränkt sich diese Fragestellung nicht auf das Werk von J. K. Rowling. Sie erstreckt sich auf den größeren Teil dessen, was gemeinhin als ‚abendländische‘ Kultur bezeichnet wird: Was tun mit all den Büchern, Filmen, Songs und Opern, die männliche Helden feiern, männliche Probleme wälzen? Die nicht-männlichen Perspektiven ausblenden oder negieren, bis hin zur Normalisierung von sexueller Gewalt?

Es ist weder möglich noch wünschenswert, die Tradition abzuschaffen. Auch wenn eine Öffnung der Gesellschaft zugunsten marginalisierter Stimmen nur positiv gewertet werden kann, bedeutet das nicht, dass wir uns von den vergangenen

Jahrtausenden einfach so lösen werden. Auch im Jahr 2021 existiert keine egalitäre Gesellschaft. Warum das so ist, wird klar, sobald man einen Blick auf die Kulturgeschichte wirft. Unsere Welt war über Jahrtausende dominiert von männlichen Eliten, in den letzten Jahrhunderten von weißen männlichen Eliten. Dies betrifft alle Sphären des Öffentlichen und Privaten: Männer förderten, produzierten und kritisierten Kunst und Kultur, Männer forschten über Inhalte, die für sie selbst interessant waren, Männer studierten männliche Körper, ihre Krankheiten und Heilungen, Männer führten ein männliches Stimmvolk an und repräsentierten dessen Interessen.

Sicherlich ist davon heute einiges obsolet. Der Feminismus ist nicht erst 2017 erfunden worden, ebenso wenig wie postkoloniale Strömungen, die anderen als europäischstämmigen Stimmen Gehör verleihen wollen. Aber die Fronten haben sich verhärtet. Der Ruf nach Diversität wird lauter und radikaler. Gleichzeitig erstehen auf der ganzen Welt neuere Bewegungen.

Dieses Buch will einen Bogen zu den oft beschworenen antiken Wurzeln unserer Kultur schlagen. Es ist kein versöhnlicher Bogen. Die Antike wird gern als Wiege vieler schöner Dinge gelobt: Die Griechen, so weiß man, erfanden die Demokratie, die Philosophie und das Theater, die Römer bauten Straßen, die wir heute noch befahren, hielten ein phänomenal organisiertes Weltreich am Laufen und beeinflussen Europa bis heute in allen möglichen Bereichen, sei es Sprache oder Rechtsprechung. Aber die Antike ist auch die Wiege des Patriarchats, der Misogynie und Gewalt. Hier zeigen sich bisweilen erstaunliche Parallelen zu heutigen Phänomenen. Gleichzeitig weist die frühe patriarchale Welt der Antike auch so manche Brüche auf.

Das zeigt sich gleich in meinem ersten Kapitel: „Erzählte Frauen“. Einerseits ist die männliche Dominanz im antiken Erzählen ein offensichtliches Faktum: So sind die homerischen Figuren Briseis und Penelope praktisch ausschließlich über die Beziehungen zu ihren Männern definiert. Gleichzeitig setzen sich teilweise andere Stimmen durch, weil die Figuren eben nicht ausschließlich von Männern geschrieben sind, sondern auch Teil einer Mythenkultur, die sich fragmentarisch auch über Volkserzählungen oder bildliche Darstellungen konstituierte. Das 21. Jahrhundert muss nur zugreifen: Penelope und Briseis können auch ganz anders erzählt werden, wenn eine Margaret Atwood oder der Streaming-Service Netflix die Sache in die Hand nimmt. Aber auch in den antiken Bearbeitungen wird der männlichen Erzähler-Autorität bisweilen das Heft aus der Hand genommen. Die Figur der Helena entzieht sich ihren männlichen Biografen durch ihre kultische Stellung: Der Legende zufolge nimmt die Halbgöttin Einfluss auf die Erzählungen, die über sie kursieren.

Wenn Frauen nicht nur erzählt werden, sondern auch klassifiziert und eingeordnet, zeigt sich eine klarere männliche Zielsetzung – aber auch diese wird, je nachdem, durchbrochen. Wagen sich Frauen in die Politik, also in eine klar männlich konnotierte Sphäre, endet das nicht gut. Hier gibt es aber verschiedene Möglichkeiten: Der mythischen Figur der Antigone wird ihr Ausflug in die Männerwelt des Staates zwar zum Verhängnis. Ihr Gegner Kreon jedoch endet ebenso elend: Auch *sein* Versuch, weibliche und männliche Sphären gewaltsam zu trennen, kann nicht funktionieren. Einseitiger ist die Darstellung einer nicht-fiktiven weiblichen Figur, die in männliche Dominanzsphären eindringt: Die ägyptische Königin Kleopatra wird vom Chor der antiken Geschichts-

schreiber ziemlich konsequent und verächtlich als unnatürlich porträtiert. An dieser Zeichnung politisch aktiver Frauen hat sich leider bis heute nicht viel geändert.

Frauen gehören in der Vorstellungswelt antiker Texte nicht in die Öffentlichkeit. Aber auch im Privaten können sie Fehler begehen. Verlieren sie ihren *pudor*, also ihre weibliche Ehre, so haben sie damit auch ihr Existenzrecht verwirkt. Es gibt einige Figuren in antiken Erzählungen, die nicht abwarten, bis ihre Familie ihnen eine standesgemäße Ehe arrangiert, und sich stattdessen ihren Angebeteten nähern. Diese Figuren werden fast ausnahmslos ins Elend gestoßen. Im Kapitel über das Schicksal der Verlassenen zeichne ich das an den Beispielen Dido und Medea nach. Es gäbe genügend andere, etwa Ariadne, die von ihrem Geliebten Theseus auf einer einsamen Insel ausgesetzt wird, oder Skylla, die Minos hilft, ihren Vater Ninos zu besiegen, und die daraufhin von dem jungen Helden ertränkt wird. Dido und Medea haben aber gemeinsam, dass sie von ihren männlichen Biografen beeindruckend empathisch dargestellt werden: Vergil und Euripides referieren das Unglück der verlassenen Frauen voller Mitleid – ohne diese Realitäten des Frauenlebens jedoch infrage zu stellen.

Ähnlich empathisch erzählt und gleichzeitig enorm schockierend sind die Geschichten von Frauen, die nach einer Vergewaltigung zum Schweigen gebracht werden, von denen wir etwa bei Ovid lesen. Gerade angesichts heutiger Dunkelziffern im Bereich von Sexualstraftaten wirken die antiken Erzählungen besonders frustrierend: Herausgeschnittene Zungen oder veränderte Gestalten hindern die Opfer am Sprechen. Das sind Bilder, die nach wie vor sehr berühren: Die Unfähigkeit, über das erlebte Leid zu sprechen, ist bis heute Thema, auch

wenn die #metoo-Bewegung diesbezüglich einiges erreicht hat. Die Tradition dieses Schweigens, symbolisiert von Philomelas abgetrennter Zunge, gibt diesem Buch seinen Titel.

Ein Meilenstein, der an sich schon Geschichte ist, besteht in der Kriminalisierung der Vergewaltigung in der Ehe, die der deutsche Bundestag im Jahr 1997 beschloss. Es ist heute kaum mehr begreiflich, dass eine Gewalttat durch die Legalisierung eines Liebesverhältnisses entschuldigt werden konnte. Aber auch hier ist es zu einfach, sich auf dem erreichten Status quo auszuruhen. Die Ehe als Besitzverhältnis mit der Frau als Objekt ist nicht einfach eine heutzutage eliminierte, altertümliche Auffassung, sondern die eigentliche, Jahrtausende alte Definition der Institution Ehe. Ein Blick in die römische Komödie zeigt, wie tief verwurzelt diese Perspektive in unserer Kultur ist: Hat eine Vergewaltigung stattgefunden, kann das Unrecht durch Legalisierung des Verhältnisses wiedergutmacht werden, so die Pointe fast aller erhaltenen Komödien des Dichters Terenz. Juristische Faktoren eliminieren emotionale: Wo Recht herrscht, kann es keine Opfer geben. Wir sind heute weiter als 1997, aber das quantitative Verhältnis zwischen dem kurzen Zeitraum der letzten 23 Jahre und den vorangegangenen Jahrtausenden ist aussagekräftig genug. Das Erreichte darf auch heute nicht als selbstverständlich gelten, zu tief ist die Prägung durch eine uralte Tradition.

In der zweiten Hälfte dieses Buches wende ich mich der männlichen Perspektive zu, beginnend mit der Frage nach männlichen Opfern. Die griechische Päderastie ist nach wie vor ein Dauerbrenner in vielen populären und wissenschaftlichen Diskursen über die Antike. Waren die alten Griechen tatsächlich alle pädophil? Wie gehen wir heute damit um? Auch diese Fragen sind heute brisanter geworden, als sie es

noch vor einigen Jahren waren. Konnten die Übergriffe an der berüchtigten Odenwaldschule noch bis Ende des letzten Jahrtausends über einen diffus antikisierenden ‚pädagogischen Eros‘ legitimiert werden, so haben im heutigen Klima Forschende, die antike päderastische Praktiken rechtfertigen wollen, drastische Konsequenzen zu befürchten.

Auf der anderen Seite existieren heute auch reaktionäre Narrative, die sich überraschend deutlich in Traditionen einreihen, die seit der Antike kursieren. So hat die selbstmitleidige Perspektive der sogenannten Incels, unfreiwillig zölibatärer junger Männer, die sich von der Frauenwelt zurückgestoßen fühlen und darauf mit Hass und Aggression reagieren, viel mit den Haltungen zu tun, die sich in der antiken Liebeselegie manifestieren. Dies erstaunt vor allem deswegen, weil die Liebeselegie traditionell als Ausdruck einer eher sanften Männlichkeit wahrgenommen wurde, die in starkem Gegensatz zur antiken römischen Machokultur steht. Tatsächlich zeigt sich in den Liebesgedichten jedoch eine tiefe Misogynie, die viel mit männlichen Ansprüchen und sehr wenig mit weiblicher Selbstbestimmung zu tun hat. Gleichzeitig lassen sich Zusammenhänge mit gegenwärtigen Vorstellungen von Romantik erkennen: Die Liebe wird in Hollywood zum Teil bis heute als hart erkämpfte Trophäe des Tapferen inszeniert, oder gar als Siegespreis im Kampf der Geschlechter.

Auffällige Konstanten zeigen sich auch in Texten, die ich in Ermangelung einer besseren Vokabel als ‚mackerhafte Selbstinszenierung‘ bezeichnen würde. Wenn der antike Dichter Catull seine Rivalen wüst beschimpft oder ihnen sexuelle Gewalt androht, wenn er Frauen, von denen er sich zurückgewiesen fühlt, auf groteske Art und Weise beleidigt, so spiegelt sich das in aktuellen Hip-Hop-Texten wider: Bis in den

Wortlaut gleichen sich die Formulierungen antiker und zeitgenössischer Polemik, wobei die heutigen Texte die antiken Vorlagen vermutlich nicht einmal kennen. Die Klischees bleiben die gleichen, fern jeder bewussten Intertextualität.

Ganz besonders virulent ist dies bei einem Sonderfall der Beleidigung, der Inhalt meines letzten Beitrags ist: Alte oder hässliche Frauen, die womöglich sogar sexuell aktiv sind, werden in der Antike als groteske Scheusale wahrgenommen und hemmungslos beschimpft, nicht anders als heute. Hier sind wir an einem Punkt, wo das Stereotyp von der grausamen Antike und der aufgeklärten Gegenwart nicht mehr greift. Gerade im Zeitalter der sozialen Medien dürfen wir uns von einem antiken Dichter wie Horaz einen Spiegel vorhalten lassen, was Grausamkeit und Hohn gegenüber äußerlich weniger Begünstigten angeht.

Ein klarer Blick auf diese Beispiele lohnt sich: Der Satz von der Zukunft, die Herkunft braucht, kann sich eben nicht nur auf unsere zivilisatorischen Errungenschaften beziehen, sondern muss auch die Faktoren miteinbeziehen, die uns heute Bauchschmerzen bereiten. Eine Rezeptionshaltung, die nicht klassizistisch-idealisiert ist, hilft bei der Erkenntnis, dass männliche Dominanz unsere kulturelle DNA seit Jahrtausenden prägt, inklusive Sexismus, Misogynie und sexueller Gewalt. Sich dieser Tatsache zu stellen, kann zu einem realistischeren, auch zu einem kreativeren Umgang mit unseren Traditionen führen.

Leider ist dies bisher zu wenig geschehen. Zwar haben die Gender Studies auch die Klassische Philologie längst erreicht und stellen innerhalb der Alten Sprachen mittlerweile ein ge- und beachtetes Forschungsfeld dar. Meist beschränkt sich die Diskussion aber auf rein akademische Kreise. Immer-

hin finden sich hier Auseinandersetzungen auch mit ganz zeitgenössischen Problemen. Melanie Möllers 2020 erschienener Sammelband *Gegen / Gewalt / Schreiben. De-Konstruktionen von Geschlechts- und Rollenbildern in der Ovid-Rezeption* beleuchtet den lateinischen Autor aus einer sehr gegenwärtigen Perspektive und thematisiert auch die Probleme eines heutigen Publikums mit den antiken Texten. Auch in den USA gibt es Beispiele für diese offene Konfrontation der antiken Traditionen mit modernen Problemen. Schon 2004 publizierte Madeleine Kahn, eine Dozentin für Vergleichende Literaturwissenschaft am Mills College in Oakland, Kalifornien, einen Lehrbericht, in dem sie offenlegte, wie schockiert sich ihre Studierenden über die sexuelle Gewalt in Ovids *Metamorphosen* zeigten – wie aber auch gerade dieser Schockeffekt eine äußerst produktive Diskussion anregte.⁴

Auch die klassische Philologin Rosanna Lauriola von der Universität Idaho schilderte bereits 2013 eine fruchtbare Unterrichtseinheit, ebenfalls in Auseinandersetzung mit dem schwierigen Thema Vergewaltigung.⁵ Sie widmete sich der Geschichte der Lucretia in den Versionen verschiedener antiker Autoren. Diese Geschichte bietet viel Zündstoff für Diskussionen heutiger Studierender: Lucretia wird vergewaltigt und begeht Selbstmord, um ihre Ehre zu bewahren. Im ersten Teil des Kurses las Lauriola die lateinischen Texte mit einer Gruppe Studierender der klassischen Philologie und man recherchierte antike Vorstellungen von sexueller Gewalt im ethischen, sozialen und juristischen Bereich. Den zweiten Teil öffnete Lauriola für Studierende anderer Fachrichtungen zu einer Art Podiumsdiskussion: Die Studierenden der klassischen Philologie berichteten von den gelesenen Texten und den Diskussionen innerhalb ihrer Gruppe; andere Studie-

rende fragten nach und ergänzten. Die Lektüre wurde so zu einer Art Debattierforum: Die antike Erzählung wurde aktualisiert und einem breiten Publikum vermittelt. Zeitgenössische Perspektiven auf das Thema der Vergewaltigung konnten so in eine Diskurstradition eingeordnet werden, die sich bereits in jahrtausendealten Texten findet.

Positiv ist auch das Fazit von Sara Hale und Arum Park, klassischen Philologinnen an der Universität Arizona.⁶ Sie haben sich mit dem Raub der Sabinerinnen auseinandergesetzt, der mythischen Erzählung über die ebenso pragmatische wie gewaltvolle Lösung der Ur-Römer für ihr Problem des Frauenmangels.

In einer allzu distanzierten Haltung gegenüber den antiken Texten sieht Sara Hale zu Recht ein Problem: Beim Umgang mit problematischen Inhalten antiker Texte beruft man sich gern auf seine kulturelle Überlegenheit und ignoriert problematische Faktoren in der heutigen Welt. „Wir gehen davon aus, dass wir ‚besser‘ sind, aufgeklärter als die alten Römer“, so Hale. „Diese Auffassung trübt unser Verständnis dieser Texte. Folglich werden die mythologisierten Akte sexueller Gewalt und der darin enthaltene wahre Kern der Erfahrungen römischer Frauen als unglücklicher Nebeneffekt einer Kultur vermittelt, die Frauen als Besitz ansah. Wir sagen uns, dass Frauen in der Antike sexuelle Gewalt leider regelmäßig erleben mussten und dass das einfach eine Realität ist, die wir anerkennen müssen. [...] Aber ich bin es müde, diese Version der Geschichte zu erzählen. Ich bin nicht länger in der Lage, diese Geschichte zu erzählen, mitten in einer kulturellen Abrechnung, die den Vorhang vor unserer kollektiven Schande beiseitezieht, die zeigt, dass wir gar nicht so viel aufgeklärter als die Römer sind, wie wir dachten.“⁷

Dass Sara Hale der Position der moralischen Überlegenheit gegenüber ‚der Antike‘ überdrüssig ist, ist nachvollziehbar. In einer Zeit, in der sexuelle Gewalt in unserer eigenen Gesellschaft als mediales Thema derart präsent ist, funktioniert diese Abgrenzung von einer ‚primitiven Vorzeit‘ nicht mehr. Hale entscheidet sich, die Geschichte der Sabinerinnen einmal anders zu lesen und den Fokus auf die Stärke der sabinischen Frauen zu richten, die ihr schreckliches Schicksal schließlich überwinden und Frieden zwischen Römern und Sabinern stiften.

Als Lehrerin für Latein und Griechisch habe ich jahrelang immer wieder ein spannendes Experiment beobachten dürfen: Was passiert, wenn man zeitgenössische Pubertierende ohne großes Vorwissen an antike Inhalte heranführt? Erst einmal nicht viel; zu beschäftigt sind die Jugendlichen mit dem Entziffern der lateinischen und griechischen Texte. Das macht es übrigens sehr leicht, unbequeme Inhalte einfach zu ignorieren: Sie gehen beim Übersetzen verloren, verschwinden im Nebel des Unverständnisses. Ich selbst habe als Schülerin jahrelang lateinische Texte übersetzt, ohne den leisesten Schimmer von deren Inhalten zu haben, und viele berichten aus ihrem altsprachlichen Unterricht Ähnliches. Ist diese Hürde jedoch einmal überwunden, sei es durch genügend Zeit im Unterricht, sei es durch die Zuhilfenahme von Übersetzungen, zeigt sich bei den Lernenden oft blankes Erstaunen: Steht in diesem Text wirklich das, was ich glaube?

Die #metoo-Bewegung muss nicht zu Zensur und Prüderie führen. Stattdessen kann sie neue Lesarten ermöglichen, die antiken Texten auf neue und ehrliche Art gerecht werden. Ich habe mich hier auf dieses Abenteuer eingelassen. Ausgewählt habe ich die Texte, die gesellschaftlich am breitesten

gewirkt haben und wirken.⁸ Sicherlich fehlen einige wichtige Beispiele – meine Versäumnisse dürfen gerne als Einladung begriffen werden, Lücken zu füllen und zusätzliche Texte und Phänomene mit einzubeziehen. Bitte verstehen Sie das Buch in diesem Sinne: als Einladung, zeitgenössische Erscheinungen in ihre Traditionen einzuordnen.

Erzählte Frauen

Sklavin, Gattin, Göttin

Im Jahr 2018 trendete auf Twitter die Aufforderung: „Describe yourself like a male author would“: „Beschreibe dich, wie es ein männlicher Autor tun würde“. Ähnliche Challenges gab es seitdem immer wieder. Hintergrund ist die Tatsache, dass Frauen seit jeher von Männern ‚geschrieben‘ werden, viel häufiger als umgekehrt. Unter diesen Darstellungen gibt es natürlich subtile Porträts, die alles andere als sexistisch sind, aber eben auch zahlreiche Beispiele, in denen sich ein bestimmter männlicher Blick durchsetzt und weibliche Figuren klischeehaft und flach gezeichnet sind. Eine typische Dichotomie ist die zwischen den Extremen der ‚tugendhaften Unschuld‘ und der *Femme fatale*, die traditionell eher Norm als Ausnahme darstellt – deutlich seltener sind Beispiele zu finden, wo Männer Frauen darstellen, die selbstbestimmt und glücklich ihre Sexualität leben, die glaubwürdige, eigenständige Persönlichkeiten haben oder interessanten Tätigkeiten nachgehen.

Die antiken Paradigmen sind hier besonders relevant, weil die meisten griechischen und römischen Autoren ihre Figuren nicht selbst erfanden, sondern nur neu interpretierten. Viele Heldinnen antiker Texte entstammen der mythischen Tradition, und ihre Geschichten sind durch sehr unterschied-

liche Texte, aber auch durch bildliche Darstellungen überliefert – oft in ganz verschiedenen Versionen. Daraus ergibt sich ein großer Facettenreichtum der Einzelfiguren, die unzählige verschiedene Biografen haben, und die Figuren hatten von Anfang an eine Art Eigenleben.

Die wirkmächtigste Verarbeitung der Stoffe seit der Antike ist wohl die Homers, des Autors von *Ilias* und *Odyssee*. Auch Homer ist kein Erfinder fiktionaler Geschichten: Er berichtet zwei Episoden aus dem Mythos um den Trojanischen Krieg, den auch zahllose andere antike Texte und Bilder zum Thema haben. Aber Homers Epen sind die frühesten erhaltenen Texte Europas, und ‚seine‘ Figuren haben es in der griechisch-römischen Literatur zu besonderer Prominenz gebracht. Gleichzeitig gibt es gegen diese Darstellungen Widerstand – von modernen Stimmen und, der Legende zufolge, von den dargestellten Figuren selbst. Drei Beispiele für homerische Frauen sind die unterwürfige Sklavin Briseis, die treue Gattin Penelope und die schillernde (Halb-)Göttin Helena.

Die Sklavin: Briseis

Briseis ist eine eher kleine Figur in den homerischen Epen, eine Frau mit einem Schicksal, wie es Unzählige erlebten und erleben, die in Kriegen gefangen genommen und sexuell ausgebeutet werden. Kurz zusammengefasst: Der große Held Achilleus begibt sich während der Belagerung von Troja immer wieder auf Beutezüge in die umliegenden Gebiete. Dabei fällt ihm eines Tages Briseis in die Hände, was vermutlich wenig erwähnenswert wäre, wenn sie ihm dann nicht von seinem Vorgesetzten Agamemnon weggenommen würde.

Dieses Ereignis setzt die Handlung der *Ilias* in Gang, denn Achilleus wird so zornig, dass er nicht mehr mitkämpft und die Griechen beinahe den Krieg verlieren. Briseis ist ein ‚Mac-Guffin‘: Der von Alfred Hitchcock geprägte Begriff steht für mehr oder weniger beliebige Objekte oder Personen, die in einem Film ausschließlich dazu dienen, die Handlung auszulösen oder voranzutreiben – sei dies ein Dokumentenkoffer, ein geheimnisvoller Datenträger, eine begehrte Frau.

Die ausgelöste Geschichte wird bis heute wieder und wieder erzählt. In der 2018 erstmals ausgestrahlten Netflix-Serie *Troy – Fall of a City* (*Troja – Untergang einer Stadt*) kommt Briseis ebenfalls vor. Unter den vier Zuständigen für das Drehbuch sind immerhin zwei Frauen. Vielleicht hängt es damit zusammen, dass Briseis in der Serie keine echte Sklavin ist. In der vierten Folge der ersten Staffel begegnet sie Achilleus sofort auf Augenhöhe: Während des Überfalls auf ihr Heimatdorf greift sie beherzt zur Waffe und stürzt sich ohne zu zögern auf den größten Griechenhelden. Dieser entwaffnet sie mit Leichtigkeit und hält ihr den blutigen Dolch unters Kinn – das sie stolz und mit entschlossenem Blick erhebt. Achilleus’ Gesichtsausdruck zeigt seine Anerkennung. Er schlägt Briseis nieder, lässt sie aber am Leben.

In einer späteren Szene sehen wir Briseis deprimiert in Achilleus’ Zelt sitzen; er äußert Bedauern über das Schicksal ihrer Familie, aber Krieg sei eben Krieg. Er habe sie aber, so erklärt er ihr, nicht als Sklavin mitgenommen, sondern weil er der Meinung sei, sie verdiene zu leben. Achilleus’ bester Freund Patroklos betritt die Szene, verarztet Briseis’ Wunde und lässt sie wissen, dass sie sicher sei, da Achilleus sie für sich ausgewählt habe. Briseis bäumt sich ein letztes Mal auf, hält nun ihrerseits Patroklos einen Dolch an den Hals und be-

fehlt Achilleus, ihr die Handfesseln zu lösen. Dieser bringt sie mit bedrohlicher Dominanz dazu, den Dolch fallen zu lassen. Dennoch löst er ihr die Fesseln und bittet sie, keine Angst vor ihm zu haben. Das Eis ist gebrochen, und eine knappe halbe Stunde später haben die drei entspannten, konsensuellen Sex am Strand.

Achilleus ist bei Netflix eindeutiger Sympathieträger, wozu auch beiträgt, dass die Produktion die (in der Tat bahnbrechende) Entscheidung getroffen hat, den Helden und weitere zentrale Figuren mit People of Colour zu besetzen. Schon diese Tatsache macht seine Figur zu einem Helden, der nicht den gängigen Klischees entspricht. Die Beziehung zwischen Achilleus und Briseis wirkt gleichberechtigt, und die Umstände ihres Zustandekommens intensivieren die emotionale Komponente noch: Der Mann verzichtet auf seine Macht über die unterworfenen Frauen. Stattdessen empfindet er gleichberechtigte Erotik als anziehend.

Bis zu dieser emanzipativen Version hatte Briseis einen langen Weg zurückzulegen. Das zeigt schon ein Blick in Paulys und Wissowas gute alte Real-Encyclopädie: Briseis wurde von Achilleus erbeutet, so steht da zu lesen, nachdem er ihren Mann und drei Brüder umgebracht hatte. Dies erfahren wir in Homers *Ilias*, aber bei Netflix wird dieser Hintergrund weitgehend ausgeblendet: Briseis berichtet sogar explizit, ihre Eltern seien an der Pest gestorben. Die *Ilias*-Stelle ist rasch nachgeschlagen: Sie malt ein Schicksal, das für die moderne Bearbeitung zu erschütternd ist. Briseis trauert um den toten Patroklos (Achilleus' Freund wurde von Hektor getötet) und rekapituliert dabei ihre eigene Geschichte: „Der Mann, dem mich mein Vater und meine verehrte Mutter gegeben haben, den hab ich vor der Stadt gesehen, zerfleischt von scharfem

Erz, und drei Brüder, die mir die eine Mutter geboren hatte, geliebte, die folgten alle dem Tag des Verderbens. Aber du hast mich nicht, hast mich nicht – als der schnelle Achilleus meinen Mann tötete, als er die Stadt des göttlichen Mynes vernichtete – weinen lassen, sondern du sagtest, du werdest mich zur rechtmäßigen Ehefrau des göttlichen Achilleus machen, mich in den Schiffen nach Phthia bringen, Hochzeit feiern bei den Myrmidonen.¹ Man hört Briseis in ihrer atemlosen Wortwiederholung förmlich aufschluchzen: οὐδὲ μὲν οὐδέ μ' ἔασκες [...] κλαίειν (*udé mén udé m' éaskes [...] klatein*).

Nicht nur wird die Ermordung von Briseis' Familie hier erwähnt, sondern auch ihre einzige Hoffnung, dem Sklavenschicksal zu entkommen: den Mörder ihrer Brüder und ihres Ehemannes zu heiraten und in seiner Heimat Phthia bei seinen Leuten, den Myrmidonen, zu leben. Patroklos hatte sie mit dieser Aussicht getröstet. Es ist Briseis' alleinige Chance auf ein menschenwürdiges Leben. Sie ist mit diesem Schicksal nicht der einzige Fall in der antiken Literatur. Auch Klytämestra, die treulose, mörderische Gattin des Agamemnon, ist ihre Ehe mit dem Atridenfürsten nicht freiwillig eingegangen. Nach einer wenig bekannten Variante des Mythos tötete Agamemnon ihren Mann, seinen Cousin Tantalos; ihrem kleinen Kind schlug er den Schädel ein, um sie anschließend selbst zu ehelichen.²

Zurück zu Briseis. In der *Ilias* ist sie ganz klar als Sklavin, als Ware dargestellt. Dies kommt auch in Agamemnons berühmtem ‚Geschenke-Katalog‘ zum Ausdruck, also seiner Aufzählung aller Dinge, die er Achilleus verspricht, damit der wieder mitkämpfen will (denn nur mit Achilleus' Hilfe können die Griechen Troja besiegen): Dreifüße, Gold, Kessel, Rennpferde und Frauen will er Achilleus schenken, „und dabei wird

die sein, die ich ihm damals weggenommen habe, die Tochter des Brises.“⁴³

Der römische Dichter Ovid teilt diese klare Sichtweise auf Briseis' brutale Situation. In seinen *Heroides*, einer Reihe von Briefen mythischer Frauen an ihre Männer, lässt er Briseis einen Brief an Achilleus schreiben. Gleich zu Anfang finden sich Hinweise auf das hierarchische Spannungsverhältnis zwischen Sklavin und Herr: „Der Brief, den du liest, kommt von der geraubten Briseis, nicht besonders gut auf Griechisch geschrieben von meiner barbarischen Hand. Die Flecken, die du siehst, haben meine Tränen gemacht, aber auch meine Tränen haben das Gewicht einer Stimme. Wenn es mir erlaubt ist, mich ein wenig zu beklagen über dich, Herr, Mann, dann will ich ein wenig über den Herrn, den Mann klagen.“⁴⁴ Briseis betont ihre kulturelle Fremdheit und dass sie ihrer vertrauten Welt entrissen worden ist. Wenn sie über ihren „Mann“ spricht, nennt sie ihn immer zuerst ihren „Herrn“. Falls Achilleus absegelt, so Briseis, will sie gerne seine Sklavin sein, solange er sie nur mitnimmt. Ihre Situation sieht sie realistisch: „Ich will dem Sieger als Gefangene folgen, nicht als Gattin dem Ehemann, ich habe eine geschickte Hand zu Wollarbeiten. [...] Deine Ehefrau soll mich nicht allzu sehr drangsaliieren, darum bitte ich dich; lass nicht zu, dass sie mir vor aller Augen die Haare ausreißt, und du sagst dann leicht dahin: ‚Das Mädchen da hatte ich auch mal!‘“⁴⁵

Ovids Briseis weiß also genau, welches Schicksal ihr blüht. Während Homers Figur hofft, einst die Gattin des Achilleus zu werden, der ihre Familie ermordet hat, ist sich ihr römisches Pendant darüber im Klaren, dass dies niemals Wirklichkeit werden kann. Auch bei Ovid erinnert sich Briseis an die brutale Ermordung ihrer Familie durch Achilleus:

„Ich habe drei Brüder fallen sehen, Gefährten durch Geburt und Tod, deren Mutter auch die meine war. Ich habe – wie viel er mir bedeutet hat! – meinen Mann gesehen, wie er sein Blut auf die Erde ergoss und seine blutende Brust zu Boden warf.“ Achilles, so heißt es weiter, hat dann die Stelle ihrer Familie eingenommen: „Nachdem ich so viele verloren hatte, hatte ich einzig dich als Ersatz, du warst mein Herr, du warst mein Mann, du warst mein Bruder.“⁶ Diese Anhänglichkeit ist schwer nachvollziehbar, aber Briseis hat niemanden sonst; es handelt sich klar um eine Art antiken Stockholmsyndroms.⁷

Es ist aussagekräftig, dass die antiken Autoren kein Problem mit der schonungslosen Darstellung von Briseis' Leiden und Versklavung hatten. Ein modernes Publikum würde wohl kaum mit einem Helden klarkommen, der eine Frau entführt und vergewaltigt hat, nachdem er zum Mörder ihrer ganzen Familie geworden ist. Die Perspektive der Antike ist uns sehr fremd: Briseis, eine Nebenfigur und Sklavin, kommt zu Wort und äußert ihren Schmerz. Gleichzeitig wird Achilles – gerade in der *Ilias*, aber auch in zahllosen anderen bildlichen und literarischen Darstellungen – als Identifikationsfigur und Held wahrgenommen. Hier besteht in der antiken Perspektive kein Widerspruch, in der heutigen schon: Der überdurchschnittliche Mann, der große Held oder das große Genie muss sich neuerdings auch auf einer intimeren Ebene verantworten. Heldentaten rechtfertigen keine privaten Gräueltaten mehr.

Dies erscheint durchaus als Fortschritt. Gleichzeitig kann man die Veränderung der Beziehung zwischen Achilles und Briseis bei Netflix auch kritischer sehen. Schicksale wie das der Beutesklavin sind durch die globale Berichterstattung wieder sehr präsent: Bekanntlich werden Frauen und Mädchen von Terrororganisationen wie Boko Haram immer wieder

verschleppt und versklavt. Homers und Ovids Darstellungen, wiewohl künstlerisch überhöht, geben immerhin eine Vorstellung von der Brutalität dieser Situationen, während die Netflix-Version – die schöne und starke Frau, die den Kriegerhelden so beeindruckt, dass er sie mit Respekt behandelt, worauf sie sich aufrichtig in ihn verliebt – das Leid echter Opfer auch relativiert.

Die Gattin: Penelope

Ein anderes von der männlichen Perspektive gezeichnetes Frauenschicksal ist das der Penelope. Wer ist Penelope? Penelope ist die Gattin des Odysseus. Wir kennen sie zuerst aus Homers *Odyssee* als treue Ehefrau, die zwanzig Jahre lang auf ihren Mann wartet, die letzten Jahre davon bedrängt von einer Schar Freier, die sie heiraten und Odysseus' Platz einnehmen wollen. Penelope ist ohne Zweifel eine starke Person, die ihren Sohn alleine großzieht und sich der Freier so gut erwehrt, wie sie das als Frau vermag. In Homers Epos wird sie immer wieder als *περίφρων* (*períphrōn*) bezeichnet, als ‚umsichtig‘, und in der Tat heißt es in der Literatur immer wieder, dass diese Frau ihrem klugen Gemahl Odysseus durchaus das Wasser reichen kann – Odysseus ist bekanntlich das intellektuelle Schwergewicht der griechisch-römischen Mythologie. So trickst Penelope die Freier mehrfach aus: Sie sagt, sie könne nicht heiraten, bevor sie nicht das Leichentuch für ihren Schwiegervater Laërtes fertig gewebt habe. Damit erkauft sie sich Jahre – bis die eifrigen Bewerber von einer verätherischen Magd erfahren, dass Penelope allnächtlich auftritt, was sie tags zuvor gewebt hat. Auch mit der berühmten

„Bogenprobe“ führt sie die Freier hinters Licht: Sie verspricht, denjenigen zu heiraten, der Odysseus' Bogen spannen und einen Pfeil durch zwölf Äxte schießen kann. Wie man sich das Experiment genau vorzustellen hat, ist archäologisch umstritten; jedenfalls hat keiner der Freier auch nur den geringsten Erfolg, dafür aber der arme Bettler, der sich seit Kurzem bei Hofe aufhält – und sich eben durch diesen seinen Erfolg mit dem Bogen als Odysseus outet. Penelope, die Umsichtige, traut dem Braten aber noch immer nicht und stellt auch ihren Ehemann auf die Probe: Sie befiehlt ihren Dienern, ihm das Bett aus dem Schlafgemach zu tragen, das er selbst gebaut habe. Odysseus erwidert, dies sei nicht möglich, da er es in den Stamm eines Baumes hineingeschnitzt habe, um den herum dann die Kammer gebaut worden sei. So werden denn zwei Fliegen mit einer Klappe geschlagen: Penelope weiß, dass nur Odysseus über diese Information verfügt, und Odysseus kann aus diesem ihrem Wissen ableiten, dass in zwanzig Jahren niemand sein Schlafzimmer betreten hat.

Penelope ist klug, ohne Zweifel. Aber sie ist wie Briseis eine Figur, die nur im Hinblick auf einen Mann existiert: Penelope wartet auf Odysseus, bleibt ihm treu, ermöglicht seine Wiederkehr. Auch sie lässt Ovid in seiner Sammlung *Heroides* einen Brief schreiben; er illustriert darin die Fixiertheit der Gattin auf ihren Mann durch einen amüsanten Kunstgriff: Penelope ist über alles informiert, was ihr Mann tut. Sie scheint ihn ständig zu beobachten. Schon die Eingangsworte wirken, als sei der Brief eine realistische Kontaktaufnahme: „Dies schickt dir deine Penelope, Odysseus, du Langsamere, und es ist mir nicht wichtig, dass du antwortest: Komm selbst!“⁴⁸ Penelope erzählt, dass sie sich immer schrecklich gesorgt hat, wenn sie von getöteten Griechen hörte, und zählt

zahlreiche Namen griechischer Helden auf, von deren Tod sie erfahren haben will. Der Eindruck ist mindestens der einer täglichen Zeitungslektüre, wenn nicht eines Live-Mitschnitts, etwa in der Passage, wo Penelope über Odysseus' Spähergang ins Lager der trojanischen Verbündeten berichtet, eine Heldentat, die ihm die Pferde des Thrakers Rhesos einbringt. Während dieser Episode ängstigt sich Penelope zu Tode, erst beim glücklichen Ende ist sie erleichtert: „In einem fort klopfte mir das Herz vor Furcht, bis man sagte, du rittest als Sieger auf thrakischen Pferden durch die Schar der Freunde.“⁹ Es wirkt tatsächlich, als habe sie Odysseus bei seinem Abenteuer zugehört.

Penelope existiert nur im Hinblick auf Odysseus und im Warten auf ihn, wie auch Briseis nur als ‚MacGuffin‘ für die *Ilias*-Handlung dient. Beide Figuren wecken Empathie, sind aber keine selbstständigen und vielseitigen Charaktere wie Achilleus und Odysseus: Von den beiden Helden werden unzählige Episoden in ganz verschiedenen Kontexten erzählt. Sie sind keineswegs nur die Männer von Briseis bzw. Penelope.

Briseis mag erfunden worden sein, um Achilleus und Agamemnon einen Grund für ihren Streit zu geben. Bei Penelope verhält sich das aber anders. Diese mythische Figur hätte mehr zu bieten gehabt, wie man aus einigen Erwähnungen in verschiedenen weniger bekannten antiken Texten erfährt.¹⁰ Schon ihr Name wurde in der Antike auf zwei ganz verschiedene Arten erklärt: als ‚Weberin‘, was perfekt zu ihrer Rolle in der *Odysee* passt, und als ‚Entenfrau‘, was zunächst überhaupt keinen Sinn zu ergeben scheint, in den Quellen aber damit erklärt wird, dass Penelope einst von Enten vor dem Ertrinken gerettet worden sei. Ihr Vater sei der König von Arkadien gewesen, ihre Mutter eine Nymphe. Nach manchen

Quellen ist Penelope die Mutter des bocksfüßigen Gottes Pan, nach anderen heiratet sie nach Odysseus' Tod ihren Stiefsohn Telegonos, den Odysseus in seiner Abwesenheit mit der Zauberin Kirke gezeugt hat.

Man könnte Penelopes Geschichte also auch ganz anders erzählen. Die Figur hat Facetten, die durch die Dominanz von Homers Erzählung vollkommen untergegangen sind: Hinter der Halbnymphe, die von Enten davongetragen wird und später ihren Stiefsohn heiratet, würde niemand die treusorgende Gattin des Odysseus erkennen.

Eine gegenwärtige Neuinterpretation der Figur verfolgt den Ansatz, diese verlorenen Facetten ans Tageslicht zu holen. In ihrem Roman *The Penelopiad* (*Die Penelopiade*), der 2005 veröffentlicht wurde, zeigt die kanadische Autorin Margaret Atwood eine Penelope, die nicht nur über ihre Verbindung zu Odysseus definiert ist. Im Hades, und zwar interessanterweise im 21. Jahrhundert, rekapituliert Penelope ihr Leben, beginnend mit ihrer Kindheit in Sparta. Unter anderem versucht sie zu erklären, warum sie ins Wasser geworfen wurde, in Atwoods Version als Kind von den eigenen Eltern: Penelope spekuliert, dass ihr Vater wohl ein Orakel erhalten haben müsse, nach dem sie sein Leichentuch weben werde. Wenn er dies verhindere, werde er ewig leben, so habe er wohl gedacht. Atwood verknüpft hier Elemente aus verschiedenen Mythen: Die Entengeschichte aus der Etymologie des Namens, das Webemotiv und eine typisch männliche Heldenbiografie: Paris, Ödipus, Perseus, Romulus und Remus – sie alle sind Figuren mit einem Vater, Großvater oder Onkel, der um jeden Preis ihre Geburt verhindern oder sie als Kleinkind töten will, um selber am Leben oder an der Herrschaft zu bleiben. Tatsächlich existieren in der antiken Mythologie keine Geschichten,

in denen Töchter im Kindesalter getötet werden. Dagegen ist das Motiv des Helden, der eigentlich nicht leben soll, sich dann aber auf wundersame Weise doch durchsetzt, ziemlich verbreitet, nicht nur im griechisch-römischen Mythos: Man denke an Moses und Jesus.

Margaret Atwood wagt sich auch an eine Reaktion auf eine der wohl misogynsten Stellen der antiken Literatur, die sich ebenfalls in der *Odyssee* findet. Als Odysseus zurückkehrt, rächt er sich an den Freiern, die seinen Hof belagern, und an deren Verbündeten. Darunter sind auch zwölf Mägde, die sich mit den Freiern eingelassen haben – aus Gründen, die in der *Odyssee* nicht näher ausgeführt werden; ob freiwillig oder gezwungen, erfährt man nicht. Diese Frauen können nicht am Leben bleiben, sie sind illoyal, befleckt von ihren Beziehungen zu den Feinden. Sie werden bestraft, während ihre Herrin Penelope noch schläft: Zunächst wird ihnen befohlen, den Saal vom Blut und den Leichnamen der bereits ermordeten Freier zu reinigen. Danach sollen sie selber sterben; Odysseus trägt seinem Sohn Telemachos und zwei loyalen Dienern auf, sie mit dem Schwert zu töten.

Klagend, weinend und unter Zwang machen sich die Frauen an die entsetzliche Arbeit. Danach werden sie in eine Ecke des Hofes gedrängt, aus der es kein Entkommen gibt. Telemachos erklärt ihnen, dass der Tod durch das Schwert noch zu gut für sie sei, spannt ein Seil über den Hof und hängt sie daran auf: „Und wie Drosseln mit weit gespannten Flügeln und Tauben in ein Netz hineinschlagen, das im Gebüsch aufgespannt ist – eigentlich wollten sie nach Hause, aber ein grässliches Lager hat sie empfangen –, so hielten die ihre Köpfe in einer Reihe, und um aller Hälse lagen Schlingen, sodass sie auf jämmerlichste Art und Weise sterben sollten. Ein bisschen

zappelten sie mit den Füßen, aber nicht sehr lange.“¹¹ Auf die Szene folgt noch die Bestrafung des illoyalen Hirten Melanthios: Ihm werden Nase, Ohren und Genitalien abgeschnitten und den Hunden vorgeworfen. Auch das ist grässlich, aber die Bestrafung der Frauen wirkt noch stärker, weil sie vor ihrem Tod noch zum Arbeiten gezwungen werden – zum Beseitigen der Leichen ihrer Liebhaber, mit denen sie sich eingelassen hatten, unter welchen Umständen auch immer.

Die Mägde haben in der Rezeption der *Odyssee* wenig Mitgefühl erfahren. So hat Emily Wilson – sie hat das Werk als erste Frau ins Englische übersetzt – auf einige drastische Formulierungen ihrer Vorgänger aufmerksam gemacht: Während die illoyalen Dienerinnen im homerischen Text neutral als „die Frauen, die mit den Freiern geschlafen haben“, bezeichnet werden,¹² haben Generationen männlicher Übersetzer sie mit einem verstörenden Arsenal moderner misogynen Begriffe wie ‚sluts‘, ‚whores‘ und ‚creatures‘ charakterisiert, womit sie gravierend vom Originaltext abwichen.¹³

Auch die Erzählung um die Mägde hat Margaret Atwood in ihrer *Penelopiade* neu gedeutet. In ihrer Version des Mythos sind die zwölf jüngsten, hübschesten Mägde für die Freier ohnehin Objekte der Begierde. Da sie zu intimen Beziehungen mit den Männern gezwungen werden, stiftet ihre Herrin Penelope sie dazu an, für sie zu spionieren. Niemand außer Penelope weiß von der Übereinkunft, und deswegen werden die vermeintlich illoyalen Mägde von Odysseus und seinen Helfern getötet. Penelope schläft gerade, als ihre überaus loyalen Spioninnen ermordet werden. Verraten hat sie die alte Dienerin Eurykleia; die Erzählerin lässt offen, ob aus Loyalität zu ihrem Herrn oder aus Eifersucht auf die Jugend und Schönheit der Mägde.

Das Beispiel der Penelope zeigt, wie stark die Figur vom männlichen Blick geprägt worden ist. In der mythischen Tradition durchaus eine facettenreiche Figur mit ganz eigenen biografischen Zügen, wurde Penelope durch die Dominanz des odysseischen Narrativs im kollektiven Gedächtnis der literarischen Tradition zur Gattin des Odysseus reduziert. Margaret Atwood erobert etwas von Penelopes Facettenreichtum zurück und eröffnet der Welt Züge der sinnbildhaften Gattin, die seit Homer keine besondere Aufmerksamkeit mehr erhalten hatte.

Atwood ist nicht die einzige moderne Autorin, die derartige Neuinterpretationen unternimmt. Mit *Penelope and the Geese* wurde 2019 eine Oper der Komponistin Milica Paranosic und der Librettistin Cheri Madig uraufgeführt, in der Penelope das Gegenteil einer keuschen Gattin ist: Sie webt kein Leichentuch für ihren Schwiegervater, um die Freier in Schach zu halten, sondern eine Bettdecke aus den Locken ihrer unzähligen Liebhaber.

Die Göttin: Helena

Neben Penelope haben auch andere Figuren des antiken Mythos neue Biografinnen: Christa Wolf hat Cassandra und Medea in ihren gleichnamigen Romanen schon vor einigen Jahrzehnten aus weiblicher Perspektive erzählt. 2020 hat Sabine Scholl eine weibliche Figur namens O. auf eine Odyssee geschickt – O. lautet auch der Titel ihres Romans –, und Madeline Miller hat 2018 die Perspektive der Zauberin Kirke eingenommen. Natalie Haynes erzählt in ihrem Roman *A Thousand Ships* konsequent die Geschichten der trojanischen

Frauen, Pat Barker in *The Silence of the Girls* die der griechischen Beutefrauen. Beide Romane stammen aus dem Jahr 2019. Traditionell aber mangelt es an solchen Perspektiven empfindlich, mit der Folge, dass weibliche Protagonisten in ihren Möglichkeiten konsequent vernachlässigt worden sind.

Ein besonders drastisches Beispiel dafür stellt Christopher Marlowes 1592 erschienene Tragödie *Doctor Faustus* dar. Hier wird die schöne Helena vom Titelhelden aus der Unterwelt heraufbeschworen; sie ist es, die Faustus am Ende ins Verderben zieht und ihm die Seele aussaugt. Helenas Rolle ist also eigentlich nicht unwichtig; in einer Verfilmung von Marlowes Stück von 1967 wird sie denn auch von dem damaligen Superstar Elizabeth Taylor verkörpert. Trotzdem hat Helena keine einzige Textzeile. Sie ist gleichermaßen Trophäe, satanische Präsenz und Inspiration zu Heldentaten. Jedenfalls ist sie keine Figur mit eigenen Emotionen, deren Perspektive irgendjemanden interessiert.

In den antiken Darstellungen der Helena verhält sich dies erstaunlich anders. Zwar ist Helena in ihrer Geschichte eigentlich der ultimative ‚MacGuffin‘ – immerhin löst sie den Trojanischen Krieg aus, vielleicht das prominenteste Ereignis der griechisch-römischen Mythologie. Helena, Gattin des Menelaos, ist die schönste Frau der Welt, und die Göttin Venus / Aphrodite hat sie dem trojanischen Thronfolger Paris als Belohnung zugedacht, ein erstrebenswertes Gut, das er noch nie gesehen hat und dennoch heiß begehrt. Nachdem Paris Helena nach Troja entführt hat, bricht Krieg aus: Alle griechischen Fürsten ziehen gegen Troja, um die Ehre von Helenas Ehemann Menelaos zu retten, was mit Helena als Person wiederum wenig zu tun hat. Wer ist diese Frau? Welche Persönlichkeit steckt hinter ihrer schönen Gestalt? Es über-

rascht, wie differenziert sich die antiken Darstellungen hier zeigen und wie wenig davon sich in der Rezeption erhalten hat – man denke an ihre dämonische Präsenz ohne Persönlichkeit bei Marlowe.

Über die Figur der Helena ist viel geschrieben worden.¹⁴ Tatsächlich kommt sie auch in der antiken Literatur sehr oft vor, öfter und prominenter als Briseis und Penelope. Homer porträtiert sie in beiden Epen als überdurchschnittlich intelligente, findige und selbstreflektierte Frau; sie spielt in der griechischen Lyrik eine Rolle, wo sie von dem Kriegerpoeten Alkaios als Ursache für viele Heldentode geschmäht und von der Dichterin Sappho als Identifikationsfigur besungen wird – einer der ganz seltenen Fälle einer antiken weiblichen Perspektive.¹⁵ Helena schreitet durch die griechische Tragödie¹⁶ und dient den sophistischen Rednern als Exemplum;¹⁷ der hellenistische Dichter Theokrit schreibt ihr ein Hochzeitslied.¹⁸ Auch die lateinische Literatur arbeitet sich an Helena ab: Bei Vergil ist sie die monströse Rachegottheit, die den Krieg gebracht hat, bei Ovid eine geschickt kalkulierende, kokette Gesellschaftsdame, bei Seneca leidende Sklavin von Göttern und Männern.¹⁹

Alle diese Stimmen entwerfen die Figur immer wieder neu. Viele fragen, ob sie freiwillig nach Troja gegangen ist oder zu welchem Grad sie am Ausbruch des Krieges schuld ist. Die erstaunlichste Situation des Erzählens jedoch ist nicht die eines männlichen Autors oder einer weiblichen Dichterin: Es ist die von Helena selbst. Helena, so zeigt sich in einer antiken Legende, hat selbst ‚agency‘, ‚Selbstbestimmung‘: Sie ist in der Lage, ihr Narrativ bis zu einem gewissen Grad zu kontrollieren. Das liegt daran, dass sie in der Antike nicht nur als literarische Figur gesehen wurde, sondern auch als Halb-

göttin mit übernatürlicher Präsenz. Dadurch ist Helena nicht nur eine fiktive Figur, sondern sie übt auch selbst Einfluss auf das Handeln von Menschen aus, die an ihre göttliche Macht glauben.

Bei dieser Ausnahmetradition handelt es sich um die Geschichte der sogenannten ägyptischen Helena. Hier wird die Normversion des Mythos, nach der Helena als Ehebrecherin nach Troja geht und damit den Krieg auslöst, vollkommen auf den Kopf gestellt: Helena war nie in Troja, sie hat die Ehe nicht gebrochen, sie hat keine Schuld am Krieg. Das plakativste Beispiel für diese Tradition ist die Legende über den frühgriechischen Dichter Stesichoros, der sich gezwungen sah, seine Schmähung der Helena zu widerrufen. Seine eigenen Gedichte, in denen er Helena beleidigt hatte, sind nicht erhalten; wir hören durch andere Texte von ihnen, zum Beispiel durch Platons *Phaidros*. Darin heißt es, Stesichoros habe Helena mit der Ehebruch-Geschichte beleidigt und sei daraufhin blind geworden. Zum Glück wusste er, was zu tun war – anders als Homer: „Er war nicht unwissend wie Homer, sondern da er musisch war, erkannte er die Ursache, und sofort dichtete er Folgendes: ‚Diese Geschichte ist nicht wahr. / Du bist nicht in gutverdeckten Schiffen weggefahren, / Du bist nicht ins trojanische Pergamon gekommen.‘“²⁰ Und als er die ganze sogenannte Palinodie gedichtet hatte, konnte er sofort wieder sehen.²⁰ Stesichoros behauptet also einfach das Gegenteil von seiner ersten Erzählung: In einem *Gegengedicht*, einer Palinodie, bestreitet er jede Schuld der Helena. Seine Strafe wird dadurch aufgehoben.

Die Variante, nach der Helena nie in Troja gewesen war, wurde von anderen antiken Dichtern fortgesponnen und ausgeschmückt. Euripides geht in seiner gleichnamigen Tragö-

die davon aus, dass Helena von den Göttern nach Ägypten gebracht wurde. In Troja wurde nur ein Luftbild umkämpft, ein *eidolon*. Auch der griechische Geschichtsschreiber Herodot neigt zu dieser Ansicht: Natürlich war Helena in Ägypten. Wäre sie tatsächlich in Troja gewesen, hätten die Stadtbewohner sie doch wohl ausgeliefert.²¹

In dem Dichterstreit um die ägyptische oder eben die trojanische Helena kommt der Heldin selbst eine entscheidende Rolle zu. Stesichoros verstand, mit wem er sich angelegt hatte, und schrieb seine Palinodien, in denen er Helena von aller Schuld freisprach. Damit steht er im Gegensatz zu Homer, dem das Augenlicht dauerhaft genommen wurde. Aber selbst bei Homer hat Helena auktoriale Gewalt über ihre Geschichte. In der *Ilias* heißt es, dass sie „an einem großen Webstuhl doppelt gefalteten Purpur webte; und sie fügte die vielen Kämpfe ein, die der pferdezähmenden Troer und der erzgepanzerten Griechen, die sie ihretwegen erlitten unter den Händen des [Kriegsgottes] Ares“.²² Das Weben ist eine verbreitete Metapher für Dichtung; entsprechend ist an dieser Stelle die Analogisierung des *Ilias*-Dichters mit der Figur der Helena seit der Antike aufgefallen. Eine alte Anmerkung vermeldet gar, Helenas Tuch sei überhaupt der Ursprung der Geschichte und Homer habe seine Erzählung davon abgeschrieben.²³ Diese Behauptung ist wahrscheinlich nicht mehr als ein pointierter literarischer Witz. Klar ist aber, dass Helena in der Webersituation eigenmächtig genau diejenigen Ereignisse darstellt, von denen die *Ilias* erzählt. Aber ihre Erzählerinnen-Rolle in Homers Epen geht noch weiter: Als Helena im dritten Gesang auf den Zinnen Trojas steht, König Priamos die griechischen Helden zeigt und ihre Geschichten erzählt, wird sie erneut zur Autorin. Ähnliches gilt für den vierten Gesang der *Odyssee*,

in dem Helena dem Telemachos ihre eigene Version der Ereignisse schildert und dabei ein Bild von sich kolportiert, das deutlich positiv von dem ihres Gatten Menelaos abweicht. Helena ist also auch bei Homer häufig Co-Autorin ihrer eigenen Geschichte und greift wie keine andere Figur in ihre Tradition ein. Auch Achilleus arbeitet aktiv und bewusst an seinem *kléos* mit, seinem Nachruhm, und ebenso erfindet Odysseus sich in immer neuen, lügnerischen Autobiografien ständig selbst neu. Aber Helena blendet den Dichter, der sie schmählt, und stickt die Geschichte, die Homer als Vorbild dient – sie überschreitet also klar die Fiktionsgrenze von der Erzählung zur Erzählenden.

Dass Helena zu dieser Grenzüberschreitung fähig ist, ist in der klassisch-philologischen Forschung vielfach festgestellt worden. Vielleicht erklärt sich Helenas literarische Schwellenexistenz durch ihren religiösen Status. Helena ist keine rein literarische Figur, sondern eine kultisch verehrte Heroin mit Heiligtümern in Sparta und an anderen Orten; folglich ist ihre Stellung gegenüber den Texten nicht mit derjenigen einer modernen Romanprotagonistin zu vergleichen, sondern eher mit Situationen göttlicher Aufträge, man denke etwa an die Aufforderung der Jungfrau Maria an den Evangelisten Lukas, sie zu porträtieren, oder an die Offenbarung des Johannes, der von Gott persönlich zur Berichterstattung aufgefordert wird.

Die Vergleiche erscheinen vielleicht etwas gesucht, sind aber nicht abwegig innerhalb des antiken Literaturkosmos, wo Kunstproduktion immer von der Gunst inspirierender Gottheiten abhängt. Gerade die Verbindung der Helena zu den Musen ist immer wieder konstatiert worden; gemeinsam ist den Zeus-Töchtern ihr überlegenes Wissen und die Verantwortung für *kléos*, „Nachruhm“.²⁴

Auch sonst zeigt der Helena-Kult Hinweise auf eine ungewöhnliche Flexibilität der Figur: Sie zeichnet sich durch die Gleichzeitigkeit verschiedener, sich eigentlich gegenseitig ausschließender Identitäten aus. Von Anfang an ist Helena eine Wanderin zwischen Welten, ein Doppelwesen: Sie hat zwei Identitäten, eine rein göttliche als Tochter von Zeus und Nemesis, eine halb menschliche, wenn ihre Mutter die sterbliche Leda ist. Die Heroin Helena hat verschiedene kultische Funktionen, vor allem aber scheint sie in Sparta als Patronin der Initiation junger Mädchen angesehen worden zu sein: In verschiedenen Texten wird Helena dargestellt, wie sie Chöre junger Spartanerinnen anführt.²⁵ Eine antike Anekdote berichtet auch, wie ein hässliches kleines Mädchen durch einen Besuch in Helenas spartanischem Heiligtum von seiner Unansehnlichkeit geheilt wird und zur schönsten Frau in Sparta heranwächst: Helena hat ihr zu dieser Verwandlung verholfen.²⁶ Die Heroin ist zuständig für den Übergang; sie ist immer gleichzeitig Mädchen und Frau, sie steht Aphrodite nahe, wird aber von Homer auch mit der jungfräulichen Artemis verglichen. Helena ist zutiefst ambivalent; sie lässt sich nicht festnageln, sondern entwickelt Handlungsmacht.

Die Macht der Erzählung

Alle erzählten Figuren sind Projektionen der Erzählenden. Dadurch, dass die Narrative jahrtausendlang überwiegend von männlichen Autoren geprägt waren, haben sich gewisse Traditionalitäten ergeben, die derzeit neu verhandelt werden. Aktuelle Diskussionen fordern mehr Diversität, mehr Zentralität auch für nicht-männliche Figuren. Häufig zitiert

wird in diesen Kontexten der sogenannte Bechdel-Test, eine Reihe von Fragen, die die Autorin Alison Bechdel bereits 1985 an Erzählungen stellte: Gibt es darin mindestens zwei Frauenrollen? Sprechen die Frauen miteinander? Unterhalten sie sich über etwas anderes als einen Mann? – Es ist nach wie vor beeindruckend, dass diese Fragen in den meisten traditionellen Produkten mit Nein beantwortet werden, während die Antwort, fragt man umgekehrt nach Männern, fast immer Ja lautet.

Die antiken Texte leisten zu dieser Debatte einen wichtigen Beitrag – eben dadurch, dass die Figuren häufig kollektiv von verschiedenen Stimmen geschaffen sind, in Erzählungen, die sich bis heute fortsetzen. Dadurch entstehen konträre Narrative, und dadurch zeigen sich erstaunliche Wandlungen im Blick auf weibliche Figuren.

Im Fall der Briseis sehen wir bei Homer und Ovid einen vergleichsweise ehrlichen Blick auf das elende Schicksal einer Kriegsgefangenen, die in einem modernen Narrativ nicht mehr existieren kann, ohne gleichzeitig den Fokus auf den Haupthelden Achilleus zu verändern. Netflix opfert lieber das Leid der Briseis, als auf Achilleus zu verzichten – andererseits wird Briseis nun zu einer selbstbestimmten Handelnden und bleibt nicht mehr nur bemitleidenswertes Opfer.

Bei Penelope sehen wir, wie sich die homerische Sicht auf die ‚Gattin des Odysseus‘ dauerhaft durchgesetzt und andere Perspektiven überlagert hat, die uns nur aus Fetzen der Überlieferung antiker Gelehrter bekannt sind. Es brauchte Margaret Atwood und vermutlich ein mythologisches Lexikon, um eine andere Geschichte der Penelope zu erzählen. Helena schließlich gelingt es, die männlich dominierten Narrative zu torpedieren. Sie nimmt vor allem bei den griechi-

schen Autoren eine Sonderstellung ein, die ihrer kultischen *persona* entspricht: Kein Mann erzählt Helena, Helena erzählt sich selbst.

Das *fatale monstrum*

Die mächtige Frau

„U nserere Verfassung ist nicht für Frauen gemacht“, ließ sich der Präsident von Belarus, Alexander Lukaschenko, Ende Mai 2020 in einer Minsker Traktorenfabrik vernehmen. „Das liegt daran, dass der Präsident der Verfassung zufolge viel Macht besitzt.“¹ Seine Gegenkandidatinnen bezeichnete er als „arme Mädels“: „die verstehen doch gar nicht, was sie da vorlesen“.²

Zwar ist die Einstellung von ‚Europas letztem Diktator‘ nicht unbedingt repräsentativ für die heutigen westlichen Gesellschaften. Dass Frauen in der Politik aber bis heute mit Vorurteilen, Diskriminierung und Belästigung zu kämpfen haben, ist ein Gemeinplatz. 2017 hat die englische Althistorikerin Mary Beard mit *Women and Power (Frauen und Macht)* ein Manifest vorgelegt. Sie ordnet darin die Schwierigkeiten von Frauen in der öffentlichen Sphäre in einen historischen Zusammenhang ein, der bis in die Antike zurückreicht. Beards erstes Beispiel ist ein Auftritt des Telemachos in Homers *Odyssee*: Der junge Mann ermahnt seine Mutter Penelope dazu, sich aus dem öffentlichen Raum zu den weiblichen Arbeiten an Spindel und Webstuhl zurückzuziehen, denn „das Reden obliegt den Männern“.³ Beards jüngstes Beispiel stammt vom 8. Februar 2017: Die

Abgeordnete Elizabeth Warren wollte im US-Senat einen Brief der Bürgerrechtlerin Coretta Scott King verlesen. Darin kritisierte diese Jeff Sessions, den von Donald Trump vorgeschlagenen Justizminister. Warren wurde die Lesung verboten. In der Tat besagt eine Hausregel, dass die Kompetenz eines Senators von anderen Mitgliedern des Gremiums nicht öffentlich in Zweifel gezogen werden darf. Kurz darauf solidarisierten sich aber vier männliche Senatoren mit Elizabeth Warren und lasen den Brief an ihrer Stelle vor – ihnen wurde es gestattet.

Mary Beard zitiert weitere Beispiele historischer und gegenwärtiger Frauen, die am öffentlichen Reden gehindert oder, wenn dies nicht gelingt, verächtlich gemacht werden. Dabei fällt auf, dass es immer wieder die gleichen Strategien sind, die Frauen mundtot machen. In der Tendenz lassen sich zwei Narrative unterscheiden, mit denen Frauen seit jeher aus der öffentlichen Sphäre verdrängt werden: Ausgrenzung und Dämonisierung. Ersteres ist die nächstliegende Argumentationsweise: Frauen haben in der Politik nichts verloren, sind zu emotional, zu wenig fokussiert. Auf dieses Narrativ setzt Lukaschenko, wenn er Frauen als zu schwach zum Regieren bezeichnet. Dämonisiert werden vor allem Frauen, die bereits eine gewisse Position erreicht haben. Heutzutage betrifft dies etwa Hillary Clinton oder Angela Merkel, die von Verschwörungstheoretikern wie QAnon und ihren deutschen Pendanten des Satanismus und der Kinderfresserei bezichtigt werden. Auch diese Stimmen scheuen sich nicht vor antiken Bezügen: So wird die Tatsache, dass Angela Merkel gegenüber dem Pergamonmuseum wohnt, damit erklärt, dass auf dem heidnischen Altar früher Menschenopfer dargebracht wurden.⁴

Dämonisierung kann bei Frauen auch Sexualisierung bedeuten: Gern wird von erfolgreichen Frauen erzählt, sie hätten sich ‚hochgeschlafen‘. Gerade mächtige Frauen werden als promisk und nymphomane dargestellt. Ein Opfer dieses Klischees war die französische Königin Marie-Antoinette, die zahlreiche Karikaturen bei Sexualakten mit mehreren Personen zeigen – zum Beispiel die zeitgenössische Illustration auf der gegenüberliegenden Seite.

Heutzutage sind die Medien andere, die Verleumdung aber ist gleich geblieben. Es gibt wohl keine prominente Politikerin, von der im Internet nicht gefälschte Pornobilder zirkulieren, oder gar Deepfakes, also Pornofilme, in die ihre Gesichter und Stimmen dupliziert wurden. Prominentere Fälle schaffen es bisweilen in die seriösen Medien. So wurde die US-Demokratin Alexandria Ocasio-Cortez in einer Facebook-Gruppe amerikanischer Grenzbeamter beim Oralsex mit Donald Trump dargestellt. Aber auch die politische Gegenseite kennt in dieser Hinsicht keine Gnade: Bereits 2008 wurde die republikanische Vize-Präsidentenskandidatin Sarah Palin von einer ihr äußerlich ähnelnden Darstellerin in diversen pornografischen Parodien verkörpert.⁵

Frauen, die sich politisch exponieren, sind also entweder unfähig oder monströs – das wird seit Tausenden von Jahren immer wieder mit nur geringer Variation suggeriert. Beide Darstellungsweisen finden sich sehr prominent in antiken Texten wieder. Zwei Figuren mögen hier als Exempel dienen, eine mythische und eine historische: Antigone und Kleopatra. Die Narrative über diese beiden Frauen zeigen deutlich, dass die Vorurteile von heute denen der Antike alles andere als unähnlich sind.



Illustration aus Charles-Joseph Mayers Biografie Marie-Antoinettes
(*Vie de Marie-Antoinette d'Autriche, reine de France,
femme de Louis XVI.*, Paris 1793): die Königin beim Dreier

Ausgrenzung: Antigone

Die *Antigone*, Sophokles' 442 vor unserer Zeitrechnung aufgeführte Tragödie, ist einer der meistrezipierten antiken Texte. Die ganze deutsche Klassik bewunderte die Heldin, die König Kreon trotz, um gegen sein Verbot ihren gefallenen Bruder zu bestatten. Was war passiert? In Theben herrscht nach dem katastrophalen Untergang von König Ödipus ein Machtvakuum. Eigentlich wollen sich die beiden Söhne des Ödipus mit der Regierung abwechseln, Eteokles und Polyneikes. Hierbei kommt es natürlich zu Misshelligkeiten: Eteokles ist König von Theben und will die Herrschaft nicht, wie vereinbart, an Polyneikes abgeben, worauf dieser die Stadt angreift. Im Kampf töten sich die Brüder gegenseitig. Anschließend wird Theben vom überforderten Onkel der beiden kontrolliert, Kreon. Dieser fällt eine ziemlich willkürliche Entscheidung: Eteokles als König gebühre ein Ehrenbegräbnis, Polyneikes aber solle als Terrorist Hunden und Vögeln vorgeworfen werden. Ein Unbestatteter kann nach antiken Vorstellungen nicht in die Unterwelt eingehen und findet niemals Frieden. Also macht sich die Schwester der beiden, Antigone, gegen das Verbot des Königs auf und bestattet ihren Bruder heimlich.

Ist es wichtig, dass es sich beim ‚Täter‘ um eine weibliche Figur handelt? Im 20. Jahrhundert jedenfalls war es das nicht mehr. In der Ära des Regietheaters wurde die Figur der Antigone emblematisch für jede Art von Widerstand. Ein berühmtes Beispiel ist Bertolt Brechts Bearbeitung des Stoffes von 1948. Brecht entschied sich für eine radikale Aktualisierung: Gleich in der Eingangsszene werden zwei Schwestern im April 1945 in Berlin mit der bevorstehenden Hinrichtung ihres aus dem

Krieg desertierten Bruders konfrontiert. Als sie aus dem Luftschutzkeller in ihre Wohnung zurückkehren, entdecken sie die Spuren des heimgekehrten Bruders und finden ihn schließlich erhängt. Während die eine Schwester ihn abschneiden will, tritt ein SS-Mann hinzu und fragt, ob sie den „Volksverräter“ kennen: Polyneikes hat sich geweigert, bei einem von Kreon sinnlos geführten Krieg mitzutun. Dass die Schwestern ihn bestatten, ist ein expliziter Akt des Widerstands.

Die Parallele zum Nationalsozialismus ist gerade in Deutschland immer wieder gezogen worden, auch von Rolf Hochhuth in seiner *Berliner Antigone* von 1975: Der Bruder der Hauptfigur Anne wird wegen angeblicher hochverräterischer Äußerungen hingerichtet. Sein Leichnam soll wie die Körper anderer Hingerichteter in die Anatomie einer Universität eingeliefert und dort von angehenden Ärzten zu Übungszwecken seziiert werden. Anne will dies verhindern und entwendet den Leichnam. Sie begräbt ihren Bruder auf dem Invalidenfriedhof in Berlin, wobei sie aber von einer Kommilitonin beobachtet und denunziert wird. Es kommt zu einem Prozess, und schließlich wird Anne durch die nationalsozialistische Justiz zur Hinrichtung verurteilt.

Die Gemeinsamkeiten der von Sophokles dargestellten Tyrannis des Kreon mit diktatorischen Systemen wie Nazi-Deutschland sind durchaus nachvollziehbar: Es geht um technokratische, unempathische Systeme einerseits und um Zivilcourage andererseits. Warme Mitmenschlichkeit steht gegenüber kalter Staatsraison. Antigone tritt als Anwältin der Unterdrückten auf. Ihr Geschlecht spielt vordergründig keine Rolle.

Seit Brecht und Hochhuth sind unzählige Neubearbeitungen der sophokleischen Tragödie entstanden, die in ganz

verschiedenen Epochen und Regimen spielen: Der argentinische Autor Leopoldo Marechal adaptierte die Geschichte im Kontext der ländlichen Siedler Argentiniens im 19. Jahrhundert. Edward Brathwaite zeigt eine ghanaische Antigone zur Zeit der Unabhängigkeitsbestrebungen ihres Landes. Weiter existieren Antigone-Figuren in der Welt der haitianischen Revolution und des nicaraguanischen Militärregimes oder im New Yorker Obdachlosenmilieu. Es gibt so viele internationale Adaptionen, dass dazu bereits ein eigener Forschungszweig entstanden ist.⁶ Nicht immer sind die Figuren weiblich. So besteht die Antigone-Parallele in Gabriel Garcia-Marquez' Novelle *La Hojarasca (Laubsturm)* von 1955 in einem alten Oberst, der einen Verstorbenen gegen den Widerstand einer Kleinstadt bestatten will. Die Situation in der künstlerischen Rezeption des Stoffes spiegelt sich auch in der Forschung wider: Der Gender-Aspekt wird häufig zugunsten einer generellen Außenseiterperspektive ausgeblendet.

Anders sieht dies in Sophokles' originalem Drama aus. Hier wird nicht nur die Situation des Einzelnen gegenüber dem Staat thematisiert, also der Status des Privaten gegenüber dem Öffentlichen. Sophokles' *Antigone* ist *auch* ein Gender-Drama. Dies wird an zahllosen Stellen im Text deutlich. Schon in der Eingangsszene erklärt Antigones Schwester Ismene, warum sich Antigone aus dem Konflikt zwischen dem Bruder und König Kreon heraushalten soll: „Du musst daran denken, dass wir Frauen sind, sodass wir gegen Männer nicht kämpfen!“⁷ Der König teilt diese Perspektive. Er strotzt vor Misogynie und fühlt sich massiv bedroht durch die Mitsprache einer Frau: „Und jetzt bin ich nicht mehr der Mann, sondern *sie* ist der Mann, wenn ihr in dieser Sache ungestraft Macht zukommt!“, ruft er entsetzt aus und schwört: „Solange ich lebe,

wird keine Frau herrschen!“⁸ Antigones Todesurteil sieht er als statuiertes Exempel: „Von jetzt an werden die Frauen hier nicht mehr so zügellos sein. Es werden wohl auch die Mutigen Angst bekommen, wenn sie den Hades ganz nah an ihrem Leben sehen.“⁹ Der Gender-Aspekt ist für Kreon absolut zentral: „Niemals darf man sich einer Frau geschlagen geben! Besser nämlich, wenn es sein muss, von einem Mann gestürzt zu werden, aber dass wir schwächer sind als Frauen, lassen wir uns nicht sagen!“¹⁰

Ein großer Konflikt für Kreon ist die Tatsache, dass Antigone mit seinem Sohn Haimon verlobt ist: Dieser setzt sich bei seinem Vater auch für sie ein. „Ich hasse schlechte Frauen für meinen Sohn“, schimpft Kreon.¹¹ Dem Haimon erklärt er, Antigone sei nichts für ihn: „Niemals, mein Junge, verliere deinen Verstand aus Lust wegen einer Frau, du weißt doch, dass das ein kaltes Betthäschen ist, eine schlechte Frau als Schlafgenossin im Haus.“¹² Als Haimon an Kreons Mitgefühl und auch an seinen Verstand appelliert, beschimpft dieser den Sohn als „Verbündeten einer Frau“, als „miesen Charakter, der einer Frau hinterherläuft“, als „Frauensklaven“.¹³

Antigone selber bringt ihr Geschlecht auf subtilere Weise ins Spiel. Ihren unnatürlichen Tod – sie wird verurteilt als politische Dissidentin – setzt sie immer wieder mit dem gleich, was für eine junge Frau aus ihrer Sicht das natürliche Lebensereignis sein sollte: mit einer Hochzeit. „Ich bekomme kein Hochzeitslied“, sagt sie, „und niemand singt einen Hymnos bei meiner Vermählung, sondern ich heirate den Acheron.“¹⁴ Der Unterweltsfluss steht für den Tod als Ganzen, der nun Antigones Bräutigam wird. Als sie ihr Felsengrab betritt, nennt sie es „mein Grab, mein Brautgemach“.¹⁵ Die Metaphorik wird später von einem Boten übernommen, der berichtet, wie man in Antigo-

nes Grabkammer nun auch den toten Haimon gefunden hat, der sich aus Kummer um seine Verlobte das Leben genommen hat. Ins „felsige, hohle Hades-Brautgemach“ seien sie gegangen, berichtet der Bote, und hätten Haimon dort noch über das „unselige Brautlager“ weinen sehen. „Sein Hochzeits-Ziel erlangt der Arme jetzt im Hades!“¹⁶

Die Figur der Antigone wird auch in der Forschung häufig unabhängig von ihrem Geschlecht betrachtet. Es werden Fragen wie die Rechte des Einzelnen gegenüber dem Staat oder die Verteilung tragischer Schuld auf Kreon einerseits und Antigone andererseits erörtert. Dies wirkt auf den ersten Blick sehr progressiv; Antigone wird von der Literaturwissenschaft in derselben Weise behandelt wie eine männliche Figur. Auf der anderen Seite wird hier ein wichtiger Aspekt des Dramas schlicht ignoriert, als spielten Geschlecht oder Ethnizität keine Rolle, seien unsichtbar. Die Aussage „I don't see color / gender“ etc. wird in letzter Zeit häufig kritisiert, weil damit leichtfertig ignoriert wird, welche Probleme Angehörige bestimmter Gruppen haben. Vergleichbar ist hierzulande das Argument gegen die Frauenquote, dass Menschen nur nach Leistung und ohne Berücksichtigung ihres Geschlechts eingestellt werden sollen – ein Argument, das nur scheinbar egalitär ist, weil es die Nachteile von Frauen auf dem Arbeitsmarkt von vornherein negiert und aus den Prozentzahlen von Frauen in Führungspositionen implizit schlussfolgert, Männer seien eben leistungsstärker. Auch das Ignorieren der Geschlechterverhältnisse in Sophokles' Drama blendet einen entscheidenden Punkt aus, der gerade heute von großem Interesse sein kann.

Es war kein Geringerer als Georg Friedrich Wilhelm Hegel, der den Gender-Aspekt des Dramas schon früh in den

Blick nahm. Er thematisierte Antigone in verschiedenen seiner Werke. In seiner *Phänomenologie des Geistes* von 1807 analysiert er den griechischen Stadtstaat, die Polis, und bezieht sich dabei auf die *Antigone*. Der Name fällt nur zweimal, aber es ist deutlich, dass das Drama allgemein im Hintergrund steht. Im Unterkapitel „Die sittliche Welt. Das menschliche und göttliche Gesetz, der Mann und das Weib“ spricht Hegel über die konflikt-hafte „Sittlichkeit“ der Polis. Miteinander und gegeneinander bestehen zwei Lebensformen: Familie und Verwandtschaft, verkörpert durch Antigone, und der Staat, dargestellt durch Kreon. Die Sittlichkeit der Frau besteht laut Hegel innerhalb der Sphäre der Familie. Hier herrschen die ungeschriebenen Gesetze, die auf der Basis von Verwandtschaft entstanden sind und eine göttliche Ordnung widerspiegeln. Anders verhält sich dies mit der staatlichen, öffentlichen Sittlichkeit: Diese Ordnung ist durch menschliche Gesetze und Verordnungen vorgegeben. Diese Art von Sittlichkeit ist Männersache.¹⁷

„Auf eine plastische Weise“, so Hegel an anderer Stelle,¹⁸ „wird die Kollision der beiden höchsten sittlichen Mächte dargestellt in dem absoluten Exempel der Tragödie, *Antigone*; da kommt die Familienliebe, das Heilige, Innere, der Empfindung Angehörige, weshalb es auch das Gesetz der unteren Götter heißt, mit dem Recht des Staats in Kollision. Kreon ist nicht ein Tyrann, sondern ebenso eine sittliche Macht. Kreon hat nicht Unrecht; er behauptet, daß das Gesetz des Staats, die Autorität der Regierung geachtet werde[n muß] und Strafe aus der Verletzung folgt. Jede dieser beiden Seiten verwirklicht nur die eine der sittlichen Mächte, hat nur die eine derselben zum Inhalt. Das ist die Einseitigkeit, und der Sinn der ewigen Gerechtigkeit ist, daß beide Unrecht erlangen, weil sie einseitig sind, aber damit auch beide Recht.“ Der Konflikt ist gerade im Fall der

Königstochter und des Herrscheronkels vorprogrammiert, weil die Protagonisten jeweils auch zu der ihnen entgegengesetzten Sphäre gehören. Antigone ist als Tochter des Ödipus und als Verlobte von Kreons Sohn auch Mitglied der Welt des Staates, Kreon ist auch Teil der Familie: „So lebt z. B. Antigone in der Staatsgewalt Kreons; sie selbst ist Königstochter und Braut des Hämon, so daß sie dem Gebot des Fürsten Gehorsam zollen sollte. Doch auch Kreon, der seinerseits Vater und Gatte ist, müßte die Heiligkeit des Bluts respektieren und nicht das befehlen, was dieser Pietät zuwiderläuft.“¹⁹

Hegels Interpretation ist aus heutiger Sicht nicht gerade erfreulich. Die Vorstellung von getrennten Sphären der Geschlechter entstammt einer vormodernen Zeit. Sie ist im Zeitalter der Frauenemanzipation viel weniger ergiebig als die Frage nach dem Verhältnis des Einzelnen zum Staat. Trotzdem erscheint seine Perspektive gerechtfertigt, wie die zahlreichen Hinweise auf Antigones Geschlecht in Sophokles' Stück belegen: Natürlich ist Antigones Geschlecht ein zentrales Problem der Tragödie. Bemerkenswert ist dabei, dass die Teilung der Sphären nicht affirmativ dargestellt wird: Kreons fürchterliche Bestrafung am Ende der Tragödie spricht für sich. Er ist im tragischen Sinne schuldig geworden: Seine Verblendung führt zur Zerstörung all dessen, was ihm heilig ist. Nach Hegel besteht diese Verblendung in einer zu strikten Aufteilung der Sphären dort, wo diese Aufteilung nicht mehr möglich ist, weil Familie und Staat im Falle des thebanischen Königsclans nicht trennbar sind.

Aber auch Antigone rennt in ihr Unglück. Sie weigert sich, ihr Frauenschicksal auf sich zu nehmen, wie ihre Schwester dies tun will, und wird dafür mit dem Tod bestraft. Die positiven Dinge eines Frauenlebens – Brautgemach und

Hochzeit – werden für Antigone pervertiert: Sie heiratet im Hades, das Grab ist ihre Brautkammer.

Sophokles hat kein feministisches Drama geschrieben. Zwar stößt Kreons unverhohlene Misogynie nicht nur heute vielen auf, sondern direkt im Stück auch dem Chor und seinem Sohn Haimon. Trotzdem ist die Ausgangssituation nicht einfach die, dass Antigone aus ihrer weiblichen Sphäre ausbrechen und Kreon dies verhindern will. Die eigentliche Katastrophe ergibt sich aus der Kollision der beiden Sphären. Das wird schon nach dem berühmten ersten Chorlied der Tragödie deutlich: „Vieles ist gewaltig, aber nichts existiert, was gewaltiger ist als der Mensch“,²⁰ singt der Chor und schließt eine Reihe klar männlich konnotierter kultureller Errungenschaften an: Der Mensch segelt über das Meer, er pflügt die Erde, fängt und zähmt Tiere. In diese Verherrlichung des männlichen Menschen bricht Antigone regelrecht ein. Der Chor unterbricht sich: „Nein, was sehe ich dort für ein unfassbares Unding? Wie soll ich leugnen – ich kenne sie doch, dass dies die kleine Antigone ist? Du Unglückliche, Kind des unglücklichen Vaters Ödipus, was ist los? Sie führen dich weg – du wirst doch nicht den Gesetzen des Königs ungehorsam geworden sein? Sie haben dich doch nicht bei solchem Wahnsinn ergriffen?“²¹ Antigones Unterbrechung des Loblieds auf den Mann illustriert, wie sie in eine Sphäre hineinplatzt, der sie nicht angehört.

Dämonisierung: Kleopatra

Die ägyptische Königin Kleopatra ist natürlich ein anderes Kaliber als die „kleine Antigone“. Als historische Ausnahmefigur

steht sie mitten in der männlichen Sphäre antiker Staatsmacht. Heute ist sie einem breiten Publikum durch populäre Rezeptionsprodukte wie *Asterix* und den legendären Film mit Elizabeth Taylor bekannt, der noch immer unsere ästhetischen Vorstellungen prägt: Kleopatra mit dem exotischen Lidstrich und der ikonischen Ponyfrisur, die bei keinem Karnevalskostüm fehlen darf.

Diese Kleopatra der populären Rezeption wiederum geht vor allem auf Shakespeares *Antony and Cleopatra* zurück. Die Figur der Königin ist in diesem Stück zwar durchaus komplex und hat ihre Schattenseiten, ihre Liebe zu Mark Anton jedoch wird als aufrichtig dargestellt. Seitens dieses eifersüchtigen und paranoiden Liebhabers und seiner römischen Mannen ist sie immer wieder wüsten Beschimpfungen ausgesetzt. Kleopatra ist die große Verführerin, die den aufrechten Kämpen behext hat: Er ist zum „Narren einer Dirne“ geworden, hat „seine Herrschaft einer Hure gegeben“, die „Zauberkönigin“ hat ihn in „Fesseln“ gelegt, er ist das „edle Wrack ihrer Magie“ und folgt ihr „wie ein verliebter Enterich“. ²² Schon Julius Caesar hatte denselben Fehler gemacht und sich ausnützen lassen: „[E]r pflügte sie, sie erntete“. ²³ Auch wenn Kleopatra alle Männer verführt, ist sie doch alt und hässlich: „die ägyptische alte Mähre, möge sie doch Lepra bekommen“. ²⁴ Mark Anton selbst stimmt im Zuge eines Eifersuchtsanfalls mit ein: „[D]u warst schon abgetakelt, bevor ich dich kannte.“ „Ich habe dich als kaltes Stück auf dem Teller des toten Caesar gefunden, du warst ein Rest von Gnaeus Pompeius, und was du Schlampe dir sonst noch für heiße Stunden ausgesucht hast, von denen man nichts weiß.“ ²⁵ Als Mark Anton sich – irrtümlich – von Kleopatra verraten fühlt, kennt seine Wut keine Grenzen mehr: „Alles ist verloren! Die dreckige Ägypterin hat mich ver-



Elizabeth Taylor als die ägyptische Königin
in dem Film *Cleopatra* (1963)

raten.“ „Du Dreifach-Hure hast mich an diesen Novizen verkauft!“ „Ich bin verraten: Diese falsche Seele Ägyptens! Dieser schlimme Zauber! Deine Augen haben mich zum Krieg und wieder heim gerufen. Dein Busen war meine Krone, mein einziges Ziel. Wie eine richtige Zigeunerin hast du mich beim Glücksspiel abgezockt bis auf die Knochen!“ „Schände Caesars Triumphzug! Er soll dich nehmen und dich dem brüllenden Pöbel zeigen. Folg seinem Wagen als der größte Schandfleck deines Geschlechts, die Monströseste von allen, lass dich den ärmsten Versagern und Pennern zeigen.“ „Die Hexe soll sterben!“²⁶

Die bösen Zungen – und das ist eben das Besondere an Shakespeares Drama – werden am Ende Lügen gestraft. Kleopatra stirbt mit Mark Antons Namen auf den Lippen, als aufrichtig Liebende. Dass Shakespeare aus der ägyptischen Königin eine positive Figur macht, ist erstaunlich, sind doch die Inhalte der zitierten Beschimpfungen eins zu eins aus der antiken Literatur übernommen. Der englische Dichter stellt diese Stimmen konsequent als lügnerisch dar, indem er ihnen eine positiv gezeichnete, würdevolle Königin entgegensetzt.²⁷

Dass Kleopatra in den antiken Quellen so gar keine gute Figur macht, ist der historischen Situation geschuldet: Octavian, der spätere Kaiser Augustus, ging als Sieger aus den römischen Bürgerkriegen hervor. Kleopatra war zuerst die Geliebte Julius Caesars gewesen und dann die langjährige Partnerin von Mark Anton, dem letzten Gegner des Augustus. Der Sieger hatte großes Interesse daran, sich als legitimen Erben Julius Caesars darzustellen, eine Position, die ihm Mark Anton streitig gemacht hatte. Eine Gefahr stellte auch der jugendliche Sohn von Caesar und Kleopatra dar, Caesario – Octavian ließ ihn deshalb ermorden. Zur Propaganda

des neuen Regimes gehörte folglich die Negativdarstellung der Kleopatra, und entsprechend vergiftet waren die Darstellungen der Augustus-treuen Dichter und Chronisten.

Horaz, ein von Augustus hochgeschätzter Dichter, beginnt seine Ode auf den Tod der Kleopatra²⁸ mit dem Ausruf *nunc est bibendum* – „jetzt wollen wir trinken“! Er ruft zu Tanz und Fest auf, da die Königin nun tot sei, „die wahnsinnigen Untergang für das Kapitol plante und für das Reich den Tod, mit ihrer Schar von vergifteten, kranken, schändlichen Männern“, „das tödliche Ungeheuer“, *fatale monstrum*.²⁹ Noch dramatischer schildert Vergil den Auftritt der Königin bei der entscheidenden Schlacht von Actium 31 vor unserer Zeitrechnung. Kleopatra ist *nefas*, wörtlich übersetzt „unsagbar“, wobei dieses Unsagbare deutlich die Konnotation des Unheiligen, Unreinen trägt.³⁰ „Mitten im Heer steht die Königin und ruft ihre Schlachtreihen mit dem traditionellen Sistrum“, so Vergil, „und ihre monströsen Promenadenmischungen von Göttern und der Kläffer Anubis heben die Waffen gegen Neptun und Venus, ja gegen Minerva!“³¹ Hier wird die Exotisierung auf die Spitze getrieben: Kleopatra ist eine Hexe, die mit ihrem eigenartigen Musikinstrument bizarre Götterchimären anruft. Die lächerlichen und erfolglosen Exotengötzen wagen es, sich mit den würdevollen römischen Gottheiten anzulegen, nachgerade mit Minerva, der keuschen, jungfräulichen Göttin der Klugheit und kriegerischen Strategie.

Auch bei Lucan, der einige Jahrzehnte später die Ereignisse der römischen Bürgerkriege in Verse fasste, kommt die Ägypterin nicht gut weg. Sein Lieblingsadjektiv für Kleopatra ist *incesta*,³² „unrein“, „schamlos“, tatsächlich auch „inzesstüß“ – Kleopatra war entsprechend der ägyptischen Tradition mit ihrem Bruder verheiratet, eine Verbindung, die vermutlich

rein symbolischer Natur war. Die Königin ist *obscœna*, „unheilvoll“, „widerwärtig“, wieder auch „schamlos“, ebenso Caesars Liebe zu ihr.³³ Sie ist die „Schande Ägyptens, die tödliche Rachegöttin Latiums, unkeusch, ein Übel für Rom“ – genau wie Helena Griechenland und Troja ruinierte, versucht Kleopatra es mit Italien.³⁴ Sie gewinnt Caesar für sich, indem sie sich nach Strich und Faden verstellt,³⁵ und natürlich durch ihre „unmäßig geschminkte fatale Schönheit“.³⁶ „Mit Drogen hat sie den älteren Mann gefügig gemacht“,³⁷ so Lucan.

Die Historiografen, die Kleopatra behandeln, folgen der Interpretation der augusteischen Dichter in aller Regel. Vor allem die kaiserzeitlichen Autoren Plutarch und Cassius Dio berichten über Kleopatra, inzwischen mit großem zeitlichem Abstand. Bei Plutarch ist Kleopatra immerhin von großer Intelligenz – sie spricht unzählige Sprachen –, aber auch eine glänzende Schauspielerin, die Mark Anton an der Nase herumführt. Durch „Tricks und Liebeszauber“ macht sie ihn gefügig: „[A]ls stehe er unter irgendwelchen Drogen oder sei verhext, so schaute er immer zu ihr“.³⁸ Als Mark Anton sich von ihr entfernt, um im Zuge eines kurzlebigen Bündnisses mit Octavian dessen Schwester zu heiraten, ist Kleopatra kein Mittel zu billig, um ihn zurückzuerobern: „Sie gab vor, Antonius zu lieben, und verschlangte ihren Körper durch leichte Diäten. Sie warf ihm verzückte Blicke zu, wenn er sich näherte, sehnsüchtige und niedergeschlagene, wenn er ging. Sie richtete es so ein, dass sie oft weinend gesehen wurde, sich aber dann die Tränen schnell abwischte und sie verbarg, so als ob sie sie vor ihm verhehlen wolle.“³⁹ Als die Anhänger der Königin dem Römer schließlich weismachen, sie werde eine Trennung nicht überleben, kehrt er nach Alexandria zurück.

Insgesamt schildert Plutarch Mark Anton als ‚Weiberknecht‘, der schon von seiner früheren Frau Fulvia derart in die Knie gezwungen worden war, dass Kleopatra später leichtes Spiel hatte: Bald ist er nur noch ihr „Anhängsel“. ⁴⁰ Als Kleopatras Schiffe aus der Seeschlacht von Actium fliehen, eilt ihr Mark Anton hinterher, „als sei er mit ihr zusammengewachsen und müsse gemeinsam mit ihr den Ort wechseln“; „so folgte er der Frau, die ihn verdorben hatte und noch mehr verderben würde“. ⁴¹

Plutarchs Nachfolger Cassius Dio legt noch mehr Gewicht auf den verderbten Charakter der Kleopatra: Sie versucht sich dem siegreichen Octavian anzudienen und ist sofort bereit, ihren bisherigen Geliebten zu verlassen. Diese Haltung ist nicht nur ihrem Selbsterhaltungstrieb zuzuschreiben, sondern auch ihrer Dummheit und Eitelkeit: Octavian lässt sie wissen, dass er in sie verliebt sei – was die naive Königin sofort glaubt. ⁴² Hinter Mark Antons Rücken schickt sie Octavian Herrschaftsinsignien zu, ⁴³ und sie täuscht ihren eigenen Tod vor, damit Mark Anton sich umbringe, und diese Strategie geht auch auf. ⁴⁴ Octavian spielt sie ein richtiges Theaterstück vor: Sie empfängt ihn inmitten von Bildnissen seines Adoptivvaters Julius Caesar, liest aus dessen Korrespondenz vor, weint und küsst die Briefe und fällt vor den Bildnissen nieder. „Die Augen wandte sie immer wieder zu [Octavian] und brach in lautes, melodisches Weinen aus. Sie klang ganz zart und sagte Dinge wie: ‚Was sind mir nun, Caesar, deine Briefe?‘ oder ‚aber in diesem Mann da lebst auch du für mich weiter‘, dann wieder: ‚Wenn ich doch vor dir gestorben wäre‘, und schließlich: ‚aber wenn ich diesen Mann habe, dann habe ich dich!‘“ ⁴⁵ Octavian kann der schönen Königin jedoch widerstehen.

Cassius' abschließendes Urteil über Kleopatra fällt vernichtend aus und bedient ein misogynen Narrativ, das erfolgreiche Frauen auch heute verfolgt. Die gierige Kleopatra, so Cassius, hat sich einfach hochgeschlafen: „Kleopatra war unersättlich nach Liebe und unersättlich nach Reichtümern. Sie zeichnete sich stark durch ruhmsüchtigen Ehrgeiz aus, und auch durch hochmütige Verachtung. Die Herrschaft über Ägypten errang sie durch ein Liebesverhältnis, und als sie hoffte, sich durch dasselbe Mittel diejenige über die Römer zu schnappen, scheiterte sie und verlor auch die andere.“⁴⁶

Eine noch spätere antike Nachricht über Kleopatra erreicht uns aus einer anonymen biografischen Schrift des 4. Jahrhunderts unserer Zeitrechnung. Sie ist recht lakonisch, stellt aber ebenfalls Kleopatras Scharlatanerie in den Mittelpunkt. Die Frau eignet sich darin über ihre Schönheit Dinge an, die ihr nicht zustehen: „Kleopatra, die Tochter des ägyptischen Königs Ptolemaios, wurde von ihrem Bruder und Ehemann Ptolemaios geschlagen, nachdem sie ihn um die Herrschaft hatte betrügen wollen. Sie kam während des Bürgerkriegs in Alexandria zu Caesar. Weil sie schön war und mit ihm schlief, setzte sie bei ihm ihre Herrschaft und Ptolemaios' Tod durch. Ihre Geilheit war so groß, dass sie sich oft prostituierte, und ihre Schönheit so enorm, dass viele die Nacht mit ihr mit dem Tod bezahlten.“⁴⁷

Die mächtige Frau als Abnormität

Kleopatra und Antigone sind sehr verschiedene Figuren. Die eine hat tatsächlich gelebt, die andere entstammt dem Mythos. Die eine wird systematisch verfemt und erst in der Mo-

derne rehabilitiert, die andere galt schon in der Antike als Heldin und wird bis heute angebetet – laut einer populären Anekdote soll ein klassischer Philologe bei einer Tagung einen Kollegen angeherrscht haben, als es um die Figur der Antigone ging: „Be careful, sir, you are speaking of the woman I love!“ Beide Figuren haben aber gemeinsam: dass sie sich als Frauen in Sphären wagen, die nicht für sie gedacht sind. Für beide hat dies dramatische Konsequenzen.

Bis heute ist in der Berichterstattung über mächtige Frauen immer wieder ein Unwohlsein zu spüren. Die eingangs genannten Beispiele aus Belarus und den hässlicheren Ecken des Internets mögen extrem sein. Aber es wird niemand bestreiten, dass mächtige Frauen anders wahrgenommen werden als Männer, dass die Polemik eine andere ist. Ob es nun ‚Flinten-Uschi‘ von der Leyen betrifft oder Angela Merkels Busen bei einer Festspielpremiere: Es geht fast immer darum, dass sich eine Frau entweder nicht weiblich genug benimmt oder dass ihre weiblichen Attribute in der Sphäre der Politik als störend wahrgenommen werden. Der Kanon dieser Stereotype ist alles andere als neu. Seit jeher wird alles getan, um weibliche Mächtige als unnatürlich und verachtenswert erscheinen zu lassen. Frauen in der Politik, so zeigt der Blick in die Antike, gehören nicht in unsere Kultur.

Das Schicksal der Verlassenen Dido und Medea

„Und alles nur, weil ich dich liebe!“ – Dido“: Die Zeile aus einem Lied der Toten Hosen klebten Studierende der Universität Kiel unter ein Porträt des Dichters Vergil, das den Gang des Instituts für klassische Altertumskunde ziert. Aus Vergils Feder stammt die Geschichte der karthagischen Königin Dido, die sich das Leben nimmt. „Komm, ich zeig dir, wie groß meine Liebe ist, und bringe mich für dich um“, singen die Hosen. Dido tötet sich nach verbreiteter Auffassung aus unglücklicher Liebe zu Aeneas. Hier haben wir es jedoch mit einer Vereinfachung zu tun, die mit der jahrtausendealten Dominanz der männlichen Perspektive zusammenhängt. Dido stirbt vor allem deswegen, weil sie eine Frau ist, und weil sie als Frau in dem System, in dem sie lebt, nicht länger existieren kann.

Eine andere unglücklich Liebende, die drastische Konsequenzen zieht, ist Medea. Ihre Geschichte wird von verschiedenen griechischen und römischen Dichtern erzählt. Medea ist die Tochter des kolchischen Königs Aietes und Enkelin des Sonnengotts. Kolchis, das heutige Georgien, war für die Griechen und Römer eine weit entfernte, barbarische Region. Der tapfere griechische Held Jason macht sich dorthin auf den Weg, um ein kostbares goldenes Widderfell zu er-

werben. König Aietes will dieses Fell nicht hergeben. Aber seine Tochter Medea verliebt sich so sehr in den blonden Helden, dass sie ihren Vater verrät und Jason hilft, das Fell zu stehlen. Zum Dank nimmt Jason Medea mit nach Griechenland. Nachdem sie ihm zwei Söhne geboren hat, verlässt er sie jedoch, um die griechische Königstochter Glauke zu heiraten. Das ist der Punkt, an dem die Geschichte aus dem Ruder läuft: Die Barbarin Medea tötet nicht nur die neue Braut und deren Vater, sondern auch ihre eigenen kleinen Söhne, um Jason damit zu verletzen.

Die beiden Geschichten haben mehrere Gemeinsamkeiten. Zum einen ist es für die beiden Frauen keine freie Entscheidung, sich zu verlieben. Weiter werden ihnen Versprechungen gegeben, Eide abgelegt, die dann nicht eingehalten werden. Schließlich ist die Situation für beide Figuren am Ende tatsächlich lebensbedrohlich. Zumindest Didos Selbsttötung erscheint vor diesem Hintergrund nicht als emotionale Überreaktion eines hysterisch verliebten Frauenzimmers, sondern geradezu als *ultima ratio*.

Die erzwungene Liebe

Vergils *Aeneis* ist eines der großen Highlights der Weltliteratur. Dies liegt vor allem an der enorm ausführlichen und detaillierten Darstellung der sogenannten Dido-Tragödie. Generationen haben mit der Heldin gelitten, darunter sogar der Kirchenvater Augustinus, der sich an seine Schulzeit erinnert: „Ich beweinte die ausgelöschte Dido, die durch ihr Schwert letzte Ruhe suchte.“¹ Aber Dido ist nicht einfach nur verliebt. Sie hat keine Gewalt über ihr Schicksal. Das

lässt sich schon an der Art erkennen, wie Vergil die Figur einführt. Sie begegnet uns die ersten Male nicht in Person, sondern zunächst im Plan des Göttervaters Jupiter, dann in der Erzählung der Göttin Venus. Bei der ersten Erwähnung in der *Aeneis* wird sie treffend als *fati nescia Dido* bezeichnet: „Dido, die das Schicksal nicht kennt“. Jupiter malt gegenüber Venus die große Zukunft des römischen Volkes aus. Ihr Sohn, der trojanische Prinz Aeneas, wird zum Stammvater der Römer werden, und deswegen sorgt Jupiter dafür, dass seine Reise nach Italien gut verläuft: „Er schickt Merkur, den Sohn der Maja, vom Himmel, damit das Land und die neue Burg von Karthago den Trojanern gastlich offen stehen. Nicht, dass Dido, die das Schicksal nicht kennt, ihnen den Zugang zu ihrem Gebiet verwehrt!⁴² Merkur macht Dido und ihre Leute den Fremden gegenüber wohlgesinnt und gastfreundlich. Das können sie brauchen. Aeneas und seine Mannschaft haben schon einiges hinter sich. Die Trojaner haben die Zerstörung ihrer Heimatstadt und das Sterben vieler geliebter Menschen erlebt. Durch einen Seesturm hat es sie an die nordafrikanische Küste verschlagen. Karthago ist ein Ort, der anders als die bisherigen Stationen nicht vor Monstern und Gefahren strotzt, sondern im Gegenteil Sicherheit, Komfort und viele Freuden bietet – eine echte Alternative also zum angestrebten Ziel Italien. Zumindest bedeutet der Aufenthalt für Aeneas eine Atempause, bevor er sich in der zweiten Hälfte des Epos den Kämpfen mit den Einwohnern Italiens stellen muss.

Während seine Gefährten sich freuen, dem Seesturm entronnen zu sein, und die eben erlegten und zubereiteten Hirsche verdauen, macht sich der Hauptheld auf Erkundungsgang. Er trifft auf seine Mutter Venus, die sich in äußerst durchschau-

barer Weise als Jägerin kostümiert hat. Sie fordert ihn auf, zu Dido zu gehen, deren Biografie sie in ganzen 28 Versen referiert. Das Schicksal der Königin ist nicht kürzer zu fassen, wie Venus selbst eingangs zugibt: „Hier herrscht Dido, die aus der Stadt Tyros kam, auf der Flucht vor ihrem Bruder. Lang ist die Geschichte der Ungerechtigkeiten, die ihr widerfahren sind, lang sind auch die Verwicklungen ihres Lebens. Ich nenne dir nur die Hauptpunkte.“³

Schon hier wird klar, dass Dido Schlimmes erlebt hat. Dabei beginnt ihre Geschichte zunächst heiter: Dido lebt in der Stadt Tyros in Phönizien. Sie ist glücklich mit dem superreichen Sychaeus verheiratet. Aus Geldgier wird dieser jedoch von Didos bösem Bruder Pygmalion ermordet. Die Tat wird lange Zeit vor Dido geheim gehalten, bis ihr der Geist ihres Gatten im Traum erscheint, ihr seine Wunde zeigt und zur Flucht aus Tyros mahnt. Dido flieht. In Nordafrika angekommen, gründet sie eine Stadt: Karthago.

Venus' Mitgefühl für diese bewundernswerte Frau hält sich in Grenzen. Sie will vor allem, dass ihr Sohn in Karthago alle Hilfe bekommt, die er braucht. Zu diesem Zweck will sie Dido krank machen: krank vor Liebe. Ihren anderen, göttlichen Sohn, den Liebesgott Amor, lässt sie die Gestalt von Aeneas' Sohn annehmen und Dido mit rasender Leidenschaft erfüllen. „Ich will sie in Brand setzen“, gesteht sie Amor. „Du, fache heimlich das Feuer an und betrüge sie mit deinem Gift.“⁴

Amor gehorcht seiner Mutter und bewirkt, dass Dido sich in Aeneas verliebt: In Gestalt von Aeneas' Söhnchen Julius präsentiert er der Königin Geschenke. Die göttliche Gehirnwäsche funktioniert einwandfrei: „Die unglückselige Phönizierin, schon bestimmt für künftiges Unheil, konnte gar nicht genug bekommen und entflammte beim Schauen.

In gleichem Maße wurde sie durch den Jungen und die Geschenke bewegt.⁴⁵

Als Aeneas seine Erlebnisse bis zur Ankunft in Karthago schildert, hängt Dido an seinen Lippen. Die Stadtgründerin, die Witwe, die Überlebende – sie ist hypnotisiert und gebrochen durch die übernatürliche Macht der Göttin Venus. Dido leidet an der Liebe wie an einer Krankheit: „Die Königin ist schon verletzt durch schwere Liebe. Sie nährt die Wunde aus ihren Adern und wird von unsichtbarem Feuer verzehrt. Sie denkt nur noch an die große Mannhaftigkeit des Mannes und an seine überaus edle Herkunft. Tief getroffen haben sein Gesicht und seine Worte sie im Herzen und versagen ihren Gliedern hartnäckig erholsame Ruhe.“⁴⁶ Die Königin verhält sich wie ein angeschossenes Tier.⁷ Wenn sie nicht gerade unruhig und fahrig ist, verfällt sie in Apathie und kümmert sich nicht mehr um den Bau ihrer Stadt. Karthago liegt brach.⁸

Unter anderem leidet Dido auch unter einem schlechten Gewissen, weil sie sich eigentlich geschworen hatte, ihrem verstorbenen Gatten Sychaeus treu zu bleiben. Aber ihre Schwester Anna redet ihr das aus: Sie setzt Dido in den Kopf, sie könne doch noch Kinder bekommen. Außerdem überzeugt sie sie, dass das Land einen männlichen Beschützer brauche, da ringsum gewalttätige Barbaren lauern, vor allem der Numiderfürst Jarbas, der auf Rache sinnt, weil Dido eine Heirat mit ihm abgelehnt hat. Nach wie vor stellt auch Didos Bruder Pygmalion eine Bedrohung dar.⁹

Dass diese Motivationen aus heutiger Sicht höchst fragwürdig sind, versteht sich von selbst. Dass sie am Ende aber gerade im antiken Kontext kontraproduktiv sind, wird sich noch zeigen.

Die Geschichte der Medea läuft zunächst ganz ähnlich ab wie die der Dido. Auch Medea ist lediglich ein Instrument, das der Glorie eines Helden dienen soll. Auch ihre Liebe ist ferngesteuert. Der griechische Dichter Apollonios Rhodios, der Vergil übrigens als Vorbild diente, schildert in seinem Epos über Jason und seine Fahrt mit dem Schiff Argo die Verhandlungen der intrigierenden Göttinnen Hera und Athene. Sie sind beide begeisterte Unterstützerinnen von Jason und überlegen, wie sie ihm helfen können, das goldene Widderfell zu erlangen. Schließlich fassen sie den Plan, die Liebesgöttin Aphrodite (das griechische Pendant zu Venus) ins Vertrauen zu ziehen: Sie bitten sie, Medea in Jason verliebt zu machen. In einer ausführlichen und recht komischen Passage antichambrieren die beiden Göttinnen bei Aphrodite, mit der sie sich sonst gar nicht gut verstehen. Diese erklärt ihre grundsätzliche Hilfsbereitschaft, jammert aber über den Ungehorsam ihres Sohnes Eros (Amor). Nur mit dem Versprechen eines neuen Spielzeugs kann sie den Kleinen überreden, ihr zu Diensten zu sein.¹⁰ Die Genese von Medeas Liebe ist noch willkürlicher als bei Dido. Während Venus immerhin ihrem eigenen Sohn Aeneas helfen will, tut ihr griechisches Pendant Aphrodite hier einfach ihren Kolleginnen einen Gefallen. Der kleine Liebesgott Eros muss anders als sein römischer Gegenpart Amor erst überredet werden: Am Ende ist es ein glänzender Ball, der ihn überzeugt. Medea wird also zum Spielball um den Preis eines Spielballs.

Auch sie leidet schrecklich an ihrer Liebe. „Sprachlosigkeit ergreift ihr Herz“, nachdem Eros sie mit seinem Pfeil getroffen hat. „Das Geschoss brennt tief in ihrem Herzen.“ Und „aus ihrer Brust wird durch ihre Qual alles klare Denken weggeblasen.“¹¹ Immer wieder betont Apollonios, wie sich das

Mädchen quält und welches Leid und welchen Kummer es erduldet. Medea weint andauernd. Sie kann nicht mehr schlafen. Alpträume plagen sie, und sie ist hin- und hergerissen zwischen Scham und Sehnsucht. Dieses Motiv greift auch der lateinische Dichter Ovid zwei Jahrhunderte später auf: Medea schwankt zwischen *amor* und *timor*, Liebe und Furcht, ihre Sehnsucht will das eine, der Verstand das andere: „Ich sehe ja das Bessere und heiÙe es gut. Aber ich tue das Schlechtere.“¹²

Bei Apollonios ist Medea so zwiespältig, dass sie physisch immobilisiert wird: „Sie richtete sich auf und öffnete ihre Zimmertür, barfuß und im Nachthemd. Sie wollte gern zu ihrer Schwester gehen und überquerte die Schwelle. Lange blieb sie im Vorzimmer des Schlafgemachs stehen, gelähmt von Scham. Sie drehte sich wieder zurück und wandte sich um, und von Neuem ging sie hinein, und wieder zögerte sie drinnen. Vergeblich trugen sie ihre FüÙe hin und her. Wenn sie geradeaus ging, hielt sie die Scham drinnen zurück. Von der Scham gelähmt, trieb sie doch Sehnsucht an. Dreimal versuchte sie es, und dreimal hielt sie sich zurück; das vierte Mal fiel sie vornüber in ihr Bett und warf sich hin und her.“¹³

Als Medea Jason wiedersieht, zeigt sie sich wiederum wie gelähmt: „Aus der Brust fiel ihr ihr Herz hinaus. Einfach so wurde ihr schwarz vor Augen, und eine heiÙe Röte stieg in ihren Wangen auf. Sie war nicht stark genug, ihre Knie vorwärts oder rückwärts zu bewegen, und ihre FüÙe waren wie angewurzelt.“¹⁴ Ihre Liebe kennt keine Grenzen mehr: „Sie hätte für ihn aus ihrer Brust die Seele herausgenommen und ihm in die Hand gegeben, wenn er sie gebraucht hätte: So sehr bewunderte sie ihn.“¹⁵

So willkürlich es erscheint, dass Eros Medeas Leben um den Preis eines Balles zerstört, so überflüssig ist auch Didos

Leiden: Es wäre ja gar nicht nötig gewesen, Dido in einen solchen Zustand zu versetzen. Die Königin hätte Aeneas und seinen Leuten auch so geholfen. Durch die Einwirkung des Gottes Merkur ist Dido den Trojanern freundlich gesinnt. Das tut sie auch explizit kund: „Wer kennt nicht die Familie des Aeneas, die Stadt Troja, die mannhaften Taten und Männer, und den Brand eines solchen Krieges?“¹⁶ Als die ersten Trojaner bei ihr eintreffen, erklärt sie sich schon bereit, auch Aeneas selber gastlich aufzunehmen, und will sogar nach ihm suchen lassen.¹⁷ Als der Held schließlich erscheint, gesteht Dido ihm erneut, wie sehr sie ihn bewundert, und versichert ihn ihrer Unterstützung. Sie weist darauf hin, dass sie und Aeneas viel gemeinsam haben: „Mich selbst hat ein ähnliches Schicksal auch viele Mühen ertragen lassen. In diesem Land gestattete es mir endlich, zur Ruhe zu kommen. Ich bin nicht unerfahren im Leid, und jetzt lerne ich, Unglücklichen beizustehen.“¹⁸

Aeneas ist in Karthago sicher. Die Stadt könnte für die Trojaner zu einer problemfreien Durchgangsstation werden. Es ist vollkommen unnötig, Dido zu opfern.

Die gebrochenen Eide

Dido und Medea verlassen sich auf die von ihnen geliebten Männer. Dass dies ein Fehler ist, wird in beiden Geschichten immer wieder thematisiert, manchmal in ganz ähnlicher Weise. So feiert Dido mit Aeneas eine Art Naturvermählung: Während eines Gewitters flüchten sie in eine Höhle, wo die Erdgottheit Tellus und die Ehegöttin Juno ihnen Zeichen geben: Blitze zucken, Nymphen heulen. Diese Art der Ver-

bindung ist das Gegenteil einer zivilisierten Eheschließung.¹⁹ „Jener Tag“, so spricht der Erzähler, „war der erste Auslöser von Tod und Leid. Denn weder für ihr Ansehen noch für ihren Ruf interessiert sich Dido noch, und sie liebt nicht mehr heimlich. Sie nennt das Ehe, und mit diesem Namen verdeckt sie ihre Schuld.“²⁰ Legitimität ist hier ein Totschlagargument: Zwischen Ehe, *coniugium*, und *culpa*, Schuld, existiert – nichts. Ganz ähnlich formuliert dies Ovid für Medea: „Du hieltest das für eine Ehe, und diesen schönen Namen hast du deiner Schuld gegeben, Medea!“²¹ Auch sonst sieht es in den Ovid'schen Fassungen so aus, als habe Jason dem Mädchen etwas vorgegaukelt. Medea erinnert ihn an seinen Eid gegenüber der Ehegöttin Juno. Nun behauptet Jason, sie habe nicht einmal eine Mitgift gehabt. Medea entgegnet ihm, dass „der goldene Widder, berühmt für sein dickes Fell“, ihre Mitgift sei. „Meine Mitgift ist, dass du überlebt hast, meine Mitgift ist die griechische Jugend.“²² Medeas Hinweis darauf, dass sie Jason und seine Mannschaft gerettet hat, bedeutet vor allem eines: Eine gesetzliche Verbindung hat nicht stattgefunden. Medea bringt emotionale Argumente vor, nicht im juristischen Sinne dingfeste. Vielleicht schwingt das auch bei Seneca mit, wenn Medea von Himmel und Meer als den Zeugen ihrer Eheschließung spricht²³ – Himmel und Meer werden nicht vor Gericht für sie eintreten.

Geschworen hat Jason immerhin so einiges. Die verschiedenen Medea-Figuren der antiken Dichter betonen immer und immer wieder, dass er seine Eide gebrochen hat. In Senecas Medea-Tragödie ruft die verzweifelte Titelheldin ganz zu Beginn mit *Di coniugales!* die Ehegötter an. Euripides' Medea ruft Themis, die Göttin des Rechts an, und der Chor klagt, dass „die Gedanken der Männer betrügerisch sind und

ihre bei den Göttern geschworenen Eide nichts taugen“, dass „die Verehrung der Eide Vergangenheit ist, kein Anstand mehr im großen Griechenland verbleibt“. ²⁴ Selbst Apollonios Rhodios, der in seiner Erzählung gar nicht bis zu Jasons definitivem Treuebruch kommt – das Epos endet noch vor der Ankunft des Paares in Jasons Heimat –, lässt durchblicken, mit wem sich Medea hier eingelassen hat. Apollonios baut eine Episode ein, in der Apsyrtos, Medeas Bruder, ihre Auslieferung verlangt. Dafür darf Jason das goldene Widderfell behalten. Jason hat Medea noch kurz zuvor geschworen: „Zeus, der Olympier, selbst [soll] Zeuge meines Eides sein, und Hera, die Ehegöttin, seine Gattin, dass du meine angetraute Ehefrau in meinem Haus sein wirst“. ²⁵ Aber erst durch Medeas bittere Vorwürfe und ihr mehrmaliges Mahnen an seine Eide ²⁶ kann Jason davon abgebracht werden, auf Apsyrtos' Angebot einzugehen.

Schwüre ohne belastbare Zeugen sind juristisch nicht bindend. Die Intimität zwischen einem Paar kann, egal wie intensiv, keine gesellschaftlich verbindliche Form annehmen. Auch Aeneas stellt klar, dass von einer legalen Verbindung nicht die Rede sein kann, als er Dido verlässt: „Ich habe nie die Hochzeitsfackeln eines Bräutigams getragen oder bin diese Art von Bindung eingegangen.“ ²⁷ Indem er Elemente aus dem Kontext des Ritus oder der rechtlichen Eheschließung erwähnt, wie die Hochzeitsfackeln, *coniugis taedas*, macht Aeneas deutlich, dass auch er nicht auf der Gefühlsebene, sondern rein juristisch argumentiert. ²⁸ Diese Abwesenheit von Emotion wirft Dido Aeneas im Folgenden auch vor: So grausam, wie er sei, müsse er aus Stein sein, ein Sohn des felsenstarrenden Kaukasus, gesäugt von Tigerinnen. ²⁹

Die ausweglose Situation

Dido fragt Aeneas offen, ob er sie wirklich sterben lassen will. „Unsere Liebe, die rechte Hand, die du mir damals gegeben hast, die halten dich nicht zurück – und auch nicht Dido, die jetzt einen grausamen Tod sterben muss?“³⁰

Ist das übertrieben dramatisch? Nein. Vor den Toren Karthagos sitzt der verschmähte Numiderkönig Jarbas. Dido hat ihn nicht erhört, weil sie ihrem toten Gatten treu bleiben wollte. Sie hat ihm also eine Absage ohne Demütigung erteilt. Als er nun aber von Didos Beziehung zu Aeneas hört, sieht er rot. Er schäumt vor Wut über die *femina*, das Weib, das sich in seiner Nähe eingenistet und ihn als Bräutigam verschmäht hat.³¹ Hier zeigt sich, dass Annas Vorstellung, dass Dido durch Aeneas vor Jarbas geschützt sei, absolut nicht zutrifft: Es ist gerade diese Beziehung, die den abgewiesenen Liebhaber erst recht wütend werden lässt.

Dido wird nicht an gebrochenem Herzen sterben, sondern ist ganz konkret an Leib und Leben bedroht. Das führt sie Aeneas gegenüber auch aus: „Deinetwegen hassen mich die Libyer und die Fürsten der Nomaden, sind die Tyrier erzürnt. Deinetwegen ist meine Ehre ausgelöscht, und mein bisheriger guter Ruf, der mich zu den Sternen geführt hätte. Für wen lässt du mich Todgeweihte zurück, Gastfreund – denn nur dieser Name bleibt mir ja von meinem Ehemann? Worauf warte ich noch? Dass mein Bruder Pygmalion meine Mauern zerstört oder mich Jarbas als Gefangene abführt?“³²

Durch den Verlust ihrer Ehre ist Dido zum Freiwild geworden. Der lateinische Begriff *pudor* hat hier eine Schlüssel-funktion. Das Konzept *pudor* ist irgendwo auf dem Bedeutungspektrum zwischen Schamgefühl und weiblichem

Existenzrecht angesiedelt. Es ist klar, dass Jarbas für Dido nun eine manifestere Gefahr darstellt als zuvor. Gleichzeitig ist es wahrscheinlich, dass Pygmalion die Schande der Schwester als neuen Anlass nimmt, sie anzugreifen. Es geht hier nicht um Liebe, zumal die Liebe, wie wir wissen, durch göttliche Manipulation herbeigerufen und für Dido von Anfang an mit Qual verbunden war. Nein, es geht nicht um Liebe, sondern um das Überleben einer von Anfang an hochgradig gefährdeten Frau in einer brutalen, männlich dominierten Welt von Krieg und Herrschaft, einer Welt, in der eine Frau ohne Beschützer nicht existieren kann.

Dido unternimmt noch einen letzten Versuch, Aeneas zurückzuhalten, indem sie ihre Schwester Anna losschickt und sie bittet, den Helden umzustimmen – doch sie hat keinen Erfolg. Im Anschluss erhält die Königin deutliche Zeichen, die ihr den Selbstmord nahelegen: Wein verwandelt sich beim Opfer in Blut, aus dem Tempel ihres früheren Gatten Sychaeus hört sie ihn zu sich rufen, Träume und Wahnvorstellungen schrecken sie. Aus Aeneas' zurückgelassenen Habseligkeiten baut sich Dido einen Scheiterhaufen. Sie ersteigt ihn und tötet sich mit Aeneas' Schwert.

Auch Medea hat ohne Jason wenig Perspektive. Zwar gelingt es ihr am Ende, nach Athen zu fliehen und den dortigen König Aigeus zu heiraten. Einer entlegenen Legende nach soll sie sogar auf den Inseln der Seligen noch Gattin des Achilleus geworden sein. Aber zunächst sieht es für sie nicht gut aus. Medea ist eine Barbarin, was sie selbst und alle anderen Figuren der verschiedenen Erzählungen immer wieder betonen. Sie kann nicht mehr zu ihrer Familie zurück: Wie Dido ist auch sie aus ihrer Heimat geflohen, wie Dido wurde sie von ihrem Bruder verfolgt. (Anders als Dido hat sie

ihren Bruder zerstückelt, aber das ist eine andere Geschichte.) Kreon, der neue Schwiegervater des Jason, König von Korinth, wirft sie aus der Stadt. „Auf fremder Erde wohnst du, du hast dein Hochzeitsbett verloren, Männerlose. Du Arme, als Flüchtende wirst du ehrlos aus dem Land gejagt!“, so singt der Chor mitleidig in der Tragödie des Euripides.³³ Barbarin aber ist Medea erst für Jason geworden – eben durch ihren Abschied von der Heimat, so lässt es Ovid seine Heldin formulieren.³⁴ Wie abhängig Frauen von ihren Männern sind, das beklagt wiederum Euripides’ Protagonistin in einer ergreifenden Rede: „Von allen Wesen, die eine Seele haben und einen Verstand, sind wir Frauen das unglücklichste Gewächs. Erst müssen wir für ein Übermaß an Geld einen Ehemann kaufen und ihn zum Herrn über unseren Körper nehmen. Das ist doch schlimmer als schlimm! Und der größte Kampf besteht darin, ob wir einen Schlimmen bekommen oder einen Guten. Denn es ist schändlich für eine Frau, sich zu trennen, und unmöglich, einen Gatten zu verweigern. Wenn eine Frau in ihre neue Lebensform übergeht, muss sie eine Hellscherin sein – sie hat ja zu Hause nicht gelernt, wie sie am besten mit ihrem Mann umgeht. Und wenn wir uns schrecklich angestrengt haben und unser Mann dann gern mit uns zusammenlebt und nicht nur unter Zwang das Ehejoch trägt, dann ist das Leben beneidenswert. Wenn aber nicht, muss man sterben. Denn ein Mann kann ja, wenn ihm die Gesellschaft im Haus zur Last fällt, nach draußen gehen und eine Auszeit nehmen vom Überdruß seines Herzens, mit einem Freund oder einem Altersgenossen zusammen. Aber wir sind gezwungen, nur auf eine Person zu blicken. Sie sagen, dass wir zu Hause ein gefahrloses Leben führen, sie aber kämpfen mit dem Speer. Wie

unrecht sie haben! Ich würde lieber dreimal beim Schild stehen als einmal gebären.“³⁵

Die Tränen des Augustinus

Es ist einigermaßen erstaunlich, dass ein alter Grieche vor zweieinhalbtausend Jahren eine so ergreifende Rede geschrieben hat, in der so viel Mitgefühl für die soziale Situation von Frauen gezeigt wird. Auch Vergils Dido-Figur ist immerhin mit so viel Empathie gezeichnet, dass sie den heiligen Augustinus zum Weinen brachte. Henry Purcells ergreifendes Lamento der Dido, *When I am laid in Earth*, ist in Großbritannien so populär, dass es alljährlich beim Gedenktag für die Gefallenen der beiden Weltkriege aufgeführt wird.

Noch erstaunlicher ist allerdings, dass diese Texte Tausende Jahre gelesen und aufgeführt wurden, dass unzählige Theaterbesucher aufrichtiges Mitleid mit der ausweglosen Situation der Medea empfanden, Lateinlehrer ihren Klassen das traurige Ende der Dido nahebrachten – und dass sich trotzdem so lange nichts änderte an der gesellschaftlichen Situation. Noch Effi Briest, noch Anna Karenina sind Beispiele dafür, was mit einer Frau passiert, die ihren *pudor* verliert. Das Mitleid der Männer half nichts. Es brauchte den Feminismus des 20. Jahrhunderts, damit echte Ziele erreicht werden konnten. Man stelle sich vor, man sehe eine ergreifende Dokumentation über Batteriehühner und lasse sich im Anschluss ein Omelett aus Billig-Eiern schmecken. Der Vergleich ist etwas geschmacklos, aber offenbar ist es dem Publikum, das für Dido und Medea schwärmte, nie in den Sinn gekommen, dass die Lage der Frauen überhaupt geändert werden könnte. Der

Philosoph Roland Barthes betrachtet genau das als vorrangige Funktion von Mythen: Sie stellen als natürlich, essenziell und unveränderlich dar, was gesellschaftlich gewachsen ist. Die Veränderbarkeit sozialer Tatsachen wird unsichtbar gemacht.³⁶ Die wesentliche Natur der Frau ist es nun einmal, zu lieben und daran zugrunde zu gehen.

Liebe ist eben Liebe, Verzweiflung führt zu Selbstmord oder Wahn – diese Verkennungen der realen Situation von Frauen spiegeln sich auch in den Darstellungen von Medea und Dido in der bildenden Kunst wider. So ist der Tod der Dido ein beliebtes Sujet, und in fast allen Darstellungen der Szene zeigt sie ihre schönen, entblößten Brüste: Sie ist ganz und gar verzweifelte Liebende, und eben nicht ein Mensch in einer ausweglosen Situation. Und Medea wird gerne als Zauberin dargestellt, als exotische Hexe mit irrem Blick, vor deren Zorn normale Menschen nicht sicher sein können – nicht als Opfer eines Betrügers.

Natürlich handelt es sich weder bei Dido noch bei Medea um historische Persönlichkeiten. Die beiden sind Ausnahmefiguren, die bereits in den antiken Darstellungen als überlebensgroße Heldinnen gezeichnet sind, besonders schön, besonders klug. Aber auch in den fiktiven literarischen Darstellungen kommen die beiden nicht gegen ihre Frauenschicksale an.

Wir sind heute weiter. Aber noch immer existieren systematische Diskriminierungen: Sie werden bedauert, aber nicht verändert. Und noch immer gibt es falsche Zuschreibungen und Motivdeutungen, die ein verzerrtes Bild von der Wirklichkeit zeichnen. Ein beliebtes Beispiel sind mediale Berichterstattungen über Morde an Frauen. Väter töten Töchter, Männer erstechen ihre Exfreundinnen, und die Presse



Augustin Cayot, *Der Tod der Dido* (1711). Musée du Louvre, Paris



Frederick Sandys, *Medea* (1866–68). Birmingham Museum Art Gallery

berichtet über „Familiendramen“ oder „Beziehungstaten“, statt die Tat als das zu benennen, was sie ist: ein Femi- zid, ein Mord an einer Frau, *weil* sie eine Frau ist. Die Vor- stellung von einem Mord aus Liebe bedeutet eine Romanti- sierung, und diese Verbrechen sind leider gar nicht so selten. In verschiedenen Ländern existiert der Tatbestand des Femi- zids; nicht so in Deutschland, wo mit dem Schlagwort „Be- ziehungstat“ eine Komplexität der Situation suggeriert wird, die eigentlich nicht vorliegt, eine Emotionalisierung, die Täter ihrer Verantwortung enthebt und den einfachen Tatbestand der Frauentötung verschleiert.³⁷

Auch die Deutung, dass Dido aus unglücklicher Liebe sterbe, wird ihrer an Leib und Leben bedrohten Situation nicht gerecht. Die Bedrohung durch Jarbas ist existenziell: Eine Frau, die ihren *pudor* verloren hat, hat keine Existenz- berechtigung mehr. Medea entscheidet, selbst zur Täterin zu werden. Eine echte Wahl hat sie jedoch nicht: Verstoßen von ihrer Familie und ihrem Ehemann, bliebe auch ihr kein ande- rer Ausweg als der Suizid.

Stumme Schreie Mundtote Opfer

In der US-amerikanischen Stadt Lynnwood, Washington, ereignete sich im August 2008 eine ganz gewöhnliche Geschichte. Eine junge Frau, Marie Adler, 18 Jahre alt, zeigte an, in ihrer Wohnung vergewaltigt worden zu sein. Niemand glaubte ihr. Unter dem Druck der polizeilichen Befragung gab sie zu, sich das Ganze nur ausgedacht zu haben, und wurde mit einer Geldstrafe belegt. Sie verlor ihren Platz in einem Hilfsprojekt für ehemalige Pflegekinder und wurde von ihren Freunden und Bekannten fortan geschnitten.

Ungewöhnlich war die Fortsetzung dieser Geschichte. Drei Jahre später nahmen zwei energische Polizistinnen in einem anderen Bundesstaat, Colorado, die Spur eines Serienvergewaltigers auf und kamen diesem schließlich auf die Spur. In seiner Trophäensammlung befanden sich auch Bilder von Marie Adler. Die Polizistinnen informierten ihre Kollegen in Washington. Marie Adler wurde entschädigt.

Noch ungewöhnlicher war die Aufmerksamkeit, die der Fall *anschließend* erregte. 2015 erschien der Artikel „An Unbelievable Story of Rape“ auf der Seite der US-Nachrichtenorganisation *The Marshall Project*.¹ Die beiden Journalisten Ken Armstrong und T. Christian Miller erzählten die Geschichte der Verbrechen ausführlich und mit besonderem Fokus auf

dem ungehörten Opfer Marie Adler. Sie gewannen den Pulitzer-Preis. 2019 wurde der Fall von Netflix verfilmt.

Marie Adler hat Gerechtigkeit bekommen. Aber es ist eine Illusion, dass sich die Zeiten seit 2008 grundlegend geändert hätten. Zugegeben: Seit #metoo ist die Welt eine andere, und Opfern von sexuellen Übergriffen wird mehr Glauben geschenkt – zumindest von Behörden.

Aber wer sich das zweifelhafte Vergnügen leistet, die Kommentarspalten von Online-Foren zu lesen, wird dort, wo es um Vergewaltigungsvorwürfe geht, fast immer Unglauben finden. Opfer werden in aller Regel beschuldigt, im besten Falle als leichtsinnig, im schlechtesten als verlogen und aufmerksamkeitssüchtig. Für die Täter hingegen gelte doch sicher zunächst einmal die Unschuldsvermutung? Nicht dass das grundsätzlich falsch wäre – es ist nur auffällig, wie zögerlich die Parteinahme für die Anklagenden gerade beim Tatbestand der Vergewaltigung ist.

Es sind genau diese Dynamiken – Beschuldigung der Bedrängten, Solidarisierung mit den potenziell Übergrifflichen –, die viele Vergewaltigungsopfer von Anfang an daran hindern, eine Aussage zu machen. Oft gehen die Übergriffe von Mächtigen aus und treffen Schwächere, die dann Angst vor den Konsequenzen einer Anzeige haben. Die Dunkelziffer nicht angezeigter Vergehen ist bei sexuellen Straftaten hoch.²

Opfer von sexueller Gewalt werden in unserer Kultur schon lange zum Schweigen gebracht. Der lateinische Dichter Ovid befasst sich immer wieder mit diesem Umstand. In seiner dichterischen Fassung mythischer Geschichten geht es nicht um die Angst davor, als unglaubwürdig angesehen zu werden, oder um soziale Ächtung. Es geht um manifestes, zuweilen physisches Hindern der Opfer am Sprechen. Ovids

dichterische Adaptionen mythischer Erzählungen spiegeln keine übliche gesellschaftliche Praxis wider. Eher handelt es sich um eine symbolhafte Dramatisierung dessen, was Opfern bis heute widerfährt, was Marie Adler widerfahren ist.

In den *Metamorphosen* finden sich über fünfzig Beispiele für Vergewaltigungen oder versuchte sexuelle Gewalt.³ Bei einigen davon geht es auch um Reden und Schweigen, darunter die Daphne-Episode und die Geschichte der Io. Die brutalsten Episoden über ‚stumme Schreie‘ aber handeln von der Dreiecksbeziehung zwischen Tereus, Procne und Philomela und von der geschwätzigem Nymphe Lara. Diese außerordentlich grausamen Darstellungen sind viel weniger bekannt – vielleicht zu Unrecht.⁴

Daphne

Eine der meistgelesenen Episoden aus Ovids *Metamorphosen*, der großen Sammlung von Verwandlungsgeschichten, ist die Geschichte von Daphne und Apollo.⁵ Sie beginnt damit, wie sich der mächtige Gott Apollo mit dem Liebesgott Amor anlegt. Apollo hat eben einen Drachen getötet und verspottet den kleinen Amor, weil auch der Pfeil und Bogen trägt. Amor zögert nicht lange und demonstriert Apollo seine Macht: Er trifft ihn mit einem goldenen, spitzen Liebespfeil, der den Gott sofort für die Nymphe Daphne entflammt. Auf Daphne selber schießt Amor einen bleiernen Pfeil, der sie alle Männer verabscheuen lässt. Die Darstellung des Apollo ist im Folgenden konsequent satirisch und karikaturhaft: Der Sehergott wird von den eigenen Orakeln betrogen, *suaque illum oracula fallunt*. Apollos berühmte Klarsicht, die ihn normalerweise sogar die

Zukunft sehen lässt, ist dahin, er ist nicht mehr zurechnungsfähig. Als Daphne vor ihm flieht, zitiert er nicht weniger als drei Raubtier-Gleichnisse dafür, was er alles *nicht* ist: „Bleib stehen, Nymphe! So flieht die Lämmin vor dem Wolf, so die Hirschkuh vor dem Löwen, und so fliehen mit zitternden Flügeln die Tauben vor dem Adler – jede vor ihrem Feind. Aber für mich ist doch die Liebe der Grund, dir zu folgen!“⁶ Interessant ist die Tatsache, dass die fliehenden Tiere, die der Gott nennt, alle weiblich sind: Statt *agnus*, dem Lamm, setzt Ovid *agna*, anstelle des Hirsches *cervus* die weibliche *cerva*. Vögel sind im Lateinischen generell weiblich, also fallen die Tauben, *columbae*, nicht weiter auf. In den ersten beiden Vergleichen ist die Wahl des Geschlechts aber aussagekräftig. Hier geht es um Sex, nicht um Fressen.

Die Sympathie der Erzählung liegt eher bei Daphne als bei dem geschwätzigen Gott, der nicht aufhört, seine Fähigkeiten und Verdienste aufzuzählen. Er weist Daphne auf die Orte seines Kultes hin, auf seine Abstammung von Jupiter, auf seine Schergabe, seine Musikalität, seine Treffsicherheit mit dem Bogen, seine Heilkunst. Daphne zeigt sich unbeeindruckt und rennt vor ihm davon. Sie wird zum Objekt des voyeurhaften Blicks, den der Erzähler komplizenhaft mit Apollo teilt und an die Lesenden weitergibt: „Auch dann sah sie hübsch aus: Die Winde entblößten ihren Körper, der wehende Lufthauch machte ihre Kleider flattern, die leichte Luft blies ihr das Haar nach hinten, durch die Flucht wurde ihre Schönheit noch größer.“⁷

Apollo ist durch diesen Anblick dermaßen in Rage versetzt, dass er seine verbalen Komplimente nun aufgibt und beginnt, Daphne ernsthaft zu verfolgen. Diese Phase liegt uns in einem dramatischen Textstück vor. Verfolgung ist eine

menschliche Urange und bei vielen Menschen Stoff für Albträume. Entsprechend furchteinflößend liest sich die folgende Passage: „Das war, wie wenn ein Jagdhund aus Gallien auf freiem Feld einen Hasen sieht! Der eine jagt auf schnellen Füßen seiner Beute hinterher, der andere seiner Rettung. Der eine sieht aus, als wolle er schon zupacken, und hofft schon, den anderen zu haben. Er bedrängt mit seiner ausgestreckten Schnauze schon die Füße! Der andere weiß gar nicht, ob er schon gefangen ist, und entreißt sich knapp den Bissen; er entzieht sich dem Maul, das ihn schon berührt! So war es mit dem Gott und der Jungfrau. Der eine war aus Hoffnung schnell, die andere aus Furcht. Aber wer mithilfe der Flügel Amors verfolgt, der ist schneller. Er gönnt ihr keine Ruhe und bedrängt die Fliehende von hinten, und er schnauft ihr in die zerzausten Nackenhaare.“⁸

In höchster Not bittet Daphne ihren Vater, den Flussgott Penëus, sie zu verwandeln. Sie glaubt, dass sie selber daran schuld ist, was ihr passiert: „Durch mein Aussehen habe ich ihm zu sehr gefallen, mach es kaputt, verwandle es!“⁹ Penëus hört seine Tochter und verwandelt sie in einen Lorbeerbaum. Und hier geschieht es nun, das Erstarren und Verstummen: „Sie hat die Bitte noch kaum ausgesprochen, da belegt eine schwere Starre ihre Gelenke. Ihre weiche Brust wird von dünnem Bast eingehüllt. Die Haare werden zu Laub und die Arme zu Zweigen. Der Fuß, der gerade noch so schnell war, hängt an trägen Wurzeln, und das Gesicht ist von einem Wipfel verschlungen.“¹⁰

Die Gefahr ist gebannt: Daphnes schöner Körper, der zur Vergewaltigung einlädt, ist nicht mehr vorhanden. Das Motiv der gefährlichen Schönheit kommt bei Ovid immer wieder vor, am extremsten vielleicht bei Caenis im zwölften Buch der

Metamorphosen: Nachdem diese von Neptun vergewaltigt worden ist, verspricht er, ihr einen Wunsch zu erfüllen. Caenis' Wahl ist einigermaßen erschütternd: „Einen großen Wunsch habe ich nach dieser Gewalttat: Dass ich so etwas nicht mehr erleiden kann. Mach, dass ich keine Frau mehr bin. Damit gibst du mir alles.“¹¹ Auch Daphne kann nicht in ihrem Körper bleiben; im Gegensatz zu Caenis verliert sie nicht nur ihre Weiblichkeit, sondern sogar ihre Menschlichkeit – und damit auch ihre Sprache.

Der Schluss der Geschichte ist in seiner Deutung umstritten. Zunächst berührt Apollo den Baum: „Er legt seine rechte Hand auf den Stamm und fühlt unter der neuen Rinde noch das Herz schlagen. Er umschlingt mit seinen Armen die Äste wie Glieder und gibt dem Holz Küsse. Selbst das Holz versucht, vor den Küssen zurückzuweichen.“¹² Der Abscheu ist noch immer vorhanden. Aber was geschieht dann? Apollo macht sich den Lorbeerbaum zu eigen. Er verspricht, ihn von nun an als Zeichen zu tragen. Bis hin zu Augustus soll der Lorbeer das Abzeichen römischer Feldherren sein.

Der Baum reagiert: „Mit den eben erst entstandenen Zweigen nickt der Lorbeer, und er scheint seinen Wipfel wie einen Kopf zu bewegen.“¹³ Die Stelle wird häufig versöhnlich gedeutet, vielleicht zu Recht. Man kann sie aber auch anders lesen, wie das der US-amerikanische Philologe Leo C. Curran schon in den Siebzigerjahren des letzten Jahrhunderts getan hat: „Nach ihrer Verwandlung entspricht Daphne als Baum exakt einem Opfer, das durch die Erfahrung so tief traumatisiert ist, dass es sich in eine katatonische Rückzugshaltung flüchtet, abseits von aller menschlichen Einflussnahme, passiv behandelt von seiner Umgebung und anderen Personen, aber abgeschnitten von jeder Antwortmöglichkeit, die man

menschlich nennen könnte. Ovids Sprache beschreibt das, was er und Apollo als ‚Reaktionen‘ des Lorbeers auffassen. Das klingt unheimlich, aber psychologisch plausibel.“¹⁴ Die Bewegung des Baumes ist ambivalent: Ja, er „nickt“, aber das bedeutet nur, dass seine Zweige auf und ab wehen. Und er „scheint“ seinen Wipfel „wie einen Kopf zu bewegen“. Es sieht ganz danach aus, als lasse der Erzähler hier bewusst offen, ob der Baum tatsächlich kommuniziert oder ob dies nur im Auge des Betrachters Apollo liegt.

Io

Eine weitere Geschichte des Verstummens beginnt in unmittelbarem Anschluss an die Erzählung der Daphne. An ihrem Anfang steht eine Flussversammlung: Der Vater der Daphne, der Flussgott Penëus, bekommt Besuch von den benachbarten Flüssen. Sie sind ein wenig unschlüssig, ob sie ihm gratulieren sollen – immerhin ist seine Tochter jetzt der Ehrenbaum des Apollo! – oder ob sie ihn über den Verlust seiner Tochter trösten müssen. Ein Fluss aber fehlt: Inachus, denn er trauert um seine Tochter Io. Er weiß nicht, ob sie noch lebt oder schon tot ist. Sie ist einfach verschwunden.

Was ist passiert? Jupiter hatte ein Auge auf Io geworfen. Im Vertrauen auf seine Autorität als oberster Gott offenbarte er ihr sein Begehren. Io aber floh, worauf der Gott Maßnahmen ergriff: „Er verdunkelte die Erde weithin mit Nebel und hielt ihre Flucht auf. Dann raubte er ihr die Ehre.“¹⁵ Wieder ist es der *pudor*, der Io abhanden kommt – was das bedeutet, habe ich im vorangegangenen Kapitel bei Dido und Medea herausgestellt.

Die ewig eifersüchtige Göttergattin Juno wird auf die eigenartige Wolke auf der Erde aufmerksam und ahnt Betrug. Sie zerstreut den Nebel. Jupiter gelingt es im letzten Moment, Io in eine Kuh zu verwandeln. Juno ist argwöhnisch und fordert das Tier als Geschenk. Jupiter fügt sich, und Io wird dem hundertäugigen Monster Argus zur Bewachung übergeben.

Io ist also nicht nur vergewaltigt worden. Sie ist wie Daphne ihrer Menschlichkeit beraubt und noch dazu Gefangene. Argus bewacht sie mit seinen hundert Augen streng. Leo Curran hat auch dafür ein treffendes Bild gefunden: „Sie hat keine Privatsphäre unter dem konstanten Blick der vielen Argusaugen, wie eine Frau in einer Kleinstadt, die es ertragen muss, dass alle sie anstarren, im Wissen, dass sie vergewaltigt wurde.“¹⁶ Argus ist auch wirklich kein freundlicher Gefängniswärter: „Wenn die Sonne tief unter der Erde ist, schließt er sie ein und umgibt ihren Hals mit unwürdigen Fesseln. Sie muss Laub von den Bäumen fressen und bittere Kräuter. Anstatt auf einem Bett liegt sie auf der Erde, wo nicht einmal immer Gras wächst, die Arme, und schlammiges Flusswasser trinkt sie.“¹⁷ Io versucht, mit Argus zu kommunizieren, aber sie kann es natürlich nicht: „Sie wollte ja flehend die Arme zu Argus hinstrecken – aber sie hatte keine Arme, die sie hätte strecken können. Und sie wollte klagen, aber sie stieß nur ein Muhen aus dem Maul aus, und sie fürchtete sich vor dem Klang und war außer sich vor Schreck vor der eigenen Stimme.“¹⁸ Die Entmenschlichung der Io und ihr Leiden an der neuen Gestalt sind erschütternd: „Sie kam auch an die Ufer, wo sie oft gespielt hatte, die Ufer des Inachus. Als sie aber im Wasser ihr Maul und die neuen Hörner sah, hatte sie furchtbare Angst und floh ganz erschrocken vor sich selber.“¹⁹

Hier kommt übrigens auch die Frage nach Ios Alter auf. Es ist kein Zufall, dass auf ihr kindliches Spiel am Wasser verwiesen wird. Auch ihre Schreckhaftigkeit weist darauf hin, dass sie noch sehr jung ist, ebenso die enge Bindung an Vater und Schwestern – die sie aber nicht mehr erkennen. Das treibt die kafkaeske Situation der Isolation und Verzweiflung auf die Spitze. „Die Wassernymphen erkennen sie nicht, sogar Inachus selbst erkennt nicht, wer sie ist. Aber sie folgt ihrem Vater, und sie folgt ihren Schwestern. Und sie lässt es zu, dass sie berührt wird, und nähert sich den Stauenden.“²⁰ Io leidet unter ihrer Sprachlosigkeit. Sie ist gefangen in einem Albtraum, nahe bei ihrer Familie, aber unerkant und ohne Möglichkeit der Kommunikation: „Sie leckt ihrem Vater die Hände und küsst seine Handflächen. Und die Tränen hält sie nicht zurück. Wenn ihr doch nur die Worte folgen würden, dann würde sie den Mund öffnen und ihren Namen sagen und erzählen, was ihr passiert ist!“²¹ Schließlich gelingt es Io, mit ihrem Huf in den Staub am Boden zu schreiben und sich so zu erkennen zu geben. Das macht die Situation aber zunächst nicht besser. Inachus ist verzweifelt über die Verwandlung seiner Tochter und wünscht sich den Tod. Außerdem ist Argus augenblicklich zur Stelle und stellt die völlige Isolation des Mädchens wieder her.

Endlich hat Jupiter Erbarmen. Er kann die Situation nicht länger mit ansehen und schickt Merkur zu Argus, um ihn zu töten. Der listige Diebesgott schleicht sich als Hirtenkollege bei Argus ein und spielt ihm auf der Flöte vor, um ihn einzuschläfern. Argus will aber nicht schlafen, sondern fragt Merkur nach der Herkunft seines Instruments. In typisch ovidischer Meisterschaft wird hier eine weitere Geschichte in die Geschichte eingeflochten, und das nicht ohne Bezug: Merkur

berichtet von der Nymphe Syrinx, die der Hirtengott Pan vergewaltigen wollte. Wie Daphne ihren Vater, so bittet Syrinx ihre Schwestern, sie zu verwandeln. Sie wird zu Schilfrohr. Auch darauf erhebt Pan Anspruch, ähnlich wie Apollo auf den Lorbeerbaum; er stellt aus den Rohren eine Flöte her und kommentiert: „Dieses Gespräch mit dir bleibt mir!“²²

Es ist klar, dass hier ein Bogen geschlagen wird: Zurück zu Daphne, die (wenn überhaupt) nur noch über Nicken kommunizieren kann, zu Io, die muht und mit dem Huf Zeichen malt, gleichzeitig zu Apoll, der statt Daphnes nun den Baum besitzt wie Pan die Syrinx – die Nymphe wird nur noch dann Laute von sich geben, wenn er sie auslöst. Allen diesen Opfern kommt ihre Humanität abhanden, und damit vor allem ihre Sprache. Tatsächlich kann man hier mit Leo Curran eine Metapher für Traumatisierung lesen. Vor allem aber können die Opfer ihre Geschichte nicht mehr erzählen.

Die Erzählung von Io geht weiter: Merkur gelingt es schließlich, Argus einzuschläfern und ihm den Kopf abzuschlagen. Aber damit sind Ios Leiden noch nicht beendet, denn nun tritt Juno erneut auf den Plan. Sie schickt Io eine Erynnie, eine rächende Wahnsinnsgottheit, und verbirgt Stachel, *stimuli*, in Ios Brust. Was das genau heißt, ist unklar, aber Io rast vor Schmerz und Wahnsinn und hat keine andere Wahl, als durch die ganze Welt zu laufen. Schließlich landet sie am Ufer des Nils und bricht erschöpft zusammen: „Als sie den Nil erreichte, kniete sie am Uferrand nieder, legte sich hin und bog ihren Hals nach hinten, das Gesicht zu den Sternen hoch oben. Das war ja das Einzige, was sie tun konnte. Und mit Stöhnen und Tränen und traurig klingendem Muhen schien sie vor Jupiter zu klagen und ein Ende ihres Leidens zu erbitten.“²³ Diese Geschichte endet anders als die der

Daphne und der Syrinx, wie schon gezeigt: Jupiter hat ein Einsehen, und Io erhält ihre menschliche Gestalt – und ihre Sprache – zurück. Auch diese Transition geht aber nicht ohne Schwierigkeiten vonstatten: „Die Nymphe, die sich freut, dass ihr ihre beiden Füße wieder Dienst leisten, steht auf. Aber sie fürchtet sich, zu sprechen. Nicht dass sie wie eine Kuh muht. Ängstlich versucht sie sich an den unterbrochenen Worten.“²⁴ In Ägypten wird Io fortan als Gottheit verehrt – zusammen mit Epaphus, den sie dem Jupiter gebiert. Ein Happy End?

Die abgetrennte Zunge

Tauschen möchte man mit Io nicht, aber ihre Geschichte ist immerhin harmloser als das nächste Beispiel für erzwungenes Schweigen. Die Erzählung von Tereus, Procne und Philomela ist vielleicht die brutalste in den *Metamorphosen*. Ovid beginnt sie mit der Hochzeit von Procne und Tereus und kennzeichnet sie sofort als Gruselgeschichte. Keine der üblichen Hochzeitsgottheiten lässt sich blicken: „Bei diesem Hochzeitslager war Juno nicht Brautführerin, auch der Hochzeitsgott Hymenaeus war nicht da und keine Grazie. Die Furien hielten Fackeln, die sie von einem Leichenzug geraubt hatten, die Furien bereiteten das Bett. Und auf dem Dach hockte der unheilige Uhu, genau über dem Schlafzimmer saß er.“²⁵ Tereus und Procne ziehen in seine Heimat Thrakien, wo sie den Itys zur Welt bringt. Nach fünf Jahren verspürt Procne Sehnsucht nach ihrer Schwester Philomela und schickt Tereus los, um sie zu einem Besuch zu holen. Tereus reist nach Athen und entbrennt sofort für Philomela. Er fantasiert über sie, wünscht sich, er wäre ihr Vater, um sie lieblosen zu können, er stellt sich ihren Körper unter

der Kleidung vor. Schließlich nimmt er sie mit nach Thrakien. Aber er bringt sie nicht zu ihrer Schwester.

Was nun folgt, könnte aus einem modernen Horrorfilm über einen psychopathischen Kriminellen stammen: Tereus sperrt Philomela in einer Hütte im Wald ein und vergewaltigt sie. Dies wird nicht explizit beschrieben, aber Philomelas Zustand nach der Tat wird wiederum mit Tiervergleichen illustriert: mit einem Lamm, das vom Wolf verwundet wurde, mit einer Taube, deren Flaumfedern vom eigenen Blut benetzt sind. Philomela ist entjungfert worden.

Das Mädchen bleibt zunächst nicht stumm. Sie protestiert mit einer langen Rede und droht, alles zu verraten. Kurzenschlossen schneidet Tereus ihr die Zunge heraus. Die Szene ist ungeheuer grausam und abstoßend. Minutiös wird dargestellt, wie einem Vergewaltigungsopfer die Möglichkeit zur Kommunikation genommen wird. Was Io und Daphne widerfährt, geschieht auch Philomela, aber nicht durch Verwandlung: „Er zieht sein Schwert aus der Scheide, packt sie an den Haaren, hält ihr die Arme hinter dem Rücken fest und zwingt sie, sich fesseln zu lassen. Philomela hält ihm ihre Kehle hin und fasst Hoffnung auf ihren Tod, als sie das Schwert sieht. Aber er packt mit einer Zange die Empörte, die den Namen des Vaters ruft, die sich windet, die dringend sprechen will – ihre Zunge –, und schneidet sie mit wildem Eisen ab. Der Rest der Zungenwurzel zuckt, die Zunge selbst liegt da und zittert und murmelt etwas in die blutige Erde hinein. Und wie der Schwanz einer verstümmelten Schlange springt, so bäumt sie sich auf und sucht sterbend die Füße ihrer Herrin.“²⁶ Man sieht hier gleichsam in Zeitlupe, wie Philomela von ihrem Sprachvermögen getrennt wird, der personifizierten Zunge.

Tereus hält das Mädchen weiter gefangen und vergewaltigt es ein Jahr lang immer wieder. Aber Philomela gibt noch immer nicht auf. Sie webt ein Tuch und fügt Zeichen ein, die darstellen, was sie erlebt hat. Mithilfe einer Magd lässt sie es ihrer Schwester zukommen. Das Ende der Geschichte ist genauso brutal wie der Rest: Die beiden Schwestern vereinen sich zur Rache, schlachten den kleinen Itys, setzen ihn seinem Vater zum Essen vor und schleudern diesem anschließend den blutigen Kopf seines Sohnes entgegen. Tereus will die *vipereas sorores*, die Schlangenschwestern,²⁷ töten, aber sie verwandeln sich in Vögel, mit noch immer blutrot gezeichnetem Gefieder. Auch Tereus in seiner schwertfuchtelnden Rage wird verwandelt: in einen Wiedehopf, den Vogel, der aussieht, als starre er vor Waffen.

Die Zunge verliert auch eine andere Figur bei Ovid, die sich gegen sexuelle Gewalt wehren will, diesmal sogar uneigennützig zugunsten einer anderen Frau. Lara ist eine Nymphe in Latium, die gerne redet. Eigentlich, so Ovid, heißt sie sogar Lala – dieser Name steht für ihre größte Schwäche, pausenloses Quatschen. Oft hatte sie ihr Vater schon gewarnt: *Tene linguam*, „pass auf deine Zunge auf“!²⁸ Aber Lara kann nicht anders als reden. Als Jupiter allen Nymphen in der Gegend mitteilt, er plane, demnächst eine von ihnen zu vergewaltigen und erwarte bei dieser Tat Kooperation, ist sie die einzige, die nicht stillhält. Sie geht zu Juturna, dem anvisierten Opfer, und warnt sie. Sie geht sogar zu Jupiters Gattin Juno und deckt ihr die Pläne ihres Mannes auf. Das kann der Göttervater nicht auf sich sitzen lassen. Er reißt Lara die Zunge heraus und verbannt das Mädchen in einen Unterweltssumpf: „Das ist der richtige Ort zum Schweigen!“²⁹ Der Gott Merkur soll Lara dorthin geleiten.

Unterwegs bekommt Merkur Lust auf sie. „Er machte sich daran, sie zu vergewaltigen. Sie bettelte mit ihrem Gesicht statt mit Worten und strengte sich vergeblich an, mit stummem Mund zu sprechen“, so heißt es im Text.³⁰ Aber Merkur hat kein Mitleid. Seit dieser Zeit lebt Lara in der Unterwelt und wird als stumme Göttin verehrt, als Tacita oder Muta („die Stumme“) – in dunklen Ritualen, bei denen geopferten Fischen der ohnehin schon stumme Mund zugenäht wird.

Die ungehörten Stimmen

Was machen wir heute mit derartigen Erzählungen? Zunächst ist es einmal erstaunlich, dass Ovids Geschichten von den mundtoten Opfern zum Teil zwar durchaus bekannt sind, dass aber gerade der Aspekt des erzwungenen Schweigens wenig Beachtung findet. Ovids Geschichten wurden seit jeher vor allem unter dem Aspekt des Wundersamen und klassisch Schönen wahrgenommen. Auf dem Correggio-Gemälde auf Seite 94 sehen wir ein wunderschönes nacktes Mädchen, das von einer Wolke umarmt wird.

Und auch die berühmte Marmorskulptur von Gian Lorenzo Bernini, die Daphnes Verwandlung in stark ästhetisierter reinweißer Marmorform zeigt, bedient diese beiden Aspekte: Die dargestellten Figuren sind schön, die Verwandlung ist wundersam; hinzu kommt bei Bernini noch die virtuose Beherrschung seines Handwerks, die dem Mirakelhaften in der Erzählung entspricht.

Das Schreckliche in Ovids Geschichten hat man lange nicht wahrgenommen. Dagegen wird die humoristische Ebene immer sehr stark gemacht: Die Daphne-Erzählung wird gern



Antonio Allegri, genannt Corregio, *Jupiter und Io* (1531 oder 1532).
Kunsthistorisches Museum, Wien



Gian Lorenzo Bernini, *Apollo und Daphne* (1622–25).
Galleria Borghese, Rom

mit „Hasenjagd“, die der Io mit „Kuhhandel“ betitelt. Auffällig ist dieser Verdrängungseffekt auch in den Übersetzungen der Texte. So wird eine weitere Vergewaltigung, die der Leukothoe durch den Sonnengott Sol, von Ovid eigentlich mit klaren Worten benannt: „Die Jungfrau, wenn auch erschrocken über den unerwarteten Anblick, wurde vom Glanz des Gottes besiegt, stellte die Klage ein und erlitt seine Gewalt.“³¹ *Vim passa est*, so lautet der letzte Halbsatz bei Ovid: „Sie erlitt seine Gewalt.“ In der derzeit einzigen online greifbaren deutschen Übersetzung von Reinhard Suchier heißt es „sie fügte sich“.³² Das ist massiv verharmlost und zeigt, wie wenig Sensibilität hier für die manifeste Tatsache sexueller Gewalt vorhanden ist. Diese Tatsache beschränkt sich keineswegs auf das Deutsche. Die US-amerikanische Philologin Stephanie McCarter hat 2018 verschiedene englische Beispiele zwischen 1960 und 2010 gesammelt, wo *vim passa est* systematisch verharmlost wird: „she took his passion“, „she submits“, „she gives in to him“ – die durchweg männlichen Übersetzer scheuen keine Mühe, Ovids Formulierung zu beschönigen, bis hin zu „the sun was allowed to possess her“ und sogar „she welcomed the invasion of the Sun“.

Dass sich die Moderne mit den Unannehmlichkeiten von Ovids Dichtung so schwertut, ist kein Wunder. Bei manchen Interpretationen, die die Gewalt nicht einfach übersehen, ist das Bedürfnis zu erkennen, die Haltung des Dichters zu den Dingen einzuordnen, die er uns da zumutet. Der schon mehrfach erwähnte Leo Curran betont immer wieder die Empathie des Erzählers gegenüber den Opfern von sexueller Gewalt. Diese Empathie zeige sich gerade in der schonungslosen Darstellung dieser Gewalt und der Leiden der Opfer. Die Destruktivität von Sexualität und Machtkonstellationen sind in

den *Metamorphosen* ohne Weichzeichner dargestellt, anders als beispielsweise in der modernen Pornografie, wo häufig Frauen dargestellt werden, die Lust daraus schöpfen, gegen ihren Willen genommen zu werden. Ovid also als Frauenrechtler, Sozialreformer?

Man kann ihn auch ganz anders lesen. Die US-amerikanische Philologin Amy Richlin unterstellt Ovid eine hochproblematische Lust am Grauenhaften, an der Darstellung von Erniedrigung und Gewalt. Richlin sagt nicht explizit, man solle keine Ovid-Texte mehr lesen, drückt sich aber klar aus, was die vermeintliche Absolutheit des bildungsbürgerlichen und schulischen Kanons angeht: „Den Kanon können wir sprengen. Kanones sind Teile sozialer Systeme. Wir merken, dass das, das wir haben, nicht funktioniert. Es muss sich ändern, und es wird sich ändern. Natürlich können wir das Vergnügen am Text kritisieren, ohne dass wir irgendetwas Unersetzliches kaputt machen.“³³ Man könnte jetzt einwenden, dass Richlins Aussage vor 25 Jahren getroffen wurde und sich am Kanon seitdem rein gar nichts geändert hat. Dazu muss man aber sagen, dass Amy Richlin vor 30 Jahren ziemlich alleine in einer feministischen Ecke der klassischen Philologie stand und ihre Ideen entsprechend kaum Rezeption fanden. Seit den 1990er-Jahren trat das Problem in den Fokus der Öffentlichkeit, blieb aber in der Regel beschränkt auf Forschende, die sich mit Gender Studies befassen.

Gerade in den letzten Jahren aber hat sich die Welt verändert. Richlins Ansichten entsprechen eher dem Mainstream. Auch Ovids harmlosere Darstellungen von sexuellen Übergriffen wirken heute problematisch, zum Beispiel in seinem satirischen Lehrgedicht *Ars amatoria*. Einige Textproben aus der *Ars* muss man schon sehr gegen den Strich lesen, um

Ovid als Protofeministen zu deuten: Frauen zieren sich nur, wollen aber im Kampf besiegt werden, so lesen wir da, und gewisse Arten von Gewalt sind ihnen durchaus willkommen.³⁴ Auch Deidamia wurde von Achilles zuerst vergewaltigt, war dann aber ganz angetan von dem, was sie da erlebte: „Na klar, man geniert sich, bei manchen Dingen den Anfang zu machen. Aber wenn jemand anderes beginnt, ist es ganz in Ordnung, sie zu erdulden.“³⁵ Das Motiv der Koketterie, die Idee, dass Frauen Nein sagen und Ja meinen, zieht sich ziemlich konsequent durch Ovids Werk. Anderswo wird die erfolgreiche Vergewaltigung einfach als Ursprung von Halbgöttern dargestellt, und in den Erzählungen ist keine besondere Empathie für die Opfer zu finden. Was also tun mit Ovids ‚torture porn‘?

Es kann uns eigentlich ziemlich egal sein, was der Autor mit seinen grauenhaften Darstellungen bezwecken wollte. Wir können sowieso nicht rekonstruieren, ob der historische Dichter sadistischer Voyeur oder Feminist ‚avant la lettre‘ war. Wir haben heute die Freiheit, die Geschichten so zu lesen, wie wir wollen. Beeindruckend ist in diesem Zusammenhang ein Unterrichtsbericht der US-amerikanischen Philologin Madeleine Kahn.³⁶ Sie schildert, wie im Zuge einer Lektüre der *Metamorphosen* Kontroversen zwischen ihren Studierenden aufkamen. Gerade die Geschichte von Tereus, Procne und Philomela sorgte bei Kahns Studentinnen für Abscheu und Entrüstung. Die Gruppe teilte sich in zwei Lager: Da waren zum einen diejenigen, die die Lektüre nicht weiterführen wollten. Sie bezeichneten die *Metamorphosen* als „a handbook on rape“, eine Anleitung zur Vergewaltigung. Unter ihnen war auch eine Studentin, die selbst Opfer einer Vergewaltigung geworden war. Andere Studierende argumentierten, dass

die Vergewaltigung doch klar verurteilt werde, dass der Text sogar die Resilienz der Frauen betone. Am Ende kam ein anregendes und höchst produktives Gespräch zustande, das die ersten emotionalen Reaktionen auf eine literaturtheoretische Ebene zu verschieben vermochte und die verschiedenen inner- und metafictionalen Aspekte des Texts verhandelte: die Nicht-Identität von Autor und Erzähler, die positive oder negative Darstellung der einzelnen Figuren, die verschiedenen Perspektiven im Text, die Funktion des Schrecklichen in der Erzählung. Die Drastik des Stoffes motivierte eine Hitzigkeit der Diskussion, ein Klima der Produktivität, das dem Text und seiner Differenziertheit letztlich gerecht wurde.

Emotionale Reaktionen auf antike Texte gelten häufig als ungebildet, zumal wenn es sich um fiktionale Erzählungen handelt. Empörung über Missstände früherer Epochen werden als anachronistisch weggebügelt. Aber auch die Geschichte der Marie Adler wurde erst dann wirklich gehört, als sie in literarischer und schließlich in verfilmter, teilweise fiktionalisierter Form an die Öffentlichkeit drang und Emotionen weckte. Was immer Ovid bezweckt haben mag: Seine Erzählungen von mundtot gemachten Vergewaltigungsopfern können auch heutige Lesende stark berühren, wenn sie es zulassen. Die alptraumhafte Vorstellung, nicht sprechen zu können, die brutale Verstümmelung und vollendete Selbstentfremdung der Opfer, all das darf heute getrost als Metapher für die Empfindungen derer gelesen werden, die am Sprechen gehindert werden, die nicht verstanden werden, denen nicht geglaubt wird. Es ist sehr aussagekräftig, dass Ovid seine drastischsten Darstellungen nicht für die Beschreibung der eigentlichen sexuellen Übergriffe wählt, sondern für die Zeit danach: für das erzwungene Schweigen.

Interessant und typisch für Ovids kreativen Umgang mit seinen Motiven ist schließlich auch ein letztes Beispiel, bei dem er den Spieß umdreht. Hier wird nicht das Opfer eines sexuellen Übergriffs zum Verstummen gebracht, sondern der vermeintliche Täter: Actaeon, ein junger Jäger, stolpert ganz unabsichtlich – anders als in früheren Versionen des Mythos – in die Höhle, in der die jungfräuliche Göttin Diana gerade ein Bad nimmt. Die Göttin sieht Actaeon und verwandelt ihn in einen Hirsch. Er wird anschließend von seinen eigenen Hunden zerrissen. Auch hier wird das Verstummen explizit thematisiert: „Nun kannst du von mir aus erzählen, dass du mich ohne meinen Schleier gesehen hast – wenn du noch erzählen kannst!“, ruft ihm die Göttin zu, und als sich Actaeon in einem Teich betrachtet, ergeht es ihm ganz ähnlich wie Io: „Ich Armer!“, wollte er sagen – und es kam keine Stimme heraus. Er blökte: Das war seine Stimme, und Tränen flossen über das Gesicht, das nicht mehr seines war. Nur sein früherer Geist blieb bestehen.³⁷ Wenig später wird der Arme grausam sterben.

Bevor dieses letzte Beispiel als antikes Vorbild für eine Cancel Culture unschuldig verurteilter Männer interpretiert wird, sei klargestellt: Auch hier ist ein sexueller Übergriff geschehen. Die Intentionen des Täters spielen aber nur eine sekundäre Rolle; schuldig geworden ist sein ‚male gaze‘ (*vultus virilis*³⁸). Wichtig ist, dass über die Tat nicht gesprochen werden darf. *Wer* zum Schweigen gebracht wird, ist letztlich egal, solange nur die Schande nicht offenbar wird. Durch die Umkehrung der Rollen wird eine neue Dimension der Differenziertheit ins Spiel gebracht, was das Verschweigen von Gewalt angeht: Ein Mann ist Opfer seiner eigenen Tat geworden; das Opfer Diana wird schuldig gegenüber dem un-

schuldigen Täter. Ovid macht es uns nicht leicht – und gerade deswegen scheint es wichtig, seine Texte immer wieder mit frischem Blick zu lesen.

Ehe als Besitz

Die Tradition der legalisierten Gewalt

Vor etwas über zwanzig Jahren wurde Vergewaltigung in der Ehe in Deutschland zum Straftatbestand; vorher galt als Vergewaltigung nur, was außerhalb der Ehe stattfand. Die Entscheidung darüber im Bundestag fiel am 15. Mai 1997. Sie war nicht knapp, aber immerhin ein Fünftel der Abgeordneten stimmte dagegen, darunter mit Friedrich Merz auch einer, der im Jahr 2020 als möglicher Kanzlerkandidat gehandelt wurde, und mit Horst Seehofer der deutsche Innenminister. Dass es überhaupt zu dieser Entscheidung kam, hatte eine lange Vorgeschichte. Ein von der *Tagesschau* zusammengeschnittenes Video zeigt entscheidende Szenen:¹ So fragt die Grünen-Abgeordnete Petra Kelly die Abgeordneten des Bundestags im Jahr 1983, ob sie dafür seien, „dass die Vergewaltigung in der Ehe auch in das Strafgesetzbuch kommt“. Der FDP-Abgeordnete Detlef Kleinert antwortet mit einem entschlossenen „Nein!“ und grinst. Um ihn herum brechen etwa dreißig Männer in dröhnendes Gelächter aus. Eine weitere Szene zeigt, wie der CDU-Abgeordnete Wolfgang von Stetten im Jahr 1995 erklärt, dass ein Ehemann, „der nun aus Rücksichtslosigkeit oder Verlust an Selbstbeherrschung oder vermeintlichem Recht auf sexuellen Verkehr seine Frau zwingt“, auf keinen Fall gleich behandelt werden könne wie

ein Mann, der eine fremde Frau vergewaltige. „Die Ehe ist eine Geschlechtsgemeinschaft“, so Stetten an anderer Stelle,² „und verpflichtet grundsätzlich zum ehelichen Verkehr. Die Verweigerung von Anfang an ist unter Umständen Aufhebungsgrund, die spätere Verweigerung Scheidungsgrund. Zum ehelichen Leben gehört auch, die Unlust des Partners zu überwinden. Der Ehemann ist nicht darauf aus, ein Verbrechen zu begehen – manche Männer sind einfach rabiat.“ Die Ehe schafft also einen Besitzanspruch, dessen extremste und gewalttätigste Manifestation eben auch in einer Vergewaltigung bestehen kann.

Auch wenn seit dem Beschluss nur wenig mehr als zwanzig Jahre vergangen sind, scheinen diese Haltungen weit entfernt von der Gegenwart. Hier hilft ein Blick auf die Tradition des Themas. Das Spannungsfeld von Ehe und sexueller Gewalt ist immer wieder Thema in der römischen Komödie, besonders bei dem Dichter Terenz, der im 2. Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung lebte und in Antike, Mittelalter und Früher Neuzeit intensiv rezipiert wurde. Die Bewunderung für Terenz speist sich aus seinen raffinierten Plots und der eleganten Sprache. Dass Vergewaltigung systematisch normalisiert wird, wird in der Regel ignoriert, wie bei vielen anderen antiken Texten auch. An Terenz' Geschichten gibt es aber noch eine besondere Pointe: Vergewaltigung ist nicht nur ein Faktum des Alltags, sondern kann sogar durch eine formaljuristische Verbindung sanktioniert werden. Kommt eine Ehe mit dem Vergewaltiger zustande oder besteht sie schon, so gibt es kein Problem. Das Problem liegt immer nur in der Illegitimität. Emotionale Faktoren spielen keine Rolle. Bereits hier zeigt sich eben die Geisteshaltung, die in Deutschland noch bis in die Neunzigerjahre des vergangenen Jahrhunderts öffentlich tragbar und legal war.

Männerprobleme: *Andria*

Die Komödien des Terenz haben recht unübersichtliche Handlungen mit zahlreichen Figuren, die bisweilen auch miteinander verwechselt werden. Sie tragen griechische Namen, denn Terenz zeigt sich griechischen Autoren verpflichtet bis hin zur Nachdichtung (allerdings sind die wenigsten seiner Vorbilder erhalten). Dass diese Namen sich stückübergreifend wiederholen, ohne dass es sich um dieselben Figuren handelt, macht die Orientierung in den verwirrenden Terenz'schen Spiegelkabinetten nicht einfacher. Immerhin hilft die Erkenntnis, dass das Repertoire von Figurentypen limitiert ist – sie ähneln einander über die Stückgrenzen hinweg: der strenge Vater, der liederliche Sohn, das schöne, arme Mädchen ohne Bürgerrecht, die Prostituierte, der schlaue Sklave. Bisweilen kommt eine Figur auch doppelt vor, oder es wird ihnen ein Gegenteil an die Seite gestellt. Ein typischer Fall ist die Komödie *Andria*, also *Die Frau aus Andros*. Hier jammert zu Beginn der strenge Vater Simo einem Freund die Ohren voll: Sein missratener Sprössling Pamphilus soll Philumena heiraten, die Tochter des geachteten Chremes. Nun aber hat sich Pamphilus mit einer jungen Dame namens Glycerium liiert, die kein Bürgerrecht hat. Ihr Name ist eine Verkleinerungsform, wie er bei dieser Art Figur häufiger vorkommt, zu Deutsch etwa „süßes kleines Ding“. Glycerium ist von Pamphilus schwanger und steht bereits kurz vor der Niederkunft. Die Maßnahme, die Simo ergreifen will, um seinen Sohn zur Ordnung zu rufen, ist in ihrer Umständlichkeit typisch für die Gattung der Komödie: Er will die Hochzeit zum Schein früher ansetzen. Wenn Pamphilus sich weigert, die von seinem Vater auserwählte Philumena

zu heiraten, kann dieser ihm seine Liebschaft endlich mit gutem Grund verbieten. Und wenn der schlaue Sklave seines Sohnes, Davus, sich irgendwelche Sabotagetricks einfallen lässt, kann er die schon bei der späteren echten Hochzeit nicht mehr einsetzen.

Aus dieser Scheinhochzeit nun erwächst ein Gestrüpp von Lügen und Verwechslungen. Der schlaue Sklave Davus rät dem Sohn, er solle doch einfach mitmachen. Die Hochzeit, so weiß Davus, werde sowieso nicht stattfinden: Der Brautvater Chremes wisse, dass Pamphilus mit Glycerium ein Kind erwartet, und werde seine Tochter niemals einem solchen Hallodri geben. Entsprechend gibt sich Pamphilus seinem Vater Simo gegenüber lammfromm. Dann erfährt der Alte jedoch von der Schwangerschaft der Glycerium. Er glaubt nun an eine Strategie seines Sohnes, um Chremes als potenziellen Schwiegervater abzuschrecken. Der schlaue Sklave kann auch ihn beruhigen: Die Schwangerschaft sei von Glycerium nur vorgetäuscht.

Simo überredet Chremes aufgrund dieser neuen Informationen, die Hochzeit nun tatsächlich stattfinden zu lassen. Das Chaos ist perfekt, vor allem angesichts eines weiteren Bewerbers um Philumenas Hand, der inzwischen aufgetaucht ist: Charinus. Davus gelingt es durch eine fingierte Kindesaussetzung, dass Chremes sein Einverständnis zur Hochzeit doch nochmals widerruft. Der gordische Komödienknoten ist kaum zu lösen außer durch einen radikalen Schnitt. Ein Mann von der Insel Andros tritt auf und berichtet, dass Glycerium gar keine Andrierin ist. Tatsächlich ist sie athenische Bürgerin, die Tochter eines Kaufmanns, der einst bei Andros Schiffbruch erlitten hat. Chremes erkennt in dem verstorbenen Kaufmann seinen Bruder, der mit seiner Tochter unterwegs war:

Glycerium ist also die Tochter des Chremes und damit eine geeignete Partie für den Vater ihres Kindes, Pamphilus. Ende gut, alles gut, Pamphilus darf Glycerium heiraten und Charinus die Philumena.

Wo bleibt die Vergewaltigung? Es gibt in der *Andria* keine; die Beziehung zwischen Pamphilus und Glycerium erscheint konsensuell. Es ist aber auffällig, dass die Frauen hinsichtlich ihrer Verheiratung sehr wenig mitzureden haben. Glycerium mag Pamphilus wirklich lieben, sie hat aber, einmal schwanger, keine Chance ohne die gesellschaftliche Sanktionierung in Form der Eheschließung. Philumena tritt im Stück nicht einmal auf. Was sie zu der Verheiratung mit Pamphilus oder Charinus sagt, interessiert überhaupt nicht.

Boys will be boys: *Adelphoe*

Um einiges drastischer zeigt sich das Problem in den *Adelphoe*, den *Brüdern*. Ein pädagogisches Problem steht hier im Zentrum: die unterschiedliche Erziehung der beiden Brüder Ctesipho und Aeschinus. Ctesipho untersteht der strengen Erziehung seines Vaters Demea, Aeschinus derjenigen seines Onkels Micio. Micio ist eine Gegenfigur zum strengen Demea. Er vertritt in seiner Eingangsrede³ erstaunlich modern anmutende, liberale Positionen: „Ich gebe! Ich erlaube! Ich habe es nicht nötig, dass alles nach meinem Recht geht. Schließlich habe ich den Jungen daran gewöhnt, mir nicht zu verbergen, was die Jugend so mit sich bringt, was andere vor ihren Vätern verheimlichen [...]. Durch Schamgefühl und Fairness ist es vernünftiger, glaube ich, Kinder im Zaum zu halten als durch Furcht.“⁴

Demea macht seinem Bruder Vorwürfe, dass sein Zögling auf seine Kosten trinke und „liebe“ (*amat*) – gemeint ist sein Verkehr mit Prostituierten und sonstigen Frauen, die nicht zum Heiraten taugen. Micio findet Demeas Ansichten zu streng: „Wer seine Pflicht tut, weil er dazu durch Drohungen gezwungen wird, der nimmt sich nur so lange in Acht, wie er denkt, er werde erwischt. Wenn er hofft, alles bleibe geheim, dann kehrt er sofort zu seinen Trieben zurück. Wenn du jemandem aber Güte erweist, bindest du ihn an dich, und er handelt nach seinem Herzen. Er bemüht sich, dir dasselbe zurückzugeben, und wird derselbe sein, ob er neben dir steht oder nicht. Das muss ein Vater tun: den Sohn daran gewöhnen, aus eigenem Antrieb zu handeln, nicht aus Furcht vor etwas Äußerlichem. Das ist der Unterschied zwischen einem Vater und einem Herrn. Wer das nicht begreift, der muss zugeben, dass er von Kindererziehung nichts versteht.“

Diese Ausführungen klingen sehr sympathisch. Aber gleich bei der ersten Anwendung von Micios Erziehungsprinzipien dürften sich bei einem modernen Publikum – und vielleicht nicht nur bei diesem – Zweifel regen. Der liberal erzogene Aeschinus nämlich ist eben in ein Haus eingebrochen, hat dort Leute zusammengeschlagen und eine Frau entführt. Hier zeigt sich nun die Kehrseite der liberalen Erziehung: Micio argumentiert klar nach dem Schema ‚boys will be boys‘: Jungs sind eben so. „Es ist doch kein Verbrechen, glaub mir, wenn ein junges Bürschchen herumhurlt oder säuft – das ist es nicht, und auch nicht, wenn er eine Tür aufbricht. Wenn du und ich das nicht gemacht haben, dann weil unsere Armut es nicht zugelassen hat.“⁵ Micio bietet außerdem an, den Schaden komplett zu ersetzen und seinen Neffen also zu rehabilitieren: „Er hat die Tür aufgebrochen? Dann wird sie

repariert. Er hat ein Kleid zerrissen? Wird geflickt. Gott sei Dank ist genug Geld da, wovon man das bezahlen kann, und bis jetzt tut es mir nicht weh.“⁶

Gerade die Konsequenzenlosigkeit von Aeschinus' Tun erinnert stark an heutige Narrative vom Privileg reicher weißer Männer, die sich alles erlauben dürfen, während gesellschaftlich weniger angesehene Gruppen für ähnliche Delikte deutlich härter belangt werden. Erst 2016 kam der Vergewaltiger Brock Allan Turner nach einem vielbeachteten Gerichtsverfahren in den USA mit nur drei Monaten Gefängnis davon. Er war ein vielversprechendes junges Schwimmtalent, studierte an der renommierten Universität Stanford – und hatte eine bewusste Kommilitonin vergewaltigt. Eine längere Haftstrafe jedoch werde allzu gravierende Konsequenzen für ihn haben, so rechtfertigte der Richter Aaron Persky (ebenfalls Stanford-Alumnus) das milde Urteil. Turners Vater argumentierte, es sei schlimm genug, dass das Leben seines Sohnes nie mehr ganz dasselbe sein werde, ein teurer Preis für nur zwanzig Minuten Fehlverhalten.⁷ Schließlich, so eine Kindheitsfreundin des Angeklagten, stamme dieser aus einer sehr respektablen Familie.⁸ Von dem Opfer der Vergewaltigung war bei ihnen allen keine Rede.

Die schonende Haltung gegenüber einem Kriminellen aus den eigenen Reihen, aus guter Familie, erinnert stark an die apologetischen Worte von Terenz' Micio über den Ausrutscher seines Neffen. Darüber hinaus ist es auffällig, dass über die Empfindungen der entführten Frau kein Wort verloren wird. Wiederum interessiert ihre Perspektive nicht im Geringsten.

Es stellt sich später heraus, dass die Entführte eine Prostituierte ist, Bacchis. Aeschinus hat sie aus einem Bordell ge-

raubt und damit vor ihrem Zuhälter gerettet. Das kann Micio aber zu dem Zeitpunkt noch nicht wissen, als er seinem Nefen per Blankoscheck alles verzeiht. Aeschinus hat selber kein Interesse an der Entführten, sondern sein streng erzogener Bruder Ctesipho ist in Bacchis verliebt. Aeschinus selbst ‚liebt‘ die Pamphila, das schöne Mädchen von bescheidener Herkunft, die ein Kind von ihm erwartet. Pamphilas Mutter und eine alte Sklavin hoffen, dass der junge Mann die Schwangere heiraten wird. Sollte er das tun, dann „hätte es gar nicht besser kommen können, als es geschehen ist. Wenn ihr schon jemand Schande angetan hat, dass es sich ausgerechnet um so einen handelt: So ein guter Charakter und ein Herz, aus solcher Familie!“⁹

Der lateinische Ausdruck für „Schande antun“, *vitium offerre*,¹⁰ sagt nichts darüber aus, ob die Tat mit Gewalt geschehen ist. Das interessiert aber eben auch nicht. Das Verhältnis ist illegitum und bedeutet für das schwangere Mädchen eine Katastrophe, wenn sich der Vater des Kindes nicht mitleidig zeigt. Tut er dies, ist alles in bester Ordnung, weil eine Heirat sozialen Aufstieg bedeutet. Was geschehen ist, ist absolut menschlich, so ein alter Mann, der die Situation kommentiert: „denn das kann man doch gewissermaßen dulden: Die Liebe hat ihn dazu gebracht, die Nacht, der Wein, die Jugend. Das ist menschlich.“¹¹ Das Missverständnis, um das sich die Komödie entwickelt, besteht darin, dass Pamphilas Familie denkt, Aeschinus habe die Bacchis für sich selber aus dem Bordell geholt und zeige somit kein Interesse mehr an der schwangeren Pamphila. Aeschinus schweigt, um seinen Bruder nicht zu verraten.

Wieder regelt der liberale Micio alles. Er sorgt gegen den Widerstand des gestrengen Bruders dafür, dass Aeschinus

seine Pamphila heiraten und Ctesipho das Mädchen aus dem Bordell behalten darf. Am Ende werden Strenge und Nachsichtigkeit noch einmal auf komische Art und Weise verhandelt: Um seinem strikten Bruder gegenüber glaubwürdig zu bleiben, muss der großmütige Micio eine arme, alte Frau heiraten und seine Sklaven freilassen, was ihm dann auch wieder nicht ganz recht ist.

Terenz' *Adelphoe* beginnen und enden mit der pädagogischen Frage nach dem richtigen Maß an Strenge. Die Ansichten des Micio wirken auf den ersten Blick menschlich und sympathisch. Probleme bereitet einem heutigen Publikum die mutmaßliche Vergewaltigung der Pamphila, oder jedenfalls ihr drohender gesellschaftlicher Tod, sollte der Verursacher ihrer Schwangerschaft sie nicht heiraten wollen, sowie ihre absolute Abhängigkeit vom guten Willen des Aeschinus. Wie gesagt, kommen die Frauen, die zum Objekt männlicher Begierde gemacht werden, kein einziges Mal zu Wort – weder Pamphila noch die geraubte Bacchis. Es bleibt dem jungen Mann aus guter Familie überlassen, wie er sich verhalten möchte. Nichts hat Konsequenzen für ihn. Für Pamphila ist die Vergewaltigung dann keine mehr, wenn sie geheiratet wird, eine Situation, die für die Prostituierte Bacchis vollends unerreichbar ist. Diese enorme Asymmetrie zwischen Mann und Frau, die Vorstellung gar, eine Frau müsse ihren Vergewaltiger heiraten, passt sehr wenig zur heutigen Auffassung von Komik.

Frauen und ihre Chancen: *Eunuchus*

Doch das ist noch nicht der extremste Fall. In Terenz' *Eunuchus* ist die Handlung aus heutiger Perspektive nicht nur nicht

besonders lustig, sondern *wirklich* schwer verdaulich. Wieder stehen im Zentrum des Stückes ein junger Mann, Phaedria, und eine Prostituierte, Thais. Phaedria ist Thais' Liebhaber oder Freier; das Verhältnis ist unklar, wie meist in diesen Fällen – weil die emotionale Ebene eben von wenig Bedeutung ist. Jedenfalls berichtet Thais dem Phaedria von einer jungen Frau, die als Kind aus Athen entführt und auf Rhodos an Thais' Mutter verkauft wurde, die sie wie ein eigenes Kind aufgezogen hat. Diese ‚Schwester‘ mit Namen Pamphila wurde nun nach dem Tod der Mutter erneut in die Sklaverei verkauft. Erworben hat sie Thraso, ein anderer Freier der Thais, ein hoher Militär. Aus Eifersucht auf Phaedria gibt er sie nicht frei. Thais bittet nun Phaedria, sich zwei Tage nur dem Thraso widmen zu dürfen, damit sie Pamphila als Geschenk erhält. Phaedria reagiert mit maximalem Unverständnis: Er ist außerstande, die Not der Thais zu sehen, und vermutet, sie sei an Thraso einfach interessierter als an ihm. Tatsächlich beteuert er gegenüber Thais, dass auch er ihr Sklaven schenken werde. Erst gestern habe er für sie einen Eunuchen gekauft. Schließlich gibt er nach, der Plan wird umgesetzt, und Pamphila kehrt zu Thais zurück.

Auf dem Weg begegnet Pamphila Phaidrias Bruder, Chaerea. Dieser hat sich auf den ersten Blick ‚verliebt‘, was immer das heißt. Einem Sklaven befiehlt er, ihm die Pamphila zu bringen: „mit Gewalt oder heimlich oder mit Bitten – ist mir egal, wenn ich sie nur kriege!“¹² Der (schlaue!) Sklave hat eine Idee: Chaerea soll sich doch einfach als geschenkter Eunuch ausgeben, dann hat er freien Zugang zu Pamphila: „Du kannst mit ihr zusammen essen, bei ihr sein, sie berühren, mit ihr spielen, bei ihr schlafen. Von denen kennst dich ja keine und weiß auch nicht, wer du bist.“¹³ Chaerea ist begeistert,

denn etwas anderes verdienen Huren schließlich nicht: „Ist es denn ein Verbrechen, wenn ich in das Haus einer Hure geführt werde und ihnen die Quälereien zurückgebe? Die verachten uns und unsere Jugend und quälen uns immer auf alle möglichen Arten. Wenn ich sie genauso betrüge, wie wir von ihnen betrogen werden?“¹⁴ Hier zeigt sich ein ähnliches Weltbild wie das der lateinischen Liebeslegie (dazu mehr im übernächsten Kapitel): Der junge Mann, der normalerweise wahrscheinlich nicht genügend Geld hat, um sich Prostituierte leisten zu können, empfindet es als Verrat, dass die Frauen mit anderen Männern schlafen. Er hat, denkt er, ein Recht auf diese Frauen.

Der Plan des Sklaven wird ausgeführt. In einer späteren Szene berichtet Chaerea einem Freund, wie er die schlafende Pamphila vergewaltigt hat: „Inzwischen hat der Schlaf das Mädchen übermannt. Ich schiele so durch meinen Fächer durch. Dann schaue ich mich sonst um, ob alles sicher genug ist. Es ist so. Ich schiebe den Riegel vor die Tür.“ – „Ja und dann?“ – „Was, und dann? Du bist ein Idiot!“ – „Ich geb’s ja zu!“ – „Glaubst du, ich lasse mir so eine Gelegenheit entgehen? Die sich mir bietet? Sowas? So flüchtig? So ersehnt? So unverhofft? Dann wär ich ja wirklich der gewesen, als der ich mich ausgegeben habe!“¹⁵

Phaedria schleicht derweil ebenfalls um das Haus herum und trifft auf zwei Mägde der Thais, die ihm von Pamphilas Vergewaltigung durch den ‚Eunuchen‘ berichten. Erstaunlicherweise wird hier durchaus das Leid des Opfers beschrieben – das aber für den weiteren Verlauf des Stückes keine Rolle spielt: „Und dann hat das Schwein noch, nachdem er mit dem Mädchen sein Spiel getrieben hat, der Armen das ganze Kleid zerrissen und sie an den Haaren gerissen! Und

das Mädchen weint, und wenn du fragst, was los ist, traut sie es sich nicht zu sagen.“¹⁶

Thais erfährt von Pamphilas Vergewaltigung und konfrontiert Chaerea. Dieser findet die Situation harmlos und sogar lustig. „Was hast du gemacht?“, herrscht Thais ihn an. „Ach, nur eine Kleinigkeit“, antwortet Chaerea.¹⁷ Es sei doch nur ein Sklavenmädchen gewesen. Später stellt sich heraus, dass Pamphila athenische Bürgerin und dazu die Schwester eines wichtigen Mannes ist. Chaerea willigt schließlich ein, sie zu heiraten.

In der letzten Szene trifft Phaedria auf Thraso. Dieser bittet ihn, Thais mit ihm zu teilen. Phaedria willigt ein, weil Thraso großen gesellschaftlichen Einfluss hat und ihm womöglich von Nutzen sein kann – und weil ihm klar ist, dass sich Thais niemals in den angeberischen Dummkopf verlieben wird. Thais selbst, das ist klar, wird nicht gefragt.

Der Text zeigt die ganze Brutalität der patriarchalen Perspektive: Ein freies Mädchen mit Bürgerrecht hat eine Chance darauf, respektabel zu heiraten. Dadurch wird die Vergewaltigung nachträglich legitimiert. Thais dagegen, eine Prostituierte, bleibt im Besitz von Phaidria und Thraso, so wie die entführte Bacchis in den *Adelphoe* dem Ctesipho gehört. Dass dies als Happy End einer Komödie durchgeht, erscheint heute undenkbar, und man fragt sich, ob diese Stücke heute noch lesbar sind. Als Komödien, sollte man meinen, nicht – aber als hochinteressante Dokumente einer fundamentalen Konstante der westlichen Kultur, die Menschenrechte nur nach formaljuristischen Kriterien oder gesellschaftlichem Status vergibt. Auf Frauen ohne Bürgerrecht hat man so oder so ein sexuelles Recht, solche mit Bürgerrecht können durch Heirat in ein Besitzverhältnis ein-

treten, das sie immerhin vor den Zudringlichkeiten anderer Männer schützt, nicht aber vor denen des Ehemannes. Pamphila muss jetzt nur noch mit Chaerea Sex haben, Thais mindestens mit Thraso und Phaedria. Diese völlige Vernachlässigung emotionaler Komponenten hinter den gesetzlichen Gegebenheiten – die Stücke galten ja jahrtausendlang als amüsanter – erinnert an die eingangs angeführten Argumente gegen Vergewaltigung in der Ehe als Straftatbestand: Die „Geschlechtsgemeinschaft“ ist durch Verheiratung gesetzt. Andere Aspekte des menschlichen Miteinanders zählen in diesem Moment nicht mehr.

Vergewaltigung in der Ehe löst alle Probleme: *Hecyra*

Am extremsten zeigt sich dieses Übergewicht des Formaljuristischen in der *Hecyra* des Terenz, der *Schwiegermutter*. Hier ist der junge Pamphilus mit einer Frau namens Philumena verheiratet worden. Ursprünglich wenig begeistert, fasst er seine Frau nicht an und geht weiter zu der Prostituierten Bacchis. Dass aber Philumena dies so gleichmütig erträgt, nimmt ihn dann doch für sie ein. Was für eine Motivation, sich zu verlieben! Der arme Pamphilus wird jedoch enttäuscht: Kaum hat er sich seiner Frau zugewandt, stellt er fest, dass sie schwanger ist, und zwar in einem Stadium, das seine eigene Vaterschaft ausschließt. Seine Schwiegermutter erklärt ihm, dass Philumena vor der Eheschließung von einem Unbekannten vergewaltigt worden sei (*vitiumst*).¹⁸ Sie fleht ihn an, ihre Tochter vor Schande zu bewahren: Das Kind, so die Schwiegermutter, könne man ja aussetzen, und den anderen Familien-

mitgliedern werde man weismachen, es sei eine Frühgeburt gewesen und er der Vater.

Pamphilus verspricht zu schweigen, will aber seine Frau nicht zurücknehmen. Natürlich liegt sein Augenmerk vor allem auf seinem eigenen Leid: „Sie zurückzunehmen, das halte ich wirklich nicht für anständig, und ich mache es nicht, auch wenn mich Liebe und Gewohnheit fest an sie binden. Ich weine über das Leben, das ich mir künftig vorstelle, und über die Einsamkeit. Ach Glück, dass du auch niemals von Dauer bist!“¹⁹ Ob Pamphilus sein eigenes Leben meint oder das seiner Frau, geht aus dem lateinischen Text nicht klar hervor. Die ganze Situation spricht jedoch eher für seine Selbstbezogenheit, auch, dass er zuvor von seiner eigenen Bindung gesprochen hat.

Nun ereignen sich die typischen komödienhaften Missverständnisse: Philumena gebiert ihr Kind bei ihren Eltern, ihr Vater beschuldigt seine Frau, einen Keil zwischen die jungen Eheleute zu treiben, während Pamphilus' Vater seine eigene Frau im Verdacht hat, die Schwiegertochter aus dem Haus getrieben zu haben. Beide Großväter sind begeistert über den Enkelsohn. Sie beschließen gemeinsam, das Kind auf jeden Fall aufzuziehen. Zugleich beschleicht sie der Verdacht, dass Pamphilus wieder mit Bacchis zusammen sei und Philumena deswegen nicht zu ihm zurückwolle. Die beiden lassen die Prostituierte kommen. Bei der Begegnung erkennt Philumenas Mutter den Ring ihrer Tochter am Finger der Bacchis – einen Ring, der Philumena während der Vergewaltigung in der dunklen Gasse gestohlen worden war. Es stellt sich heraus, dass Pamphilus selbst der Vergewaltiger war! Alle sind erleichtert, und auch Pamphilus ist überwältigt vor Freude: „Ich bin ja ein Gott, wenn das wahr ist!“²⁰ Wie Jupiter,

der bei der Vergewaltigung der Alkmene die Gestalt ihres Ehemannes Amphitryon angenommen hat, ist Pamphilus Gatte und Vergewaltiger zugleich.

Ende gut, alles gut: Die Sache ist geklärt und das Ehepaar kann glücklich zusammenbleiben. Es ist aus heutiger Sicht unfassbar, aber Pamphilus' Tat wird mit keiner Silbe infrage gestellt.

Gewalt und Recht

Die Komödien des Terenz sind heute nicht mehr als solche lesbar. Zu präsent ist eine uns fremd gewordene Weltordnung. Noch in den Neunzigerjahren des vergangenen Jahrhunderts mag eine rein formaljuristische Perspektive auf sexuelle Gewalt alltäglich gewesen sein, heute sind die Geschichten, die Terenz erzählt, unerträglich geworden.

Dass man über die Komödien nicht mehr lachen kann, heißt aber nicht, dass ihre Lektüre nicht Gewinn bedeutet. Gerade an unseren Reaktionen auf die ungeschminkte antike Brutalität können wir heutige Paradigmen klarer erkennen. Während heutzutage immer stärker die Traumatisierung der Opfer durch physische und psychische Gewalt in den Fokus rückt, stehen in Terenz' Stücken immer nur Fragen der Legitimität zur Debatte. Besteht rechtlich die Möglichkeit, den Vergewaltiger zu heiraten – oder ist man gar bereits mit ihm verheiratet –, löst sich das Problem in Luft auf. Dabei wird das Leid der Opfer bei Terenz nicht relativiert. Gerade im *Eunuchus* wird aus den Erzählungen der beiden Mägde ziemlich deutlich, wie schlecht es der vergewaltigten Pamphila geht. Dennoch existiert aufseiten der Täter keinerlei Schuld-

bewusstsein, solange die Frau kein Bürgerrecht hat. Es geht immer nur um den legalen Status der Frauen als mehr oder weniger wertvoller Objekte. Damit erfahren sie eine völlige Verdinglichung.

Besonders interessant ist in diesem Zusammenhang auch, dass es nicht immer nur die Frauen sind, die unter dem Druck der Legitimation leiden: Pamphilus, der Held der *Hecyra*, ist verzweifelt darüber, dass er seine geliebte Frau nicht ‚behalten‘ kann, jetzt, wo sie schwanger von einem Vergewaltiger ist. Dennoch hadert er mit seiner eigenen Täterschaft einer ‚Fremden‘ gegenüber in keiner Weise.

Der Legitimationszwang nivelliert auch den Unterschied zwischen Vergewaltigung und konsensuellem Sex. Wir erinnern uns an die *Andria*, wo das Mädchen Glycerium von Pamphilus schwanger ist: Es handelt sich um ein Liebespaar, eine Vergewaltigung hat nicht stattgefunden – und dennoch ist die Situation dieselbe. Die emotionale Beziehung zwischen Mann und Frau spielt keine Rolle, sondern die Illegitimität ist das Problem.

Vielleicht ist es in diesem Zusammenhang von Bedeutung, dass der Autor der Komödien, Terenz, selbst Sklave war. Der Libyer war als Kind als Sklave nach Rom gebracht worden. Angeblich erkannte sein Herr rasch das Talent des Jungen, kam für seinen Unterricht auf und ließ ihn schließlich frei. Aus Terenz wurde ein literarischer Superstar: Besonders der *Eunuchus* wurde bei der Uraufführung so gefeiert, dass er unmittelbar im Anschluss am selben Tag nochmals aufgeführt wurde.

Es ist natürlich interessant, dass ausgerechnet ein ehemaliger Sklave die rechtlichen Unterschiede verschieden privilegierter Gruppen so drastisch darstellt: Die Prostituierte, das arme Mädchen ohne Bürgerrecht, das arme Mädchen, das

plötzlich doch ein Bürgerrecht besitzt, der schlaue Sklave – sie alle haben ihre fixen Rollen, über sie alle wird in unterschiedlicher Weise verfügt. Terenz stellt diese Rollen keineswegs infrage, aber er thematisiert immer wieder den Wechsel von der einen rechtlichen Situation in die andere. Die psychischen Implikationen von sexueller Gewalt sind bekannt und werden benannt, aber sie interessieren nicht: Es geht um Dürfen und Nicht-Dürfen, um Recht und Rechtlosigkeit.

Diese Thematik ist durchaus über das Phänomen der sexuellen Gewalt hinaus interessant. Es ist wohlfeil, sich heute über konservative Politiker der Neunzigerjahre zu erheben. Gleichzeitig ist die Frage des Bürgerrechts heute relevanter denn je. Im Zuge der großen Migrationsbewegungen der letzten Jahre ist das Recht auf sexuelle Integrität, körperliche Unversehrtheit oder gar Überleben zunehmend an Nationalitäten gebunden – nicht formal, aber faktisch. Auch hier ist die Rechtslage ausschlaggebend, nicht das Leiden von Menschen. Dies spiegelt sich auch in der Berichterstattung der Medien wider, die verschiedene Arten menschlicher Existenz unterschiedlich kategorisieren und werten: Über den Verlust von Menschenleben etwa wird je nach Herkunft und sozialem Status der Opfer ganz unterschiedlich berichtet.

Heutzutage mag Terenz als Autor unterhaltsamer Lustspiele wenig brauchbar sein. Seine Stücke liefern jedoch eindrucksvolles Anschauungsmaterial für die Funktionsweise einer hierarchischen Gesellschaft mit unterschiedlichen Rechten und Privilegien je nach Stand und Geschlecht. Die Terenz'sche Gesellschaft ist brutaler als die unsere und weit aus weniger komplex, ein Eindruck, der durch das standardisierte Figurenpersonal noch verstärkt wird. Es lohnt sich, die Systematik dieser hermetischen kleinen Welten einmal

durchzudeklinieren und über ihr Verhältnis zu modernen Gegebenheiten nachzudenken. Terenz' fiktionale Versuchsanordnungen im Stil eines sozialen Experiments machen das Heutige tiefenschärfer erkennbar. Hierarchien und Privilegien sind juristisch fixiert, und bis heute regeln sie auch die intimsten Aspekte unseres Lebens.²¹ In Terenz' Welt, und bis vor Kurzem auch in der unsrigen, waren die Regeln ausschließlich von Männern gemacht.

But what about men?

Konsens und Asymmetrie

Im Dezember 2019 wurde Thomas K. Hubbard, ein Altphilologe an der renommierten Universität Austin (Texas), von Protestierenden aus seinem Haus gejagt. Die Menschen trugen Transparente, auf denen Hubbard als Pädophiler bezeichnet wurde, und skandierten: „Thomas Hubbard, come outside! Pedophile, you can't hide!“ Der Pädophile solle sich zeigen, er könne sich nicht länger verstecken. An die Tür des Hauses hatte jemand „child rapist“ gesprayt, „Kindervergewaltiger“, und weiter entfernte Graffiti forderten Hubbard auf: „Watch your back“ – was so viel bedeutet wie „pass bloß auf!“.

Was war geschehen? Interessant ist vor allem, was nicht geschehen war: Es gab keinerlei Indiz dafür, dass sich Thomas K. Hubbard an einem Kind oder Jugendlichen vergangen hätte. Der renommierte Forscher, der sich schon lange mit antiken Geschlechter- und Sexualvorstellungen beschäftigt hatte, war persönlich nie straf- oder auch nur auffällig geworden. Das Corpus Delicti war ein zehn Jahre alter Aufsatz, in dem er sich positiv über die griechische Praxis der Pädastie geäußert hatte, bis hin zum Vorschlag, man solle das Schutzalter, das ‚age of consent‘ für männliche Jugendliche auch in der Gegenwart kippen.

Diesen Vorschlag mag man nun in Bausch und Bogen ablehnen. Gegen die Legitimation von Gegenwärtigem durch antike Praktiken sprechen tausend Gründe. In Austin aber wurde Hubbards Aufsatz geradezu als Aufforderung zu sexueller Gewalt gegen Kinder gelesen, gar als Schuldeingeständnis eines ‚child rapist‘. Das erklärt sich aus der aufgeheizten Stimmung an der Universität im Jahr 2019: Die Studierenden hatten mit der Administration schon seit Beginn des Jahres eine wohl allgemein als frustrierend empfundene Diskussion über sexuelle Übergriffe geführt. Und unter die Namen von Lehrenden, die tatsächlich handgreiflich geworden seien, geriet nun auch der von Thomas K. Hubbard. Er war zwar, wie gesagt, nie des sexuellen (oder sonstigen) Fehlverhaltens bezichtigt worden, hatte aus seinen Anschauungen aber auch in seinen Lehrveranstaltungen keinen Hehl gemacht.

Gerade um die antike Päderastie ranken sich in einer Öffentlichkeit, die mit der Antike eher oberflächlich vertraut ist, zahlreiche Mythen. Die Vorstellungen reichen von der Idealisierung schwärmerischer Knabenliebe, bei der alle Beteiligten nur profitieren, bis hin zur düsteren Vision einer pervertierten Gesellschaft von Kinderschändern. Es ist eher das letztere Bild, das heutzutage dominiert, wie Thomas K. Hubbard am eigenen Leib erleben musste.¹

Der Fall Hubbard zeigt, wie explosiv die Diskussionen um ‚Konsens‘ heute geworden sind. Konsens bedeutet Einvernehmlichkeit, Freiwilligkeit in sexuellen Beziehungen. Hubbard hatte das ‚age of consent‘ infrage gestellt. Damit steht die Frage im Raum, wer überhaupt fähig ist, sich bewusst für – und vor allem gegen – Sex zu entscheiden. Auch wenn diese Frage heute verhandelt wird, stehen hinter unseren Vorstellungen von Schutzbedürftigkeit oft alte Muster.

Frauen sind potenzielle Opfer, das ist klar. Aber wie steht es mit Männern?

Toyboys und Sexsklaven

Während Frauen in der Antike vor sexueller Gewalt nie sicher waren, scheint dies bei Männern nur in besonderen Situationen der Fall gewesen zu sein. Eine davon war die Sklaverei. *Impudicitia in ingenuo crimen est, in servo necessitas, in liberto officium.* – „Unzucht (gemeint ist wohl passives Penetriertwerden²) ist beim Freien ein Verbrechen, beim Sklaven eine Notwendigkeit, beim Freigelassenen Pflicht.“³ Dieses Zitat eines Redners namens Haterius, der zur Zeit des Augustus lebte, ist ein prominenter Beleg dafür, wie üblich die sexuelle Ausbeutung von Sklaven in der Antike gewesen sein muss. Die Belege dafür sind zahlreich.⁴ Das kann nicht überraschen, ebenso wenig dass unter den Opfern männliche wie weibliche Sklaven waren.

Es scheinen vor allem die Jüngeren gewesen zu sein, die das sexuelle Interesse auf sich zogen. Wenn der Satirendichter Horaz die sexuelle Verfügbarkeit versklavter Menschen mit großer Selbstverständlichkeit erwähnt, spricht er von einem *puer*, einem Jungen: „Wenn dir die Kehle vor Durst brennt, suchst du dann einen goldenen Becher? Wenn du Hunger hast, verschmähst du alles außer Pfau und Steinbutt? Wenn du einen Ständer hast und da ist eine Magd oder ein Hausbursche (*verna puer*) in der Nähe, auf die du dich sofort stürzen kannst, willst du vor Geilheit lieber platzen? Ich nicht, ich ziehe erreichbaren, einfachen Sex vor.“⁵

Den Status von jugendlichen Sklaven als *Sexobjekten* im wahrsten Sinne dieses Wortes schildert Horaz' Dichterkollege

Martial. Er macht sich über einen Mann namens Tucca lustig, der seine teuren Lustknaben verkauft. Offenbar empfindet es der Sprecher als unangemessen, die ‚Liebesbeziehung‘ durch Verkauf zu beenden: „Du kannst die verkaufen, die du für Hunderttausende gekauft hast, Tucca? Deine weinenden ‚Herren‘ kannst du verkaufen? Ihre Schmeicheleien und Worte und einfältigen Klagen können dich nicht rühren, und auch nicht die Male deiner Zähne an ihrem Hals? So eine Schande! Das Hemd wird hochgehoben und die Geschlechtsteile sind von allen Seiten sichtbar, und der Ständer, von deiner Hand hervorgebracht, wird inspiziert. Wenn du an hergezähltem Geld Spaß hast, dann verkauf dein Silber, deine Tische, deine Gefäße aus Achat, deine Landgüter, dein Haus, verkauf alte Sklaven, die werden dir verzeihen, oder die geerbten: Aber verkauf nicht die Jungen, alles andere verkauf, du erbärmlicher Kerl!“⁶

Die Jugend der Sklaven prädestiniert sie zu Sexobjekten. Sie macht sie auch verwundbarer: Horaz imaginiert einen Sklavenhändler, der einen Jungen anpreist, der „zu jeder Fertigkeit geeignet ist, feuchter Ton, aus dem du formen kannst, was du willst“. Womit der feuchte Ton modelliert werden kann, wird einige Verse später klar, als der Sklavenhändler berichtet, der Junge sei auch einmal geflohen, „wie es eben passiert, unter der Treppe hat er sich versteckt, aus Angst vor der drohenden Peitsche“.⁷

Ist der Sexsklave nicht mehr jung, wird seine Jugend simuliert. So schildert der Philosoph Seneca die Situation eines schon älteren Sklaven, der beim Sex den aktiven Part übernimmt, der aber von seinem Herrn konsequent als *puer*, als Knabe, inszeniert wird, noch dazu als Weinschenk wie der mythische Ganymed, der knabenhafte Geliebte des Gottes

Zeus: „Der Weinschenk, weiblich gekleidet, kämpft mit seinem Alter: Er kann der Jugend nicht entkommen, er wird zurückgehalten! Er sieht aus, als wäre er schon militärpflichtig, und ist doch glatt mit abgeschabtem oder ganz ausgerissenem Haar. Die ganze Nacht ist er wach und verbringt sie zwischen der Trunkenheit des Herrn und seiner Lust. Im Schlafzimmer ist er der Mann, beim Gelage der Jüngling.“⁴⁸ Während nach außen also ein päderastisches Ideal demonstriert wird, nach dem der Hausherr den aktiven Part bei einem jungen Sklaven übernimmt, ist es hier der Sklave, der eigentlich schon erwachsen und entsprechend auch aktiv ist – dieser Umstand darf aber nicht öffentlich werden, weswegen das wahre Alter des Sklaven mühsam kaschiert werden muss.

Auch Frauen werden in antiken Erzählungen zu Tätern, gerade wenn es um junge Männer geht. Und auch hier sind die antiken Geschlechterklischees hochaktuell. Frauen, die begehren, sind bis heute anrühlich: 2020 hat ein Hip-Hop-Song der US-amerikanischen Künstlerinnen Meghan Thee Stallion und Cardi B, in der sie ihre *wet ass pussy* besingen, für Aufruhr in konservativen Kreisen gesorgt. In der Antike sind erotisch interessierte Frauen sozusagen per se Täterinnen. Sie verhalten sich transgressiv und ihrer natürlichen Rolle nicht entsprechend. In den Quellen werden sie als verrückt dargestellt, manchmal als tragisch, manchmal als gefährlich. Eine ‚gesunde‘ weibliche Begierde mit positivem Ausgang existiert nicht. Als sexuell Begehrende treten Frauen viel seltener auf als Männer; meist handelt es sich um Naturwesen oder um Frauen, gegen deren Naturhaftigkeit der dünne zivilisatorische Firnis nicht dauerhaft standhält. So wird der junge Hylas, Geliebter des Herakles, zum Objekt der Begierde für eine weibliche Figur: Als er an einer Quelle Wasser holt, entbrennt

eine Nymphe für den schönen Knaben und zieht ihn ins Wasser. Hylas ertrinkt.⁹ Ein Naturwesen ist auch die Nymphe Salmacis, die dem fünfzehnjährigen Hermaphroditus nachstellt und ihn dazu zwingt, mit ihr zu einem zweigeschlechtlichen Wesen zu verschmelzen.¹⁰ Der Fall einer plötzlich ausbrechenden wilden Naturhaftigkeit zeigt sich bei Phaedra, der sittsamen Gattin des Theseus: Sie verliebt sich haltlos in ihren Stiefsohn Hippolytos und wird von ihm zurückgewiesen; aus Rache klagt sie ihn bei seinem Vater der Vergewaltigung an. Dieser lässt den Sohn daraufhin töten. Die verzweifelte Phaedra erhängt sich. Die Geschichte wird unter anderem von Euripides, Ovid und Seneca erzählt; gemeinsam ist den Schilderungen, dass Phaedra ihre zivilisierte Hülle ablegt und in ihrer rasenden Begierde mit einer Bacchantin verglichen wird, also einer mythischen Anbeterin des Gottes Dionysos, die ekstatisch durch den Wald rast und mit bloßen Händen wilde Tiere zerreißt sowie auch den einen oder anderen unglücklichen Mann.

Erwachsenen Männern können diese wildgewordenen, begehrenden Frauen nicht im selben Maße schaden. Dies zeigt sich etwa am Beispiel des römischen Stammvaters Aeneas, bekannt für seine *pietas*, was sich am ehesten mit „Pflichtbewusstsein“ übersetzen lässt. Aeneas, erwachsener Held und bereits Vater, wird von Dido begehrt, die als Königin über das nordafrikanische Karthago herrscht. Die Geschichte, die das vierte Buch von Vergils *Aeneis* dominiert, zeigt ebenfalls dionysische Elemente: Didos Emotionen werden vielfach als *furor* bezeichnet, als „Raserei“. Sie eilt durch den Wald wie eine getroffene Hindin: „Die unglückliche Dido steht in Flammen und schweift rasend durch die ganze Stadt, wie eine Hirschkuh, die von einem Pfeil getroffen wurde. Unvorsichtig war sie,

und von ferne hat sie in den kretischen Hainen ein Hirte geschossen. Ohne es zu wissen, hat er den Pfeil in der Wunde gelassen: Sie durchstreift auf der Flucht die Wälder und Täler des Dikte-Gebirges, und in der Seite steckt das tödliche Rohr.¹¹ Der Vergleich betont den Gegensatz zwischen Zivilisation und Natur, indem sich Dido in der Stadt benimmt, als wären es Haine, Wälder und Täler. Ihre Vereinigung mit Aeneas findet in einer Höhle statt und wird vom Geheul der Nymphen besiegelt: „Blitze flammten auf und ebenso der Himmel als Mitwischer der Verbindung, und vom höchsten Gipfel heulten die Nymphen.“ Dido verwechselt Natur mit Kultur: „Sie nennt das ‚Ehe‘ und verbrämt mit dieser Bezeichnung ihre Schuld.“¹²

Für Aeneas geht die Sache glimpflich aus, anders als für die begehrten Jugendlichen. Auch Aeneas' literarischer Vorgänger Odysseus, ebenfalls ein gestandener Mann, kann sich aus den Fängen eines obsessiven Naturwesens befreien: Von der verliebten Nymphengottheit Kalypso wird er zum Geliebten genommen. Anfangs scheint er diese Beziehung freiwillig einzugehen, wie dies auch bei Aeneas den Eindruck macht, aber nach einiger Zeit „gefiel ihm die Nymphe nicht mehr, sondern die Nächte verbrachte er gezwungenermaßen bei ihr in ihrer gewölbten Höhle, der Widerwillige bei der Willigen“.¹³ Odysseus reist schließlich ab. Kalypso bleibt alleine auf ihrer Insel zurück.

Im Gegensatz zu den jungen Männern, für die das Begehrtwerden drastische Konsequenzen hat, sind Odysseus und Aeneas erwachsene, freie Männer, die irgendwann imstande sind, sich aus den unfreiwilligen Beziehungen zu lösen. Anders sieht dies natürlich bei männlichen Sklaven aus. Sie sind in der bizarren Situation, ihren Besitzerinnen hierarchisch einerseits über- und andererseits unterlegen zu sein: Sie haben keine

Wahl, was ihre erotischen Beziehungen angeht; dennoch sollen sie in sexuellen Situationen dominant auftreten, weil dies dem Klischee des Sexualakts zwischen Mann und Frau entspricht.

Dass Frauen die sexuellen Dienste männlicher Sklaven in Anspruch nahmen, wird in antiken Berichten nicht sehr häufig, aber immerhin sporadisch erwähnt.¹⁴ So führt in einer Komödie des griechischen Dichters Aristophanes der als Frau verkleidete Mnesilochos die Laster ‚seines‘ Geschlechts an: „dass wir uns von Sklaven und Maultiertreibern bumsen lassen, wenn wir keinen anderen haben“.¹⁵ Die Aussage ist natürlich polemisch: Eine als Frau getarnte männliche Figur will das weibliche Geschlecht in schlechtem Licht erscheinen lassen, denn Sex mit einem Sklaven ist schändlich. Entsprechend berichtet der römische Historiker Tacitus, dass Neros Geliebte Poppaea sich eine Hinterlist ausdachte, um ihre Rivalin, Neros ungeliebte Ehefrau Octavia, loszuwerden: Sie ließ sie der Unzucht mit einem Sklaven beschuldigen.¹⁶ Bei Juvenal und Martial finden sich ebenfalls einige Stellen. Hier geht es meist um Spezialfälle, nicht um übliche Gepflogenheiten: Sklaven als letzte Zuflucht, wenn eine Frau niemand anderen findet,¹⁷ Eunuchen als Gespielen, von denen man nicht schwanger wird,¹⁸ einen spektakulär blinden Ehemann, der nicht merkt, dass alle seine Kinder von seinen Haussklaven abstammen.¹⁹

In diesen Fällen geht es nicht um schöne Knaben, eher im Gegenteil: Es herrscht das Klischee des rauen, ungebildeten Burschen vor, der es der feinen Dame richtig besorgt. In Petrons Romanfragment *Satyricon* schildert ein Dienstmädchen die Vorlieben ihrer Herrin: „Wenn du zugibst, dass du ein niederer Sklave bist, entzündest du die Begierde der leidenschaftlichen Frau. Manche Frauen nämlich sind heiß auf schmutzige Kerle,

und sie empfinden keinerlei Lust, wenn sie nicht Sklaven sehen oder Laufburschen mit hochgeschürzten Kleidern. Manche macht die Arena an oder ein Maultiertreiber voller Dreck oder ein Schauspieler, der für eine Vorstellung auf die Bühne gezerzt wurde. Zu denen gehört auch meine Herrin, vom Orchester springt sie vierzehn Reihen weit nach hinten und sucht sich beim letzten Pöbel, was ihr gefällt.“ Selber, so das Dienstmädchen, würde sie sich niemals mit Sklaven abgeben und „ihre Umarmungen an ein Kreuz verschwenden“, also an jemanden, der nach römischem Recht gekreuzigt werden darf. „Sollen doch die verheirateten Damen die Spuren der Geißel küssen!“²⁰

Beim selben Autor berichtet auch der Ex-Sklave Trimalchio von seinen Erfahrungen mit seiner früheren Herrin, die er „durchgebumst habe (*debattuere*), bis der Herr Verdacht schöpfte“. Etwas später im Text erwähnt er allerdings, er habe zunächst dem Herrn zu Diensten sein müssen.²¹ An dieser Stelle betont Trimalchio zwar seine damalige Jugend, aber das Verb akzentuiert die Grobheit seines eindeutig aktiven Vorgehens mit der Herrin.

Sex als Vergeltung

Dass Frauen und Sklaven in der Antike oft keine Wahl hatten, was ihre Sexualpartner angeht, ist klar. Anders stand es mit freien Männern. Aber auch hier gab es Sondersituationen. Die Vergewaltigung freier, erwachsener Männer wird in der antiken Literatur häufig als Form der Vergeltung angesehen. Im kriegerischen Kontext ist dies lebensweltlich durchaus realistisch, obwohl sich auch hier rhetorische Übertreibungen finden, etwa in den Aufschriften der sogenannten *Perusinae*

glandes, bleierner Wurfgeschosse. Die Bezeichnung ist doppeldeutig: *Glans* deckt das gesamte Bedeutungsspektrum der deutschen „Eichel“ ab. Auf den Wurfgeschossen, die in der Nähe des heutigen Perugia gefunden wurden, finden sich eingeritzte Inschriften wie *peto ... culum* und *culum pandite*: „ich bin hinter deinem Arsch her“ und „macht euren Arsch weit auf“.²²

Androhung sexueller Gewalt fand auch in Friedenszeiten statt. In Passagen, die frappierend an heutige Hip-Hop-Battles erinnern, drohen sich antike Dichter gegenseitig Vergewaltigung an. Besonders bekannt ist in diesem Zusammenhang Catulls Drohung an seine Dichter-Rivalen, er werde sie „in den Arsch und in den Mund ficken“ (*paedicabo ego vos et irrumabo*).²³ Vergleichbar sind die Drohungen gegen Diebe und Einbrecher in den *Priapeen*, einer anonym zusammengestellten Sammlung obszöner Gedichte, die nach dem Gott Priapus benannt ist, dessen Skulptur mit erigiertem Phallus in römischen Gärten stand und Einbrecher abschrecken sollte: „Lass dich ja nicht erwischen“, heißt es da etwa. „Wenn ich dich erwische, werde ich dich nicht mit dem Knüppel verhauen und dir auch nicht mit der krummen Sichel schlimme Wunden hauen: Durchbohrt von meinem fußgroßen Pfahl wirst du meinen, dein Arsch habe keine Falte gehabt.“ In einem anderen Gedicht werden ähnliche Drohungen ausgestoßen: „Solange du nicht mit dreister Hand von meinem Eigentum pflückst, sollst du von mir aus keuscher als (die jungfräuliche Göttin) Vesta sein. Wenn nicht, werden dich hier die Waffen meines Bauches so ausdehnen, dass du selber aus deinem eigenen Arsch herauskommst.“²⁴

Vergewaltigungen als Strafaktionen finden sich in den antiken Texten vielerorts: Der Komödiendichter Aristophanes

deutet eine Strafe für Ehebrecher an, die in analer Penetration mit einem Rettich bestand, im Roman des römischen Schriftstellers Apuleius penetriert ein betrogener Ehemann den Liebhaber seiner Frau gleich selbst, und in den historischen Anekdoten des Valerius Maximus wird ein Ehebrecher den Sklaven des Haushalts übergeben, damit diese ihn vergewaltigen.²⁵

Opfer einer Vergewaltigung zu werden, ist für einen erwachsenen, freien Mann offensichtlich der Gipfel der Schande. Dies demonstriert auch ein Bericht aus der Biografie des berühmten römischen Feldherrn Marius, wie sie der kaiserzeitliche Schriftsteller Plutarch erzählt:²⁶ Marius' eigener Neffe Gaius Lusius sei von seinem Untergebenen Trebonius getötet worden – und Marius habe den Mörder daraufhin mit einem Heldenkranz geehrt. Der Grund ist, dass Gaius Lusius dem jungen Soldaten wiederholt sexuelle Avancen gemacht habe, die dieser am Ende nur noch mit Gewalt habe abwehren können – eine Tat, die im römischen Wertesystem nicht nur nicht verdammenswert, sondern sogar als besonders tugendhaft galt. Die Tat des Trebonius scheint in Rom auch sehr wohlwollend aufgenommen worden zu sein: Dass Marius den Mörder seines Neffen ehrte, habe dazu beigetragen, dass er schließlich zum dritten Mal zum Konsul gewählt wurde, so Plutarch.

Die Schande, die eine Vergewaltigung für einen erwachsenen Mann bedeutete, führte nach einer antiken Anekdote auch zur Ermordung des makedonischen Königs Philipp II., des Vaters Alexanders des Großen:²⁷ Ein gewisser Pausanias von Orestis ist Philipps Leibwächter und wird von diesem wegen seiner Schönheit geliebt. Plötzlich wendet sich der König jedoch einem anderen Mann zu, der verwirrenderweise ebenfalls Pausanias heißt. Der erste Pausanias lästert nun über den zweiten mit schmähenden Worten: Dieser sei „androgyn“

(ἀνδρόγυνος) und gebe sich jedem sofort hin – wahrscheinlich ist passiver Analsex gemeint. Pausanias Nr. 2 kann sich eine solche Beleidigung nicht gefallen lassen und fasst einen extremen Beschluss: In einer Schlacht schützt er Philipp mit seinem Körper und stirbt freiwillig, um so seine Mannhaftigkeit unter Beweis zu stellen. Sein Freund Attalos, den er in seine Pläne eingeweiht hat, beschließt nun, den ersten Pausanias zu bestrafen: Er macht ihn bei einem Gelage betrunken und lässt ihn von seinen Maul-tiertreibern vergewaltigen. Als Pausanias wieder zu sich kommt, zeigt er die erlittene Gewalttat bei König Philipp an. Dieser erkennt zwar die Gesetzwidrigkeit des Geschehens an, bestraft aber Attalos aus politischen Gründen nicht. Pausanias hält die Schande nicht aus und kann nicht umhin, den König zu töten.

Aus der Anekdote geht hervor, dass durch körperliche Schönheit motivierte Zuneigung, Liebe oder gar sexuelle Beziehungen zwischen erwachsenen Männern akzeptabel sind, nicht jedoch, androgyn und passiv-promisk zu sein. Die Pointe der Geschichte besteht darin, dass der zweite Pausanias lediglich in diesen Ruf gerät – für ihn Grund genug, die Gerüchte mit seinem heldenhaften Tod zum Schweigen zu bringen, während der erste Pausanias zwangsweise in die tatsächliche Position des weibischen, passiv-promiskenen Mannes gebracht und darob zum Mörder wird.²⁸

Der Sonderfall der Päderastie

Alle Menschen können zum Sex gezwungen werden, wenn man ihnen die Freiheit nimmt, sich dagegen zu entscheiden. Frauen hatten diese Freiheit von vornherein nicht, Männern musste man sie nehmen. Aber wie stand es mit männlichen

Jugendlichen? Das ist die Frage, die Thomas K. Hubbards Karriere ruiniert hat. Wie war das nun *wirklich* mit den alten Griechen und der Knabenliebe? Waren die Beziehungen zwischen älteren und jüngeren Männern oder Knaben einvernehmlich?

Aus moderner Perspektive handelt es sich bei Päderastie immer um Vergewaltigung, da Jugendliche weniger imstande sind, eigene Bedürfnisse zu formulieren und Grenzen zu ziehen. Wie ein Jugendlicher in der Antike empfunden hat, können wir nicht beurteilen. Ergiebiger sind die Kontroversen in Forschung und Rezeption, vor allem die Anwendung der modernen Kategorie des Konsens auf antike Phänomene. Im Zusammenhang mit der griechischen ‚Knabenliebe‘ werden in der Forschung stark fixierte Rollen der Partner angenommen. Diese Vorstellung hat vor allem Kenneth Dover in seinem 1978 erstmals erschienenen Buch über ‚Greek Homosexuality‘ etabliert:²⁹ Ein ἐραστής (*erastēs*), ein Liebhaber, wirbt um einen ἐρώμενος (*erōmenos*), einen Geliebten. So stellt sich zum Beispiel der Sprecher in einem Gedicht des Theognis von Megara dar: „Knabe, wie lange willst du noch vor mir wegrennen? Wie ich dich begehre, wie ich dich verfolge! Ich hoffe, es kommt bald der Punkt, wo ich dich einhole [...]. Du fliehst, weil du ein ärgerliches und stures Herz hast, einen Charakter wie ein gnadenloser Raubvogel. Aber bleib doch! Schenk mir deine Gunst. Nicht mehr allzu lange wirst du das Geschenk des veilchenbekränzten Liebesgottes haben.“³⁰ Der Begehrende ist älter als der Begehrte, dessen Jugend auch thematisiert wird – ewig wird er die Rolle nicht mehr einnehmen können. Wer den aktiven und den passiven Part darstellt, ist klar. Folgen wir Dover, gilt dies auch für sexuelle Handlungen. Er stützt sich vor allem auf Texte von Platon und Aristopha-

nes, auf homoerotische Lyrik wie die des Theognis und auf die antike Gerichtsrede des Aischines gegen Timarchos, in der dem Angeklagten vorgeworfen wird, er habe sich in seiner Jugend prostituiert.

Auch bei mythischen Liebespaaren lässt sich die Rollenverteilung nachvollziehen: Der Göttervater Zeus und der junge Weinschenk Ganymed oder der Muskelprotz Herakles und der Knabe Hylas sind Beispiele für Paare, wo ein älterer, hypermännlicher *erastês* einen jüngeren, knabenhaften *erômenos* begehrt. Diese Beziehungen werden von den Autoren, die sie überliefern, durchaus idealisiert, ganz anders als die Beziehungen zwischen begehrenden Frauen und jungen Männern. Hylas, Hermaphroditus und Hippolytos enden alle böse – junge Männer, die aktiven Frauen zum Opfer fallen: eine Konstellation, die nach antiker Vorstellung kein gutes Ende nehmen kann. An der Seite des Herakles hingegen hat Hylas nichts zu befürchten.

Neben den Texten existieren auch zahlreiche bildliche Darstellungen gleichgeschlechtlicher männlicher Paare in ähnlichen Konstellationen. Vor allem der Bart des Älteren zeigt hier den Altersunterschied zum bartlosen Jüngeren an, wie beispielsweise in der Darstellung des sogenannten Briseis-Malers aus dem 5. Jahrhundert v. Chr. auf Seite 134.

In antiken gesellschaftlichen Vorstellungen gab es ohne Zweifel eine klare Rollenverteilung zwischen älterem *erastês* und jungem *erômenos*. Die Frage der Freiwilligkeit ist damit nicht beantwortet. Wie normal mag es für griechische Jugendliche gewesen sein, sexuelle Beziehungen mit Älteren einzugehen? Es ist strittig, ob die Beziehungen zwischen jungen und älteren Männern beiden Parteien Vergnügen bereiteten oder nicht, ob der Altersunterschied größer oder kleiner oder gar



Ein Liebhaber küsst seinen Geliebten. Attische Kylix (ca. 480 v. Chr.),
Musée du Louvre, Paris

reversibel war, ob Analverkehr die Ausnahme darstellte oder nicht. Eine allgemeingültige Systematik scheint schon für das Athen des 4. Jahrhunderts v. Chr. kaum postulierbar, viel weniger noch für spätere Zeiten und lateinische Texte.

Wir können nicht wissen, was die Partner bei den sexuellen Begegnungen empfunden haben, weil es dafür keinerlei Quellen gibt. Literarische Texte und künstlerische Darstellungen sind zwar Belege für gesellschaftliche Usancen, aber daraus folgt nicht automatisch, dass alle Beteiligten damit einverstanden waren. Auch den erigierten Penis eines *erómenos* auf einem Vasenbild als Beispiel für dessen Zustimmung zum Geschlechtsakt zu deuten,³¹ funktioniert nicht: Die Mechanik der sexuellen Erregung bedeutet nicht automatisch Zustimmung.

Sexuelle Gewalt gegen Männer

Sexuelle Gewalt gegen Frauen ist seit einigen Jahren ein zentrales Thema in fast allen gesellschaftlichen Bereichen. Aber was ist mit der Gewalt gegen Männer? Diese Frage wird immer wieder gestellt. In vielen Diskussionen wird von der aktuell diskutierten Opfergruppe abgelenkt, indem auch die Täter als potenzielle Opfer dargestellt werden. Dieses Phänomen des Whataboutism dient der manipulativen Ablenkung vom eigentlichen Thema durch den Hinweis auf andere Missstände. Es werden schließlich auch Männer sexuell belästigt. Was ist mit denen? Wieso redet man immer über Frauen? Ist es nicht Sexismus gegen Männer, dass Frauen als Opfer derart bevorzugt werden? Tatsächlich begegnet dieser Einwand auch all denen, die zum Thema der sexuellen Gewalt in an-

tiken Texten forschen. Man könnte ihm leicht begegnen, indem man auf die bloßen Quantitäten hinweist, die sich aus den antiken patriarchalen Gesellschaftsordnungen logisch ergeben: So finden sich etwa in Ovids *Metamorphosen* über fünfzig Fälle von sexueller Gewalt; darunter sind gerade einmal zwei männliche Opfer, Hermaphroditus und Ganymedes. Diese sind männlichen Geschlechts, sie sind aber vor allem sehr jung.

Dennoch bietet die Frage nach dem Missbrauch von Jungen und Männern gerade in antiken Kontexten interessante Aufschlüsse: Das Problem der Einvernehmlichkeit wird hier ganz anders verhandelt als bei der viel üblicheren Variante der Vergewaltigung einer Frau durch einen Mann. Bei Jungen und Männern als Objekten und Opfern sexueller Handlungen hat die Frage nach dem Konsens eine besondere Schärfe, weil ein Machtgefälle, wie es zwischen Mann und Frau besteht, nicht von vorneherein gegeben ist. Es bedarf besonderer Situationen, damit auch sie ohne die Möglichkeit der Zustimmung sexuell angegangen werden, zum Beispiel Sklaverei und Vergeltung, oder eben Übergriffe durch abnorme Frauen.³² Es ist auffällig und für die Frage nach dem Konsens zwischen jungen und älteren Männern vielleicht aussagekräftig, dass die Passiven in diesen Situationen in aller Regel Jugendliche sind, nicht erwachsene Männer. Dies belegt eine Verletzlichkeit männlicher Jugendlicher, die der von Frauen nicht unähnlich ist.

Die Frage nach der Konsensualität sexueller Beziehungen ist schon in unserer Gegenwart nicht immer unproblematisch; umso schwieriger erscheint sie im Hinblick auf antike Fälle. Vielleicht kommt man mit dem Begriff der Asymmetrie weiter: hierarchischen Unterschieden, die es einer Partei erschweren oder ganz unmöglich machen, sich

gegen sexuelle Avancen zu wehren. In antiken Kontexten sind diese Unterschiede häufig klarer konturiert als in heutigen Zusammenhängen. Aber auch heute bezeichnet Asymmetrie das Problem besser als fehlender Konsens: Eine Beziehung zwischen Vorgesetzten und Abhängigen kann einvernehmlich sein, es besteht aber die Gefahr, dass die Ungleichheit der Situation von der jeweils stärkeren Seite ausgenutzt wird. Komplizierend kommen Geschlechterverhältnisse hinzu, die wiederum hierarchiebildend wirken können, auch in unserer Zeit. So wird eine sexuelle Beziehung zwischen einem Lehrer und einer minderjährigen Schülerin von den meisten Menschen heute klar verurteilt werden, während einem jungen Mann in einer Beziehung mit seiner Lehrerin mehr Selbstbestimmung zugestanden wird. Dass Emmanuel Macron seine Frau kennenlernte, als er ihr fünfzehnjähriger Schüler war, sorgt für keinerlei Empörung. Umgekehrt wäre der Fall wohl kaum akzeptabel.

In den letzten Jahren zeigt sich in der öffentlichen Diskussion über sexuelle Beziehungen und Identitäten immer wieder, wie komplex das Kaleidoskop der Möglichkeiten ist. Es will uns kaum gelingen, zu einer gesellschaftlichen Übereinstimmung zu gelangen, wenn es um Fragen der körperlichen Selbstbestimmung und Identifikation geht. Die antiken Beispiele können hier als Brennglas dafür dienen, wie asymmetrische Beziehungen funktionieren: Faktoren wie Geschlecht und Status sind ausschlaggebend für sexuelle Selbstbestimmung, durchlaufen aber auch Veränderungen, etwa in Kriegssituationen. Feststellbar ist immerhin, dass in den antiken Quellen ein Körper desto ‚verfügbarer‘ ist, je weniger ‚männlich‘ er ist. Frauen stehen zur Disposition, ebenso junge Männer, besonders in der Situation der Sklaverei, während

die Penetration eines erwachsenen Mannes Skandal und Schande bedeutet. Tatsache ist auch, dass die Handlungsmacht auf der männlichen Seite angesiedelt ist: Wenn Frauen sexuell begehren, gilt dies, wie schon geschildert, als unnormale und abstoßende und endet je nachdem in einer Katastrophe.

Die besondere Situation der griechischen Päderastieverhältnisse weist eine Asymmetrie auf, die auf den Dichotomien Alt und Jung beruht. Gleichzeitig wird diese Asymmetrie dadurch gemildert, dass die Beteiligten derselben Gesellschaftsschicht angehören. Dadurch auf Konsens im modernen Sinne zu schließen, verbietet sich schon aufgrund der Quellenlage.

Gleichzeitig wird genau das häufig getan. Das Phänomen der griechischen Knabenliebe hat immer wieder einen Freibrief für missbräuchliche Verhältnisse unserer Gegenwart geboten. Dies belegen Situationen wie etwa die der berühmten Odenwaldschule, wo unter dem Deckmantel der Reformpädagogik ein pseudo-antiker, sexuell übergriffiger ‚pädagogischer Eros‘ gelebt und immer wieder über die Antike legitimiert wurde: Dass die Schule als athenische ‚Polis‘ bezeichnet wurde, war ebenso wenig Zufall³³ wie die Griechenlandreisen übergriffiger Lehrer mit ihren Schülern.

Hier sind wir wieder bei Thomas K. Hubbard. Auch in seinem Fall ging es letztlich um die Frage nach dem Konsens in der Situation der athenischen Päderastie. Es war noch nicht einmal die Gleichsetzung antiker und moderner Verhältnisse, die Hubbard das Genick brach, sondern die Annahme, dass sich aus wenigen Texten und Vasendarstellungen auf die Einvernehmlichkeit antiker Päderastie schließen lasse, und daraus wiederum auf die Möglichkeit einvernehmlicher Päderastie auch in unserer Gegenwart. Hubbards Verfehlung – und beleibe nicht nur die seine – liegt in einer unzulässigen Ver-

einfachung eines hochkomplexen Sachverhalts, einer Vereinfachung, die gesellschaftliche Hierarchien mit den daraus folgenden Graden von Handlungsmacht und Verwundbarkeit einzelner Gruppen negiert.

Es bleibt erstaunlich, dass das Unbehagen der Moderne so groß ist, wenn es um jugendliche Männer geht, und praktisch nicht vorhanden, wenn Frauen Opfer sind. Thomas K. Hubbards Apologie der Päderastie brachte einen wütenden Mob hervor, aber die Tatsache, dass seit Jahrtausenden unzählige antike und nachantike Texte gelesen, beforscht und rezipiert werden, in denen Frauen vergewaltigt werden, interessiert viel weniger. Ein ähnliches Phänomen lässt sich bei Berichterstattungen über moderne Pädophile beobachten: Werden Kinder oder Jugendliche Opfer sexueller Verbrechen, müssen Online-Zeitschriften ihre Kommentarspalten schließen, weil sich zahlreiche Empörte in Fantasien von Folter und Todesstrafe für die Angeklagten ergehen. Wird eine Frau vergewaltigt, finden sich häufig noch immer Stimmen, die die Schuld bei ihrem kurzen Rock oder provozierenden Verhalten suchen.

Incels, Stalker, Gewalttäter

Der gekränkte Liebhaber

Am 23. April 2018 herrschte auf der Yonge Street in Toronto reges Treiben: Die Menschen genossen den sonnigen Nachmittag in der kanadischen Metropole, die für ihren kulturellen Reichtum und für friedliche ethnische Diversität bekannt ist. Doch die Idylle fand ein abruptes Ende, als kurz vor halb zwei ein Transporter durch die Menschenmenge raste und zehn Menschen tötete: Studentinnen, Rentner, Touristen, Berufstätige in der Mittagspause. Der Attentäter, der fünfundzwanzigjährige Alek Minassian, hatte kurz vor seiner Amokfahrt auf Facebook etwas Kryptisches gepostet: Unter Nennung seiner militärischen Dienstnummern wandte er sich an einen „Sgt 4chan“ und kündigte eine „Incel Rebellion“ an, die die „Chads und Stacys“ stürzen würde. Die Botschaft endete mit einer Verneigung vor dem „Supreme Gentleman Elliot Rodger“.

Mit diesem Statement ordnete sich Minassian klar der Incel-Bewegung zu, die sich auf Online-Foren wie *4chan* austauscht und den Amokläufer Elliot Rodger als Helden verehrt.¹ Das Kürzel „Incel“ steht für ‚involuntarily celibate‘, also ‚unfreiwillig zölibatär‘, und bezeichnet eine Art Club der Zurückgekommenen. Die meisten sind junge Männer, die besessen sind von der Idee des Zurückgewiesenseins. Die Welt

der Incels ist klar in verschiedene Grade von Marktwert eingeteilt, in erotisch erfolgreiche Menschen – die „Chads und Stacys“ – und Loser. Jedem jungen Mann steht Sex als natürliches Recht zu, so die Denke der Incels. Sie selbst kommen jedoch zu kurz: Ihr Marktwert ist zu niedrig, sie sind die letzten Glieder einer Kette, sogenannte Omegas. Schuld sind zum einen die Alphamännchen, die „Chads“, die sich durch hohen materiellen Status oder sonstige Attraktivität auszeichnen, zum anderen aber auch die Frauen, „Stacys“, die sich ausschließlich mit solchen Alphamännchen einlassen wollen.

Diese Weltanschauung klingt befremdlich. Sie ist aber nur die extreme Ausformung einer in unserer Welt sehr tief verwurzelten Perspektive auf Beziehungen als Wettbewerb und erotische Erlebnisse als sportliche Erfolge. Oder umgekehrt: Einsamkeit und unerfülltes Begehren werden als Versagen gewertet. In einer solchen Welt gibt es keine Augenhöhe zwischen Begehrenden und Begehrten: Es gibt Menschen, die jagen, und solche, die gejagt werden, es gibt erotisch Erfolgreiche und Erfolglose, ‚winners and losers‘.

Woher kommen diese Vorstellungen von zwischenmenschlichen Beziehungen als Wettbewerb? Von erfüllter Liebe als Eroberung, als Siegespreis für einen Kampf? Dass diese Haltungen die Menschheit schon eine ganze Weile begleiten, zeigt sich bei einem Blick in die lateinische Liebeselegie.

Elegische Loser

Mit ‚Elegien‘ sind im römischen Kontext die Liebesgedichte der vier römischen Dichter Gallus, Propertius, Tibull und Ovid

gemeint. Durch sie hat die ‚Elegie‘ ihre moderne Bedeutung ‚Klagegedicht‘ erhalten – vorher bezeichnete der Begriff einfach Gedichte in einem bestimmten Versmaß, die keine bestimmten Inhalte hatten. Bei den lateinischen Elegikern von einer ‚Bewegung‘ zu sprechen, ist vielleicht etwas zu hoch gegriffen, aber immerhin fasste Ovid als Jüngster die vier als zusammengehörige Dichtergruppe auf.² Zwar ist das Werk des Gallus fast vollständig verloren, aber von dreien der genannten Dichter existieren Gedichtsammlungen, deren strukturelle und stoffliche Verwandtschaft sehr deutlich zutage liegt: Es spricht jeweils ein Ich-Erzähler, der (meist) unglücklich verliebte Dichter, ein Loser also im Weltbild der Incels. Alle drei Autoren spielen mit den immer gleichen Motiven und werfen sich auch gegenseitig Bälle zu; es sind zahlreiche intertextuelle Bezüge zwischen den einzelnen Elegikern greifbar. Diese spielerischen und durch und durch literarischen Elemente kreieren eine Künstlichkeit, durch die die lateinische Liebeselegie von einer realen Lebenswelt weit entfernt bleibt. Trotzdem sind die Gemeinplätze der Gattung aus heutiger Sicht bisweilen schwer verdaulich: Liebe, so heißt es, ist Sklavendienst. Liebe ist Krieg.

Die Situation ist immer die gleiche: Der Sprecher stilisiert sich als Liebhaber einer leichtlebigen Frau, vielleicht einer Prostituierten: Sie ist schön, verführerisch, geldgierig und treulos. Der Dichter-Sprecher hingegen ist haltlos verliebt und hat keine Kontrolle über sein Tun, er ist arm und immer wieder auch bei seiner Angebeteten erfolglos.

Die Gattung der lateinischen Liebeselegie wurde lange rein affirmativ als unkonventionelle Gegenbewegung zu traditionellen römischen Werten gelesen. So fasste der Latinist Michael von Albrecht in seiner 1992 erstmals erschienenen *Ge-*

schichte der römischen Literatur die „Wertewelt der Elegie“ als ein „Bemühen um ein Verstehen des Partners“ auf – „besonders deutlich bei dem spätesten Elegiker, Ovid, der sich (nicht etwa nur in den *Heroides*) um Einfühlung in die Frauenseele bemühte“.³ Gleichzeitig konstatiert von Albrecht eine absolute weibliche Dominanz der dargestellten Geliebten über den Liebenden, der als willfähriger und an vielen Stellen auch als geplagter Sklave in Erscheinung tritt. Dieser Topos erscheint aber doch als eklatanter Widerspruch zum „Bemühen um ein Verstehen des Partners“ und zu einer „Einfühlung in die Frauenseele“! Das Verhältnis der dominanten Herrin zu dem sklavisch abhängigen Mann setzt ein Ungleichgewicht voraus, in dem dem Liebenden jede Verantwortlichkeit entzogen wird. Entsprechend erfolgt – wenn es denn zu Gewalt kommt – eine totale Exkulpierung des Täters.

Die Weltsicht der Elegiker ist so interessant wie gefährlich. Natürlich war es im Macho-System der römischen Zeitgenossen ein geradezu revolutionärer Schritt, dass sich männliche Autoren als schwach und verletzlich zeigten. Entsprechend wurde das Weltbild der elegischen Dichter auch immer wieder mit der Hippie-Bewegung des 20. Jahrhunderts verglichen – „make love, not war“:⁴ Der Kriegsdienst der Elegiker findet im Schlafzimmer statt. Gleichzeitig aber sind das Zelebrieren des eigenen Leids, die Selbstdarstellung als Opfer und die ubiquitäre Kriegsmetapher Teile einer fatalen Tradition, die Liebende zu blind Begehrenden stilisiert und ihnen jede Mündigkeit und Rationalität abspricht. „In der Liebe und im Krieg ist alles erlaubt“, lautet das Sprichwort, das jede individuelle Verantwortlichkeit eliminiert, und Ovid sagt, dass „alle Liebenden Kriegsdienst leisten“, *militat omnis amans*.⁵ Auch Properz' Sprecher will für seine Liebe ‚fallen‘: Die Erde

soll ihn bedecken, nachdem er vor Liebe zugrunde gegangen ist: „Das Schicksal will, dass ich *diesen* Militärdienst leiste.“⁶

Der Kontrollverlust, die Lebensaufgabe, die omnipräsente Kriegsmetapher und der Sklavendienst mit seiner Selbsterniedrigung und durchaus auch Elementen von Aggression gegen die Herrin – all dies sind Motive, die sehr an die gewaltsame Weltanschauung der Incels erinnern, wie sich im Folgenden noch zeigen wird: Der Liebende ist Sklave, die Beziehung Krieg. Es passt, dass Alek Minassian seine letzte Botschaft vor der Amokfahrt militärisch codiert und sich an einen „Sergeant“ gewandt hat: Die Felder der Liebe und des Krieges werden gleichgesetzt, der Zurückgewiesene wird zum Krieger.

Liebe als Sklavendienst

Der Sklavendienst, das *servitium amoris*, ist ein weiterer Topos in der lateinischen Liebeslegie. Es gibt keine Beziehungen auf Augenhöhe; es geht um Macht und Unterwerfung. Die Unfreiheit des Begehrenden ist in der lateinischen Liebeslegie omnipräsent – damit wird die Begehrte automatisch in eine Machtposition versetzt. Das ist deswegen so problematisch, weil sie keine eigene Stimme hat. Die Geliebte wird fetischisiert und nicht als Mensch mit eigenen Empfindungen wahrgenommen. Man denkt an Nabokovs Roman *Lolita*, dessen Titelheldin sich des Begehrtwerdens lange nicht bewusst wird, sodass sich der Erzähler so lange als Opfer seiner Triebe inszeniert, bis seine Täterschaft zum unvermeidlichen Faktum wird. Und man denkt an die heutigen Incels: Die „Stacys“, von denen sich Alek Minassian zurückgewiesen fühlte, wussten vielleicht nicht einmal von seinen Gefühlen ihnen gegenüber.

Der Liebende des elegischen Systems ist Sklave seiner Herrin – „nimm den, der dir lange Jahre als Sklave dient“, fleht Ovids Sprecher seine Geliebte an⁷ – oder Sklave seines Begehrens. Letzteres wird bisweilen als Gottheit personifiziert, die den Sprecher unter ihr Joch zwingt, und zwar nicht nur en passant, sondern auch an prominent programmatischen Stellen wie den jeweiligen Eingangsgedichten. So erklärt der Sprecher in Tibulls Gedichtsammlung gleich anfangs, warum er sich in Liebeshingen so gut auskennt: „Venus selbst hat mich gelehrt – mit einem Zauberknoten an den Armen gefesselt –, nicht ohne viele Schläge.“⁸ Auch zu Beginn der vierten Elegie des zweiten Buches präsentiert sich der Sprecher als gefolterter Sklave Amors – und seiner Geliebten: „Ich sehe, dass mir meine Herrin Sklaverei zugebracht hat: Leb wohl, väterliche Freiheit! Stattdessen gibt es traurige Sklaverei, ich werde in Ketten gelegt, und niemals löst Amor mir Ärmstem wieder die Fesseln. Und er verbrennt mich, egal ob ich es verdient habe oder auch gar nichts angestellt. Ich brenne! Au! Nimm die Fackeln weg, du grausames Mädchen.“⁹

Die *domina* scheint Amor mit seinen brennenden Fackeln quasi als Folterknecht einzusetzen, der den gequälten Liebenden ankettet und verbrennt. Interessant ist, dass die Freiheit, die dem Sprecher genommen wird, „väterlich“ ist, *paterna*. Die Unterwerfung unter die Geliebte ist gleichzeitig auch ein Abschied aus dem patriarchalen System: Der dominante römische Mann verliert seine privilegierte Stellung und wird zum niederen Sklaven einer Frau. Es ist wahrscheinlich, dass diese Selbstdarstellung zu Tibulls Lebzeiten von den konservativeren Gesellschaftsschichten als ungeheuerliche Provokation gesehen wurde.

Die Entmachtung und Überwältigung des Mannes durch die Geliebte und die Liebesgottheiten zeigt sich auch bei Properz programmatisch zu Beginn seiner Gedichtsammlung: „Cynthia hat mich Armen zuerst gefangen mit ihren Äuglein, der ich zuvor von keinem Begehren berührt war. Dann senkte mir meine stets hochmütig blickenden Augen und drückte seine Füße auf meinen Kopf – Amor.“¹⁰ Amor taucht als Subjekt sehr spät im lateinischen Satz auf; bis dahin bezieht man den Unterwerfungsakt auf Cynthia, die mit dem Gott identisch wird. Der Sprecher ist besiegt und bezeichnet sich als „Armen“: *me miserum*. Dieselben Worte lässt Ovid seinen Sprecher in seinem Programmgedicht *Amores* 1.1 verwenden: Amor trifft den armen Sprecher und herrscht folglich in seinem zuvor noch leeren Herzen.

Es muss nicht unbedingt ein Gott sein, der an der Folter des Sprechers beteiligt ist. Vielfach findet sich in der Liebeslegie auch das Bild von der Liebe als Krankheit, die das Sprechersubjekt befällt, von ihm Besitz ergreift und in seiner Verantwortlichkeit letztlich eliminiert. Auch die Nähe zum Wahn wird vielfach betont und die Irrationalität der Liebe hervorgehoben. So betont Properz, dass die Liebe keine Begründung, kein ‚Warum‘ kenne, und führt eine eigenartige Parallele an: „Warum zerfleischt sich jemand seine Arme mit den heiligen Messern und lässt sich zu den wahnsinnigen Takten des Phrygers schlagen?“¹¹ Die Anfälligkeit für das Verlieben wird mit dem ekstatischen Kult der Göttin Kybele gleichgesetzt, die aus dem geheimnisvollen Land Phrygien stammt und deren Anhänger sich zu rhythmischer Trommelmusik selbst verstümmeln. Ob diese Praktik je so stattgefunden hat, ist ein anderes Thema, aber die Analogie ist klar: Eine unheimliche weibliche Gottheit bringt den unglücklichen Spre-

cher dazu, sich selbst Leid zuzufügen. Dafür gibt es keine rationale Erklärung – und dagegen hat der Liebende keine Chance. Wieder wird die Machtlosigkeit betont, die jede Verantwortlichkeit verunmöglicht.

Die *domina dura*, die eine Linderung des Leidens verweigert, wird als hartherzig und gefühllos dargestellt. Hierbei steht die Opferrolle des Mannes ständig im Vordergrund: So fleht Tibulls Sprecher eine Dame an, seinen Freund Marathus in Ruhe zu lassen, der zwar nicht lebensgefährlich erkrankt ist, „aber die Liebe tränkt seinen Leib mit Schlamm“. „Was für Ruhm bringt ein besiegter Knabe?“, fragt der Sprecher im gleichen Gedicht, als sei die Liebe für die Frau ein Turniersport. Der Knabe sei doch schwach und ein leichtes Opfer, man könne es wirklich nicht mit ansehen: „Wie oft der Arme traurige Klagen ausstößt, wenn du nicht da bist, und alles wird ganz nass von seinen Tränen!“¹²

Freilich wird die Perspektive der elegischen Sprecher immer wieder auch ironisch durchbrochen, besonders von Ovid, der dem Genre eine Leichtigkeit verleiht, durch die es letztlich weniger ernst genommen wird. Durch sein Liebesleiden ist Ovids Sprecher so abgemagert, dass er selbst durch einen engen Türspalt schlüpfen kann. Deswegen bittet er seine Geliebte auch nur um eine „Kleinigkeit“ (*exiguum*): Sie soll die Tür gar nicht sperrangelweit offen stehen lassen, sondern nur einen kleinen Spalt, durch den er seitlich hineinschlüpfen kann. „Die lange Liebe hat meinen Körper zu solchen Tätigkeiten schmal gemacht und mir durch den Gewichtsverlust die passenden Gliedmaßen gegeben.“¹³ Ovids Ironie steht man hier ähnlich entwapfnet gegenüber wie in der Szene mit Apoll und Daphne, die auf den Seiten 82–86 thematisiert wurde: Der Gott bittet das Mädchen, doch langsamer zu fliehen – er

werde sie dann auch langsamer verfolgen.¹⁴ Natürlich ist dieses Spiel mit dem Absurden lustig, aber darf man lachen über Vergewaltigung oder sexuelle Belästigung? Im Falle der Elegie erscheint es als Erleichterung, wenn das Lamento des ewig zurückgewiesenen Liebhabers ironisch gebrochen wird – weil dies die Literarizität des Stoffes deutlich macht, die vom tödlichen Ernst eines Alek Minassian weit entfernt ist.

Die ausgerutschte Hand

Dennoch: Gewalt ist dem elegischen Sprecher nicht fremd. Die *domina dura*, die ‚Stacy‘, die sich dem Liebenden entzieht, ihm andere vorzieht oder ihn sonst wie quält, ist natürlich auch Objekt extremer Aggression, und diese Perspektive rechtfertigt fast jede Art von Gewalt. „Leg meine Hände in Fesseln, sie haben Ketten verdient!“, beginnt das siebte Gedicht von Ovids *Amores*: Der Sprecher beschreibt seine Empfindungen, nachdem er seine Geliebte körperlich misshandelt hat. Die geschlagene Frau wird zum Fetisch. Zwar erklärt der Täter seine Reue, aber einige Verse und mythische Parallelen später schwärmt er vom zerzausten Haar der Schönen – ähnlich, wie in den *Metamorphosen* Daphne gerade durch ihre Flucht schön ist, mit wehendem Haar und ungeordneter Kleidung.¹⁵ Die elegische Geliebte wird gerade durch den Status des Missbrauchtseins zum Objekt von Bewunderung und Zärtlichkeit: „Da stand sie, verwirrt und ohne Blut in ihrem weißen Gesicht, so wie die Marmorfelsen von den Berg Rücken auf Paros fallen. Atemlos sah ich ihren Körper und die zitternden Glieder an – wie ein Windhauch über Pappellaub streicht, wie wenn anmutiges Schilf unter dem sanften

Zephyr bebt, oder die Welle oben vom lauen Notos gestreift wird; die lange zurückgehaltenen Tränen flossen ihr übers Gesicht, wie Wasser aus gefallenem Schnee strömt.“¹⁶ Die Geliebte erscheint vollständig fetischisiert als Objekt eines ästhetisierenden ‚male gaze‘, noch dazu eines Täters, dessen Tun in einigermaßen haarsträubenden Euphemismen mit den sanften Berührungen des Windes verglichen wird. Auch die Erklärung der Reue ist nicht besonders überzeugend: „Leg meine Hände in Fesseln – sie haben Ketten verdient –, bis die Raserei ganz vergeht, mein Freund, wenn irgendjemand da ist. Denn Raserei hat die ungestümen Arme gegen die Herrin erhoben, und mein Mädchen weint, von wahnsinniger Hand verletzt.“¹⁷ Wir erleben eine fast vollständige Exkulpierung des Täters, der zum Opfer seiner Begierde geworden ist. Nicht der Sprecher hat sich gegen die Geliebte vergangen, sondern *furor*, „Raserei“, ist das Subjekt des Satzes, *furor* hat die Arme erhoben, das Mädchen wurde „von wahnsinniger Hand“ verletzt. Die Stilfigur der *pars pro toto*, das Ersetzen des handelnden Subjekts also durch ‚Raserei‘ und ‚Hand‘, ist kein Zufall. Der Sprecher ist das erste Opfer der Naturgewalt, von der er ergriffen wird. Das geschlagene Mädchen ist gewissermaßen der Kollateralschaden.

Gerade durch das Bekunden fassungsloser Reue wird die Unzurechnungsfähigkeit des Täters und damit seine Schuldlosigkeit betont. Die Opfer-Täter-Grenzen verschwimmen; außerdem wird das Opfer des Gewaltausbruchs rein von außen betrachtet; ein Hineinversetzen in seine psychische Verfasstheit findet nicht statt. Von wegen „Einfühlung in die Frauenseele“.

Die Unzurechnungsfähigkeit des Begehrenden haben wir schon am Beispiel des Apollon der *Metamorphosen* gesehen.

Auch wenn in der Forschung immer wieder versucht wurde, die Welt der Elegie von derjenigen der *Metamorphosen* abzugrenzen, so ist dies nicht ganz trennscharf möglich. Ovid ist zuerst ein Elegiker, und viele Merkmale dieser Gattung fließen in seine anderen Werke ein.

Ganz ähnlich wie Ovid formuliert Tibull das Ergebnis einer nicht ganz klar definierten Misshandlung: Das Mädchen weint; wieder wird ihre Verletzlichkeit betont, indem ihr die Tränen über die „zarten Wangen“ laufen – aber auch der „Sieger“ (*victor*) weint über die „Kraft seiner wahnsinnigen Hände“. Dabei ist Gewalt eigentlich in Ordnung, man darf es nur nicht übertreiben: „Es sollte genug sein, das zarte Gewand von ihren Gliedern zu reißen, genug, die Ordnung des Haares durcheinanderzubringen, genug, sie weinen zu machen: Viermal glücklich ist der, durch dessen Zorn das Mädchen zum Weinen gebracht werden kann. Aber wer grausam ist mit seinen Händen, der soll Schild und Speer tragen und sich von der sanften Venus fernhalten.“¹⁸

Liebe als Krieg

Liebe ist Kampf, und das Ziel ist Unterwerfung. Der elegische Sprecher betrachtet sich als Angreifer: „Selbst noch entschlossener als mein Schwert und das Feuer an meiner Fackel will ich ihr hochmütiges Haus angreifen“, sagt Ovids Sprecher, nachdem er den Nordwind Boreas um Hilfe gebeten hat – auch dieser habe ja schließlich einmal eine begehrte Frau entführt.¹⁹ Die Metapher der *militia amoris*, der Liebe als Krieg, wirkt auch in Darstellungen des Liebesakts selbst fort: Häufig wird er als kämpferisch gezeichnet, zum Beispiel von

Properz, der die *nixa* beschreibt, das „Gerangel“, das sofort beginnt, wenn das Licht gelöscht wird – „Denn eben ringt sie noch mit mir, mit entblößten Brüsten, und dann wieder verlangt sie Aufschub und bedeckt sich mit der Tunika“. ²⁰ Man fragt sich, wie freiwillig die Geliebte an dieser *nixa* teilnimmt; vielmehr: Wir fragen es uns heute. Bis vor wenigen Jahren hat dieser Aspekt kaum jemanden interessiert.

Auch bei Tibull wird zu sanfter Gewalt geraten, diesmal bei einem begehrten jungen Mann. Die Eroberung wird als eine Art Boxkampf inszeniert: Erst soll der Liebende dem kämpferischen Geliebten die nackte Flanke bieten und ihn siegen lassen; das wird ihn milde stimmen, sodass er es nicht übelnimmt, wenn man ihm Küsse raubt: „Er wird sich sträuben, aber die frech geraubten Küsse zugestehen.“ Früher oder später, so Tibull, wird er freiwillig küssen, schließlich sich sogar an den Hals des Liebenden hängen. ²¹

Das Motiv wiederholt sich im fünften Gedicht von Ovids *Amores*, das immer wieder für seine knisternde Erotik gefeiert wird: „Ich zerriss ihr die Tunika – und viel hat es dem dünnen Ding nicht geschadet; aber dennoch kämpfte sie darum, sich mit der Tunika zu bedecken. Während sie so kämpfte und dennoch gar nicht siegen wollte, wurde sie ohne Mühe besiegt – durch ihren eigenen Verrat.“ ²² Wieder ist Ovid witzig, aber diesmal ist sein Humor schwerer zu verdauen. Tibulls Annahme, dass das Gegenüber schon irgendwann auf den Geschmack kommen werde, wenn man es nur lange genug bedränge, ist problematisch genug, aber wenn der Widerstand einer Frau als ermutigende Koketterie gedeutet wird, ist dies für ein heutiges Publikum noch schwerer zu akzeptieren – weil der Sprecher mit keinem Wort auf die Empfindungen des Gegenübers eingeht. Mag ja sein, dass

das Widerstreben selbst Teil eines sexuellen Spiels ist. Aber durch die dauernde Dominanz der einen Perspektive wird die andere Seite konsequent stummgeschaltet. Und das ist kein besonderes Kennzeichen der lateinischen Liebeslegie oder der Antike. „Nein heißt Ja, wenn man so lächelt wie du“, heißt es in einem deutschen Schlager, der erst zwanzig Jahre alt ist. Dass beide Seiten automatisch mitgedacht werden, scheint wirklich erst dem Paradigmenwechsel der letzten Jahre geschuldet.

Ovid betont häufig, dass Nein eigentlich doch Ja heißt. „Was sie erbittet, das fürchtet sie, was sie nicht erbittet, erhofft sie sich: dass du sie weiter bedrängst; mach weiter, und bald wird dein Wunsch erfüllt werden“, so rät er einem prospektiven Liebhaber in dem großen Liebesratgeber, der *Ars amatoria*.²³ Der Raub der Sabinerinnen wird als Vorbild für die Jagd nach Frauen im Theater herangezogen, und auch hier wird die Anwendung von Gewalt empfohlen und impliziert, dies sei im Sinne der Opfer: „Du magst es Gewalt nennen: diese Gewalt ist den Mädchen willkommen. Was ihnen Spaß macht, das wollen sie oft unwillig gegeben haben. Wenn eine plötzlich im Liebesraub vergewaltigt worden ist, freut sie sich und hält die Frechheit für ein Geschenk. Aber diejenige, die hätte gezwungen werden können, sich aber unversehrt zurückzieht – auch wenn sie ein freudiges Gesicht vortäuscht, ist sie eigentlich traurig. Phoebe hat Gewalt erlitten: Gewalt wurde auch ihrer Schwester zugefügt, und dankbar waren beide Räuber und Geraubten.“²⁴ Die erwähnte Phoebe ist eine der beiden Töchter des Leukippos, die von den Dioskuren, den Zwillingssöhnen des Zeus, geraubt wurden, ein Motiv, das Peter Paul Rubens zu einem seiner gefeiertsten Gemälde inspirierte.



Peter Paul Rubens, *Der Raub der Töchter des Leukippos* (um 1618).
Alte Pinakothek, München

Es verwundert heute, dass das Bild in der Alten Pinakothek unkommentiert gezeigt wird. Zugleich macht die unglaubliche Brutalität des Dargestellten die künstlerische Qualität aus: Pferde stampfen, nackte Frauenkörper werden von muskelstarrten Männern durch die Luft gezerrt, grellrot und gelb flattern Gewänder, der Himmel zeigt sich düster bewölkt, und in der Mitte des Gemäldes ist Fleisch, nacktes, üppiges, weibliches Fleisch. Die Gewalt ist ästhetisiert, wirkt als muntere Vitalität, Sinnenfreude, nicht Verletzung.

In einem heutzutage besonders schockierenden Zitat aus Ovids *Ars amatoria* geht es um betrunkene Frauen: „Schändlich ist eine Frau, die von zu viel Wein getränkt daliegt. Sie hat es verdient, den Beischlaf eines jeden, der Lust dazu hat, zu erdulden.“²⁵ Hochaktuell ist dieses Zitat vor allem deswegen, weil der Kontrollverlust durch Alkohol auch heute immer wieder Thema ist, wenn es um Vergewaltigungsfälle geht. Sehr viel Beachtung fand im Jahr 2018 der Fall einer Gruppenvergewaltigung in Freiburg im Breisgau, bei dem das Opfer unter Alkohol und Drogen stand und die Täter behaupteten, der Sex sei einvernehmlich gewesen. Auch heute noch würden viele dem Opfer zumindest eine Teilschuld zuschreiben – warum muss sich das Mädchen denn so betrinken? Noch im Jahr 2019 zum Beispiel zeigten britische Polizeiplakate eine bewusstlos auf dem Boden liegende, leichtbekleidete Frau, mit der Aufforderung, man solle doch aufhören zu trinken, solange man noch alleine nach Hause kommen könne. Eine ebenfalls britische Kampagne formulierte im Jahr 2013 noch expliziter, man solle maßvoll trinken, um sich nicht „regretful sex or even rape“ auszusetzen.²⁶ Sind wir wirklich so weit von Ovids Statement entfernt? In seiner Krassheit mag dieses schockieren, aber nicht

alle Heutigen würden Joe Biden zustimmen, der bei einem Vortrag an der George Mason University in Virginia im April 2017 pointiert formulierte: „If she’s drunk, it’s rape.“

Die Schuld des Opfers

‚Victim blaming‘, also das Suchen der Schuld beim Opfer, entspricht auch generell der Motivwelt in der augusteischen Liebeselegie – und auch hier sehen wir wieder die Verwandtschaft zu den *Metamorphosen*, wo Daphne die Ursache ihrer Lage auf ihre Schönheit zurückführt.²⁷ Die begehrte Frau wird Subjekt nur als Objekt des Begehrens: Ihre Schönheit unterwirft und lenkt den elegischen Sprecher, dessen Tat nur die notwendige Konsequenz aus der Schönheit der Geliebten ist. Wer sie sieht, ist ihr verfallen, so der Sprecher bei Properz – „Wer sieht, der sündigt: Wer dich also nicht sieht, der wird nicht wollen: Die Augen haben das Verbrechen der Tat zu verantworten.“²⁸ Wieder macht sich ein Körperteil selbstständig – Hände, Augen vergehen sich, nicht die Sprecher selbst. In einem anderen Gedicht, in dem es um seine kranke Geliebte geht, treibt Properz das ‚victim blaming‘ sogar noch weiter, indem er die Schönheit des Mädchens auch als Ursache für ihre Krankheit betrachtet: Schöne Mädchen verhalten sich arrogant gegenüber eifersüchtigen Göttinnen, die als Folge Not und Krankheit senden. Als Analogie wird eine Reihe mythischer Heroinen angeführt, die von Juno verfolgt und gequält wurden: Io, Ino und Callisto. Den Grund für Junos Zorn, nämlich die Vergewaltigungen der besagten Mädchen durch Jupiter, nennt der Sprecher nicht. So geht es eben den schönen Frauen, und falls die

Geliebte wirklich an ihrer Krankheit stirbt, kann sie sich ja dann mit den anderen austauschen: „Du kannst dann Semele erzählen, in welcher Gefahr eine schöne Frau schwebt; sie wird es wohl glauben, das Mädchen hat ja aus seinem eigenen Leid gelernt.“²⁹ Semele, von Jupiter schwanger mit dem Gott Dionysos, wurde durch eine Intrige der Juno bei lebendigem Leibe verbrannt.

Aber nicht nur die Schönheit einer Frau, sondern auch ihr unmoralisches Verhalten provoziert Gewalttaten: Sittsamkeit ist der beste Schutz, den eine Frau haben kann, so heißt es bei Properz, strenge Bewachung nützt gar nichts.³⁰ Gleichzeitig wird die Frau als unkontrolliert sinnliches Wesen gezeigt, das Strafe verdient. „Ihr Frauen! Sobald ihr die Zügel des verachteten Anstands zerrissen habt, wisst ihr nicht mehr Maß zu halten in eurer Besessenheit“, schimpft Properz' Sprecher, „schneller wird eine Flamme in brennenden Ähren zur Ruhe kommen und werden Flüsse zum Anfang der Quelle zurückkehren [...], als dass irgendwer euren Lauf aufhalten könnte und den Stachel eurer rasenden Lüsternheit brechen.“³¹ Als einschlägige Beispiele werden verschiedene Frauen der Mythologie genannt, darunter Skylla, die sich in Minos verliebt und ihm zuliebe ihren eigenen Vater verrät. Zum Dank ertränkt Minos Skylla, indem er sie an den Kiel seines Schiffes bindet. Properz lobt dies ausdrücklich: Minos war immerhin „gerecht zu seinem Feind“, indem er dessen Hure von Tochter nicht leben ließ.

Wie man mit lasterhaften ‚bitches‘ umgeht, demonstriert auch Tibulls Sprecher, der sich männersolidarisch an den Ehemann seiner Geliebten wendet: Der Kollege gesteht, derjenige zu sein, „den deine Hündin (*tua canis*) die ganze Nacht bedrängt hat“, sagt aber gleichzeitig, ihm könne man die Frau

ruhig anvertrauen: „Grausame Schläge lehne ich nicht ab, und ich verachte auch keine Fußfesseln.“³²

Die Aggression des Zurückgewiesenen

Auch der elegische Incel sieht sich bisweilen mit einem ‚Chad‘ konfrontiert. Die erfolgreicherer Rivalen in der Welt der lateinischen Elegiker sind vor allem reich, und die habgierigen Frauen werfen sich ihnen deshalb an den Hals. Tibulls Sprecher beklagt sich, dass er bei seinem Mädchen vor verschlossenen Türen steht, seitdem ein reicher Rivale aufgetaucht ist, aber klar: „Wenn du große Reichtümer bringst, wird die Wache besiegt, keine Schlüssel hindern dich, und sogar der Hund schweigt.“³³ Im Zuge des Gedichts steigert sich der Sprecher in eine Tirade der Eifersucht hinein: Im Feuer soll alles untergehen, was die Frau besitzt, und freudig sollen die jungen Männer dabei zusehen, keiner wird helfen! Und wenn sie stirbt, soll kein Einziger um sie trauern! Nur um diejenigen wird getrauert, die gut sind und nicht habgierig. Zusammengefasst: Frauen, die den Sprecher nicht erhören, sollen verarmt und verachtet sterben.

Diese Argumentation ähnelt dem Lamento der neuzeitlichen Incels vor allem deswegen, weil die von Michael von Albrecht gerühmte „Einfühlung in die Frauenseele“ so gar nicht stattfindet. Wir wissen nicht, ob es sich bei den „Mädchen“ der Liebeselegie, den *puellae*, wirklich um Prostituierte gehandelt hat, und wenn ja, wie diese Prostitution genau organisiert war. Es ist aber deutlich, dass der elegische Sprecher die Realität seiner ‚Geliebten‘, die von materiellen Zuwendungen unter Umständen existenziell abhängig

ist, nicht im Blick hat und das Verhältnis konsequent als echte Liebesbeziehung betrachtet. Durch diese Parameterverschiebung wird die Frau, die sich innerhalb ihrer eigenen Realität möglicherweise völlig normal verhält – sie muss sich schließlich ernähren –, schuldig gegen den Geliebten, der das Verhältnis anders interpretiert. Diese Haltung Prostituierten gegenüber ist auch heute nicht unüblich. Der Terminus ‚Girlfriendsex‘ bezeichnet eine Art von käuflicher Liebe, bei der auch etwas Intimität zugelassen wird, wo sich der Freier also einbilden darf, die Prostituierte sei menschlich an ihm interessiert. Entsprechend werden Prostituierte in einschlägigen Online-Foren auch kommentiert und bewertet, zum Beispiel auf der berühmtesten Seite *Lusthaus.de*: Wenn die Frauen ebenfalls Spaß am Sex hatten oder dies glaubwürdig simulierten, wird dies dort häufig positiv kommentiert, und immer wieder wird moniert, eine Prostituierte habe sich kühl oder desinteressiert gezeigt – oder gar mehr Geld gefordert als ursprünglich vereinbart. Der Freier kauft nicht nur einen Körper, sondern auch eine Illusion, und der elegische Sprecher fordert von der Geliebten dieselbe Leidenschaft ein, die er ihr gegenüber empfindet. Angesichts einer Prostitutionssituation ist das nachgerade absurd und zeigt wieder einmal, wie konsequent die Perspektive des Gegenübers ausgeblendet ist.

Eskalation der Gewalt

Prostituierte stehen auch in heutigen gesellschaftlichen Hierarchien weit unten. Ihre unklare Rolle zwischen käuflicher Ware und emotionalem Begehren setzt sie immer wieder ech-

ten Gefahren aus. Auch die elegischen Sprecher gerieren sich bisweilen als gefährliche Psychopathen. Die obsessive Haltung gegenüber den *dominae durae*, von denen sie sich zurückgewiesen fühlen, zeigt sich in einer Art selbstverletzendem Verhalten – Zurückweisung und Verletzung werden aktiv gesucht: „Inzwischen suchen sich meine Augen eine Wunde, und wenn eine dasitzt und ihre weiße Brust nicht ganz bedeckt ist, oder wenn sich verstreute Haare auf ihrer makellosen Stirn verirrt haben, auf der sie in der Mitte des Scheitels eine indische Gemme hat – wenn die mit entschlossener Miene mir grausam etwas verweigert hatte, dann floss mir jeweils von der ganzen Stirn eiskalt das Wasser herab“, so lesen wir bei Properz.³⁴ Bisweilen schreckt der gekränkte Liebhaber auch vor Todesdrohungen nicht zurück: „Du wirst mir nicht entkommen: Du musst mit mir sterben. Von diesem Eisen wird unser beider Blut tropfen. Auch wenn dieser Tod für mich ehrlos sein wird: Zwar ist der Tod ehrlos, aber du wirst trotzdem sterben.“³⁵

Es handelt sich hier um Literatur, nicht um ein Manifest von Alek Minassian oder einem seiner Geistesverwandten. Aber die Denkweise der Incels – eine Anspruchshaltung bis hin zu Rache- und Mordfantasien – ist nur die extreme Ausprägung einer sehr traditionellen Haltung gegenüber Frauen als widerständigen Objekten, die sich der Inbesitznahme verweigern; eine Haltung, die Tausende von Jahren alt ist und als so normal angesehen wird, dass die Elegiker tatsächlich als Frauenversther gelesen wurden – natürlich ebenfalls von männlichen Literaturwissenschaftlern. Bei dieser Rezeptionshaltung handelt es sich um eine unzulässige Verkitschung: Die Texte bieten schließlich viel mehr als romantische Liebesgeschichten. Nämlich einen schonungslosen Blick auf die

misogynen Elemente, aus denen romantische Geschichten bis heute gestrickt werden.

Antike Elegie und moderne Paradigmen

Das Fortleben der skizzierten Vorstellungen prägt unsere Diskurse über ‚Romantik‘ bis heute. Dabei muss es nicht um tatsächliche Gewalt gehen. Es ist vor allem die *militia amoris*, die nach wie vor propagiert wird, also die große Anstrengung, die mit der Liebe verbunden scheint, die Vorstellung von zu überwindenden Hürden. Die Liebe als Kampf der Geschlechter und als Preis für Überredung, Trickserie, sogar Gewalt, Kontrollverlust, Verantwortungslosigkeit – das sind alles Elemente in den Diskursen über Liebe, die sich von den elegischen Topoi der *militia* und des *servitium amoris* bis in unsere Zeit hineinziehen. Die Kampfmetapher – gegen widrige Umstände, aber auch gegen die Geliebte selbst – kann man heute als durchaus unangemessen empfinden: Muss denn in einer konsensuellen Beziehung gekämpft werden?

Trotzdem tradieren sich Reste dieser Vorstellungen immer weiter. Gerade im typischen Hollywood-Film ist die Vorstellung von Liebe als Krieg noch immer präsent. Das beginnt bei klassischen Szenen in klassischen Genres, die heute nicht mehr genau so gedreht würden; dennoch sind sie nicht weit entfernt von den gezeigten antiken Perspektiven. Die Schlussminute von Otto Premingers Film *River of No Return* (*Fluß ohne Wiederkehr*) von 1954 mit Marilyn Monroe und Robert Mitchum in den Hauptrollen ist ein online leicht greifbares Paradebeispiel: Auf einer beschwerlichen Reise sind eine Nachtclubsängerin und ein Farmer, der seinen kleinen

Sohn alleine aufzieht, einander nähergekommen, haben sich aber nach der Ankunft in einem typischen Westernstädtchen getrennt. Nun ist Marilyn zurück im Saloon und singt ein trauriges Lied. Wir sehen hier typische Klischees, die sich schon in der römischen Liebeselegie finden: Die Geliebte ist eine Halbweltdame; sie ist aufreizend gekleidet und wird von zahlreichen Männern begehrt. Plötzlich aber betritt der Liebhaber den Raum. Er setzt sich gegen das geifernde Rudel Männer durch, die das Objekt der Begierde umgeben, und überwältigt die begehrte Frau, scheinbar gegen ihren Willen, in Wahrheit aber ist es die Erfüllung ihrer tiefsten Sehnsüchte. Am Ende bedeckt er ihre unzüchtige Kleidung mit seinem Mantel; das Letzte, was wir sehen, sind ihre roten Schuhe im Staub: Von ihrem Leben als Halbweltdame hat sie Abschied genommen. Der Soldat der Liebe hat gesiegt. Durch Insistenz und langen Atem und ein bisschen Gewalt ist er zu seinem Recht gekommen.

Premingers Film ist von 1954; aber auch in dem bis heute beliebten Film *Pretty Woman* aus dem Jahr 1990 geht es darum, wie eine Prostituierte sich in einen Freier verliebt und von diesem zur ehrbaren Frau gemacht wird. Die Klischees ziehen sich aber auch bis ins 21. Jahrhundert. Ein berühmtes Beispiel ist eine Szene aus dem Weihnachtsklassiker *Love Actually* von 2003, zu deutsch *Tatsächlich Liebe*. Der Film beinhaltet eine Reihe von romantischen Klischees, die gerade heute heftig diskutiert werden. Das prominenteste Beispiel ist die Liebeserklärung, die einer der Protagonisten der frischgebackenen Ehefrau seines besten Freundes macht. Der Verliebte hat sich nicht unter Kontrolle, seine Gefühle sind stärker als die Loyalität zu seinem Freund. Er erniedrigt sich und beweist damit Mut, eine Mischung aus *servitium* und *militia*. Sein

Begehren legitimiert alles: den Verrat an seinem Freund, die Aufforderung an die Geliebte, ihren Mann zu belügen, das unangekündigte Auftauchen als ausgeschlossener Liebender (*exclusus amator*) vor ihrer Tür, das ihr die Möglichkeit nimmt, über ein Treffen mitzuentcheiden. „In der Liebe und im Krieg ist alles erlaubt“ – denn die rasende Leidenschaft nimmt uns unsere rationalen Kompetenzen, nimmt uns auch jede Form von Verantwortung. Auch unsere Protagonistin sieht das so und belohnt ihren wackeren Stalker mit einem Kuss.

Die Präsenz solcher romantischer Vorstellungen in populären Erzählungen bringt auch Veränderungen der Sichtweise auf die eigene Realität mit sich. Eine Studie von Julia Lippman aus dem Jahr 2015 zeigt, dass Frauen, die sich zuvor romantische Komödien angesehen hatten, in denen ein beharrlicher Liebhaber am Ende die Frau bekommt, Stalking als weniger problematisch empfanden als diejenigen, die diese Filme nicht gesehen hatten. Vorstellungen von Liebe und Romantik, seit der Antike tradiert bis in unsere heutige Zeit, wirken also tatsächlich empfindlich in unsere Lebenswirklichkeit und unser Selbstempfinden hinein – bis hin zu Situationen, in denen sich Menschen verfolgt oder eingeschüchtert fühlen, sich aber aufgrund dieser tradierten Vorstellungen einreden, bei besitzergreifendem und übergriffigem Verhalten handle es sich eben um Leidenschaft und Liebe. Die Beispiele sind unendlich, darunter Klassiker wie Emily Brontës *Wuthering Heights* (*Sturmhöhe*), in der eine obsessive, destruktive Leidenschaft glorifiziert wird, aber auch populäre Jugendliteratur wie die *Twilight*-Serie, in der es als Liebe verkauft wird, dass Edward seine Bella jede Nacht heimlich beim Schlafen beobachtet, oder Songs wie einer der beliebtesten Hits von Police: „Every breath you take / Every move you make / Every bond you

break / Every step you take / I'll be watching you / Every single day / Every word you say / Every game you play / Every night you stay / I'll be watching you / Oh, can't you see / You belong to me ...“

Wir sollten die antiken Vorbilder solcher Modelle als das lesen, was sie sind – frühe Beispiele einer heute zunehmend als schwierig wahrgenommenen Sicht auf Liebe und Erotik. Interessanterweise sind es gerade die Befürworter dieser Perspektive, die die antiken Texte wichtig finden. Während das liberale Bürgertum immer noch in klassizistischer Manier auf die vermeintlich so schönen und hehren Texte blickt, hat ausgerechnet die Community der Pick-up-Artists Ovids *Ars amatoria* aus dem Regal gezogen, einen Text also, der Vergewaltigung banalisiert und sogar empfiehlt, liest man ihn wörtlich.³⁶ Die Pick-up-Artists sehen sich als professionelle ‚Aufreißer‘. Diese Männer stehen den Incels nicht fern, nur dass sie sich einbilden, man könne das System des Marktwerts durch Tricks überwinden und Frauen durch List und Betrug dazu bringen, sich ihnen zuzuwenden. Anders als die Incels bieten sie kommerzielle Formate an, also Aufreißerkurse, die online ubiquitär greifbar und auch durchaus legal sind. Donna Zuckerberg hat 2019 aufgezeigt, dass einige Pick-up-Artists Ovids *Ars amatoria* als misogynen Manifest und ernst gemeinten Ratgeber auffassen und versuchen, die antiken ‚Tricks‘ in moderne Kontexte zu übertragen. Spätestens dieses Beispiel zeigt, wie relevant und aktuell die Texte der antiken Elegiker sind – wenn man zu einem ehrlichen Umgang mit ihren sperrigen und weiterhin wirkmächtigen Inhalten findet.

Alek Minassian hat vor seiner Tat vermutlich keine lateinischen Elegien gelesen. Aber er ist das Produkt einer Gesellschaft,

die seit Jahrtausenden dieselben Stereotype pflegt, Stereotype, die, herausgelöst aus dem eleganten elegischen Versmaß und umgesetzt in eine gewaltvolle Realität, bis heute brandgefährlich sind. Heute umso mehr: In dem Maße, wie sich das Modell der gleichberechtigten, emanzipierten Beziehung durchsetzt, steigert sich der Extremismus derjenigen, die sich nun nicht mehr einfach nehmen können, was ihnen vermeintlich zusteht.

Schwuler Romulus

Mackertum und Brechung

Am 25. April 2018 gab der Bundesverband der deutschen Musikindustrie bekannt, dass die Verleihung des ‚Echo‘ eingestellt werde – Deutschland verabschiedete sich von seinem populärsten Musik-Preis. Der Grund für diesen Einschnitt war der Skandal um seine Verleihung im selben Jahr: Die beiden Deutsch-Rapper Kollegah und Farid Bang waren nominiert worden. Daraufhin hatten zahlreiche prominente Kollegen ihre Echos zurückgegeben: aus Protest gegen die antisemitischen, sexistischen und gewaltverherrlichenden Texte der beiden Rapper. Diese zeigten keinerlei Einsicht: In ihrem einige Monate später veröffentlichten Song *In die Unendlichkeit* heißt es: „Und heute wollen sie in diesen Zeilen Hass erkennen, doch ich schreibe weiter Lines und lasse sie brennen.“ Hinter diesem Statement steht die Haltung, dass die „Lines“ ein Eigenleben führen, sie „brennen“, was man aber daraus „erkennen (will)“, liegt subjektiv im Auge des Betrachters.

Noch expliziter wurde dieses Abgelöstsein des Werks vom ‚echten Leben‘ im April 2020 von Till Lindemann eingefordert, dem Sänger der Band Rammstein. Er hatte ein Gedicht veröffentlicht, in dem die Vergewaltigung einer durch Drogen betäubten Frau beschrieben wird.¹ Nachdem Proteste

laut wurden, erteilte ein Sprecher des Verlags der Öffentlichkeit eine etwas oberstufenhafte Einführung in literaturwissenschaftliches Grundwissen: „Die moralische Empörung über den Text dieses Gedichts basiert auf einer Verwechslung des fiktionalen Sprechers, dem sogenannten lyrischen Ich, mit dem Autor Till Lindemann. Die Differenz zwischen lyrischem Ich und Autor ist aber konstitutiv für jede Lektüre von Lyrik wie von Literatur allgemein und gilt für alle Gedichte des Bandes wie für Lyrik überhaupt. Andernfalls wären keine literarischen Fiktionen und Phantasien des Bösen, der Gewalt, wie wir sie zahlreich aus der Weltliteratur von Henry Miller über B. E. Ellis bis zu A. M. Homes kennen, möglich und die Freiheit der Kunst damit hinfällig.“²

Diese Diskussionen um die Trennung von Künstler und Werk sind alles andere als neu. Der römische Dichter Catull findet hier Formulierungen, die Kollegah und Farid Bang vermutlich gefallen würden. Zu seinen Dichterfreunden Furius und Aurelius spricht der Poet wie folgt: „Ich fick euch in den Arsch und in den Mund, Aurelius, du Bückstück, und Furius, du Schwuchtel. Ihr denkt, das sei ich selber in meinen kleinen Versen (*me ex versiculis meis putastis*), die anzüglich sind, und ich sei wenig anständig. Denn ein braver Dichter hat sich ja zusammenzureißen. Er selber, ja klar! Aber für seine Verse ist das nicht nötig. Die sind ja erst dann witzig und unterhaltsam, wenn sie anzüglich und wenig anständig sind und beim Lesen aufregen und geil machen. Nicht nur Jungs, sondern auch haarige Alte, die ihre harten Glieder kaum noch bewegen können. Weil ihr von meinen vielen Tausend Küssen gelesen habt, denkt ihr jetzt, ich sei ein schlechter Mann? Ich fick euch in den Arsch und in den Mund.“³

Das Gedicht ist deswegen so wichtig, weil es zentrale poetologische Aussagen enthält. Eingerahmt von derben Drohungen finden sich die folgenden Punkte:

- Der Dichter verbittet sich Rückschlüsse von seiner Dichtung auf seine Person.
- Dichtung soll frech und witzig und erotisch anstachelnd sein, und zwar in einem Maße, dass sie selbst alte Männer heiß macht.
- Und nochmals zum Mitschreiben: Der Dichter verbittet sich Rückschlüsse von seiner Dichtung auf seine Person. Brutale und obszöne Dichtung hat eben *nichts* mit der Lebensrealität des Dichters zu tun, und deswegen kann die Vergewaltigungsandrohung, die ja jetzt explizit als leer charakterisiert worden ist, erneut wiederholt werden.

Auch sonst hat Catull nicht wenig gemein mit heutigen Formen von Obszönität und Provokation. Nimmt man spezifisch antike Details aus den Texten heraus und übersetzt sie ins Deutsche, sind einige von Catulls Versen kaum von denen der Berliner Hip-Hop-Formation K.I.Z. zu unterscheiden: „Ich liege vollgefressen und satt auf dem Rücken und stoße durch mein Unterhemd und durch die Jacke durch“, schreibt Catull, und K.I.Z.: „Ich erwache, meine Latte rammt ein Loch in die Decke.“ Bei Catull heißt es über die treulose Geliebte, sie solle „doch glücklich werden mit ihren Stechern und es mit dreihundert gleichzeitig treiben“, K.I.Z. vermelden: „Deine Mama wird gebumst, bis sich dein Vater verfärbt, siebzig Männer in ihr drin, ein Trojanisches Pferd.“⁴

Diese durch Jahrtausende und kanonische Abgründe getrennten Proben von obszöner Dichtkunst haben einige Ähnlichkeit: Stolz wird die eigene Erektion beschrieben, die

echten Schaden anzurichten imstande ist, und die Promiskuität einer Frau mit Zahlen beschrieben, die jenseits von allem Vorstellungsvermögen grotesk sind.

Dass das Hip-Hop-Genre durch Obszönität und Drastik auffällt, überrascht nicht, umso mehr aber bei einem lateinischen Text, dem noch immer der Ruch von Ehrwürdigkeit anhaftet. Catull gilt als Feuerwerk von Raffinesse, Witz und auch Gelehrsamkeit. Seine Gedichte sind Klassiker des Lateinunterrichts. Wohin aber mit seiner ungeheuerlichen Obszönität? Der klassische Philologe Niklas Holzberg hat dies treffend zusammengefasst:

„Gewiss, diese Poesie ist, was Stil, Metrik, Intertextualität und Stoffbehandlung betrifft, literarisch höchst anspruchsvoll. Und deshalb wurde sie seit ihrer Wiederentdeckung im 14. Jahrhundert unzählige Male gelesen, nachgeahmt und gründlich erforscht. Aber manches Catull-Gedicht erinnert in seiner Derbheit und Schlüpfrigkeit geradezu an Männerwitze oder Schmierereien in öffentlichen Toiletten. Man fragt sich daher, wie es kommen konnte, dass auch Altphilologen, denen an der antiken Kultur ‚edle Einfachheit und stille Größe‘ am besten gefällt – und das sind bekanntlich nicht wenige –, Catull im Rahmen ihrer wissenschaftlichen Tätigkeit stets besondere Aufmerksamkeit geschenkt und ihm sogar einen sicheren Platz im Kanon der Schulautoren zugewiesen haben. Die Antwort ist ganz einfach: Das ‚Unanständige‘ in diesen Gedichten wird, wenn man es nicht ignoriert, in der Regel weginterpretiert oder für nebensächlich erklärt, und mit Gymnasiasten pflegt man den Text in gekürzten Ausgaben zu lesen. Es ist also Verdrängung, welche in der kritischen Auseinandersetzung mit Catull eine wichtige Rolle spielt.“⁵

Versi molliculi: „Schlüpfrige kleine Verse“

Locus classicus für diese Verdrängung der erotischen Dimension sind Catulls sogenannte *passer*-Gedichte. Die Verslein, in denen er sich über den zahmen Spatz seiner Geliebten verbreitet, wurden oft einfach als zärtliche Liebesgedichte gelesen: „Spatz, du Liebling meines Mädchens, sie spielt mit dir, sie hat dich auf dem Schoß, sie hält dir die Fingerspitze hin und du greifst an, und dann stachelt sie dich zu heftigen Bissen an. Wenn es meinem strahlenden Schatz Spaß macht, irgend so ein zärtliches Spiel zu treiben, als Trostpflaster für ihren Schmerz, dann wird sich ihre heftige Aufregung beruhigen, glaube ich. Ich würde gern selber so mit dir spielen können und mir so die Sorgen meines traurigen Herzens erleichtern! Mir ist der so willkommen wie damals dem schnellen Mädchen der goldene Apfel, der ihr den Gürtel aufmachte, der lange verschlossen geblieben war.“

Die letzten Verse beziehen sich auf den Mythos der Atalante, einer jungfräulichen Jägerin, die alle Bewerber, die ihre Hand wollten, zu einem Wettlauf herausforderte. Wer sie besiegte, den würde sie heiraten, die Verlierer tötete sie. Meleagros gelang es, sie mit einem goldenen Apfel, den er fallen ließ, abzulenken, sodass er das Rennen gewann und Atalante – nach Catulls Interpretation – endlich ihre Jungfräulichkeit loswerden konnte.

Das Spatzengedicht ist oft als nettes Gelegenheitsmacherwerk über ein niedliches Haustier verkauft worden. Wenn man das Gedicht genauer betrachtet, wird allerdings klar, dass es erotischen Gehalt haben muss. Warum beschwichtigt das Spiel mit dem Spatz die „heftige Aufregung“? Und warum ist dem Sprecher der Spatz so willkommen wie Atalante der Entjungferungsapfel?

Schon Goethe rezipiert die Szene in den *Leiden des jungen Werthers* als ausgesprochen erotisch:⁶ Der verliebte Titelheld ist in tausend Nöten, als er seine Lotte dabei beobachtet, wie sie mit einem zahmen Vogel kost:

„Ein Kanarienvogel flog von dem Spiegel ihr auf die Schulter. – ‚Einen neuen Freund‘, sagte sie und lockte ihn auf ihre Hand, ‚er ist meinen Kleinen zugehört. Er tut gar zu lieb! Sehen Sie ihn! Wenn ich ihm Brot gebe, flattert er mit den Flügeln und pickt so artig. Er küßt mich auch, sehen Sie!‘

Als sie dem Tierchen den Mund hinhielt, drückte es sich so lieblich in die süßen Lippen, als wenn es die Seligkeit hätte fühlen können, die es genoß.

‚Er soll Sie auch küssen,‘ sagte sie und reichte den Vogel herüber. – Das Schnäbelchen machte den Weg von ihrem Munde zu dem meinigen, und die pickende Berührung war wie ein Hauch, eine Ahnung liebevollen Genusses.

‚Sein Kuß,‘ sagte ich, ‚ist nicht ganz ohne Begierde, er sucht Nahrung und kehrt unbefriedigt von der leeren Liebkosung zurück.‘

‚Er ißt mir auch aus dem Munde,‘ sagte sie. – Sie reichte ihm einige Brosamen mit ihren Lippen, aus denen die Freuden unschuldig teilnehmender Liebe in aller Wonne lächelten.

Ich kehrte das Gesicht weg. Sie sollte es nicht tun, sollte nicht meine Einbildungskraft mit diesen Bildern himmlischer Unschuld und Seligkeit reizen und mein Herz aus dem Schlafe, in den es manchmal die Gleichgültigkeit des Lebens wiegt, nicht wecken! – Und warum nicht? – Sie traut mir so! Sie weiß, wie ich sie liebe!⁷

Goethes Adaption weist klare Verbindungen zu Catull auf: Hinter den Liebkosungen des Vogels verbirgt sich Begierde – auch Catulls *passer* beißt heftig zu. In dem lateini-

schen Gedicht wird der Spatz zur Projektionsfläche für das Begehren des Sprechers; auch er selber wünscht sich, mit dem Vogel spielen zu dürfen. Bei Goethe geschieht genau das, und der Spatz trägt die Küsse der Geliebten zum Sprecher. Schließlich ist die Situation des Gedichts insofern ähnlich, als der Liebende in der Position des voyeuristisch Beobachtenden ist und die Angebetete von seinen Fantasien nichts zu ahnen scheint.

In Übereinstimmung mit den obszönen Anwandlungen Catulls wurde seine erotische Metaphorik hier zum Teil auch etwas handfester gelesen. Niklas Holzberg ist der Ansicht, der *passer* stehe für den Penis des Sprechers. Er hat dabei ein gutes Argument: In einem Gedicht von Catulls Dichterkollegen Martial fordert der Sprecher den Knaben Dindymus auf, ihm „Catull'sche Küsse“ zu geben. Er bezieht sich damit auf Catulls sogenannte Kussgedichte, in denen er seine Geliebte auffordert, ihm Tausende und Abertausende Küsse zu geben und niemals damit aufzuhören. „Jetzt gib mir Küsse, aber Catull'sche. Wenn das dann so viele sind, wie er gesagt hat, dann gebe ich dir Catulls Spatz.“⁸

Natürlich kann der Spatz hier ein Phallussymbol sein. Aber auch wenn Martial den *passer Catulli* in diesem Sinne verwendet, heißt das noch nicht, dass Catull selbst diese Chiffre erfunden hat. Und während die Metapher im zitierten Gedicht noch passen mag, wird die Interpretation schon im darauffolgenden Text schwieriger: Hier wird um den mittlerweile verstorbenen Spatz eine Totenklage angestimmt. Holzberg deutet dies als Bild für Impotenz, aber es fragt sich, ob man Catull so wörtlich nehmen sollte. Es ist gerade das Spiel mit Anspielungen, das den Dichter anspruchsvoll und manchmal schwer verständlich, aber eben auch sehr interes-

sant macht. Den *passer* als vollkommen harmlosen Spatz zu verkaufen, ist wohl keine gute Idee, aber Holzbergs Interpretation nimmt dem Gedicht die Vagheit, die ihm gerade seinen Reiz verleiht.

Goethes Kanarienvogel jedenfalls ist ganz sicher kein Phallussymbol. Stattdessen werden hier erotische Assoziationen auf ein Objekt übertragen, das normalerweise nicht dieser Sphäre angehört. Diese Art der Rezeption scheint besser zu dem Dichter zu passen, der in der vermeintlichen Unschuld fast immer abgründig ist, aber auch in der größten Obszönität nie eindimensional.

Odi et amo: Aggression und Verletzlichkeit

Dass die Stimmung in Catulls Gedichten häufig ambivalent bleibt, zeigt sich schon in dem eingangs zitierten Gedicht, in dem der Sprecher seine Geliebte beschuldigt, mit dreihundert Männern gleichzeitig zugange zu sein. Ähnlich übertrieben klingt die Behauptung, dass eine gewisse Maecilia es früher mit zwei und jetzt mit zweitausend Männern treibe.⁹ Diese Beschimpfungen sind durch ihre groteske Übertreibung komisch. Erstaunlich ist, dass Catull das Gedicht, in dem es um die eigene Geliebte des Sprechers geht, nach der wüsten Beschimpfung auf einer zarten, poetischen Note enden lässt, die Trauer und Schwäche verrät: „Sie wird auf meine Liebe nicht mehr achten, so wie früher. Durch ihre Schuld ist diese Liebe gefallen wie die Blume am Wiesenrand, nachdem der vorbeiziehende Pflug sie getroffen hat.“¹⁰ Diese Mischung aus mackerhafter, obszöner Beschimpfung einerseits und dem Eingeständnis der eigenen Verletzlichkeit andererseits ist ty-

pisch für Catull: In einem Atemzug, in einem einzigen, aus vier Versen bestehenden Satz, beschreibt der Sprecher die Geliebte als Hure, die auf dem Straßenstrich einen Mann nach dem anderen felliert – und offenbart wehmütig, dass er sie mehr geliebt hat als sich selbst.¹¹ *Odi et amo*, sagt er in seinem vielleicht berühmtesten Gedicht: „Ich liebe und hasse.“¹²

Diese Emotionalität mischt sich jedoch *nur* unter die obszönen Elemente, wenn es nicht um die eigene Geliebte geht. Die Ex-Freundin eines Widersachers, des schlechten Dichters Mamurra, nennt Catull *defututa*, wörtlich „abgefuckt“.¹³ Krass verächtlich, obszön und mitleidslos liest sich schließlich ein Gedicht über eine unbekannte Rufa. Sie ist wie eine Prostituierte aus den ärmeren Schichten dargestellt: „Rufa aus Bononia bläst dem kleinen Rufus einen, die Frau von Menenius, die man oft auf Friedhöfen sieht, wie sie sich direkt vom Scheiterhaufen ihr Abendessen schnappt. Sie rennt dann hinter einem Brot her, das aus dem Feuer herabrollt, und lässt sich von einem schlecht rasierten Totengräber durchbumsen.“ Hier geht es keineswegs um enttäuschte Liebe, sondern nurmehr um drastischste Beschimpfung – eines Widersachers? Wir wissen nicht, wer der kleine Rufus und Rufa sind. Dargestellt sind sie jedenfalls als Hungerleider, die noch von den Ärmsten der Armen gedemütigt werden.

Wenn bei Catull Widersacher beschimpft werden, also rivalisierende Dichter, Politiker oder sonst Leute, die ihm nicht in den Kram passen, tauchen immer wieder dieselben Motive auf: Der Betreffende führt ein ausschweifendes Sexualleben, gerne auch mit inzestuösen Neigungen oder als Prostituierte. Er ist arm, hässlich, stinkt und ist ein schlechter Dichter, und für seine allgemeine Minderwertigkeit wird er mit Vergewaltigung bestraft werden. Ein Freund namens Flavius brei-

tet erschöpft seine „abgefickten“ Geschlechtsteile aus,¹⁴ und auch der schon genannte Mamurra und sein prominenter Gönner Julius Caesar gönnen sich keine Pause in der Hurerei: Mamurra ist ein „heruntergefickter Schwanz“, der sich durch alle Betten schläft, und Caesar, der dies tatenlos mitansieht, wird „schwuler Romulus“ genannt (*cinaede Romule*). Beide sind „krank“ (*morbos*), „gefräßig“ (*vorax*, möglicherweise ist auch passiver Oralsex gemeint), „schamlos“ (*impudicus*, *improbis*), „treiben Unzucht“ (*adulter*) und „lassen sich penetrieren“ (*cinaedus*).¹⁵ Besonders heftige Schelte bekommen Vater und Sohn namens Vibennius ab: Der Vater sei ein Dieb und der Sohn eine „Schwuchtel“ (*cinaedus*) „mit einem gefräßigen Arsch“ (*culo voraciore*), der „für seinen haarigen Hintern keinen roten Heller mehr bekommt“.¹⁶

Und bei Catulls erotischem Rivalen Gellius zeigt sich eine Inflation von Beschimpfungsinhalten: Gellius treibt Inzest mit Onkel, Tante, Mutter und Schwester – und dieser Inzest wird detailliert und in den obszönsten Ausdrücken geschildert; er penetriert und felliert, was das Zeug hält, und kein Ozean könnte seine Schweinereien abwaschen.¹⁷ Es ist klar, dass das Mittel der Übertreibung hier sehr bewusst eingesetzt ist – die Beschimpfung gerät zur Groteske.

Die maßlos überzogenen Beleidigungen werden auch ins Kreatürlich-Ekelerregende gewendet: Wiederum ein Mensch namens Rufus stinkt so entsetzlich, dass ihn keine Frau erhören mag. Unter seinen Achseln wohnt ein „wilder Ziegenbock“, eine „schlimme Bestie“, die „grausamen Pestgestank“ verströmt.¹⁸ Ein gewisser Aemilius riecht aus dem Mund genau wie aus dem Arsch, wobei Letzterer noch reinlicher ist: Sein Maul nämlich „hat Zähne, die eineinhalb Fuß groß sind“, das Zahnfleisch ist kaputt, und er stinkt „wie die Fotze

eines pissenden Maultiers in der Hitze“. Eine, die Aemilius anfasst, „leckt auch einem kranken Henker den Arsch ab“. ¹⁹ Ein Egnatius schließlich trinkt seinen eigenen Urin. ²⁰

Ubiquitär sind bei Catull die Vergewaltigungsandrohungen gegenüber erotischen oder dichterischen Rivalen. Das poetologische *Carmen* 16 wurde eingangs schon genannt. Auch hier sind die Ausdrücke teilweise recht grotesk: So droht der Sprecher etwa anale Penetration mit Rettichen und Fischen an. ²¹ Auch der Sprecher selbst und seine Freunde Veranius und Fabullus sind „gefickt“ worden, und zwar von ihren jeweiligen Vorgesetzten in der Provinzverwaltung, Piso und Memmius:

„Memmius, gut und lang hast du mich in den Mund gefickt mit diesem Balken da, als ich auf dem Rücken lag. Aber soviel ich sehe, ist euch dasselbe Unglück passiert: Denn ihr seid von keinem kleineren Schwanz gestopft worden.“

An dieser Stelle ist schon sehr fraglich, inwieweit der Sexualakt buchstäblich verstanden werden soll, zumal am Anfang des Gedichts thematisiert wird, dass die jungen Männer in den Provinzen keinerlei Gewinn gemacht haben. Sie sind von ihren Vorgesetzten ‚verarscht‘ worden, wie gesagt, „gefickt“ – aber nicht unbedingt im wörtlichen Sinne.

Die groben oder obszönen Beschimpfungen beziehen sich teilweise auch *auf das Werk* dichterischer Rivalen. So hegt der Sprecher einen wilden Groll gegen einen gewissen Volusius, den nicht mehr greifbaren Verfasser von *Annalen*, die er „Scheißpapier“ nennt (*cacata carta*). ²² Außerdem sagt er dem Werk eine Zukunft als Verpackung stinkender Fische voraus. ²³

Ein interessanter Aspekt an Catulls Beleidigungen liegt im Register der Homophobie. Er verwendet ausgiebig Begriffe, die promiske sexuelle Verhaltensweisen unter Männern

propagieren – aber gleichzeitig gibt Catull zu, selbst ‚gefickt‘ worden zu sein, und schreibt Liebesgedichte an seinen Freund Juventius, dessen honigsüßen Augen er dreihunderttausend Küsse geben möchte.²⁴ Catull ist alles gleichzeitig: Er ist harter Macker und verletzter Liebender; er teilt gegen ‚Schwuchelteln‘ aus und ist in Männer verliebt.

Notha mulier. Genderfluidität

Selbst die Maskulinität an sich wird in Catulls Gedichten immer wieder infrage gestellt. Der Sprecher wechselt nicht nur seine sexuelle Orientierung, sondern scheut sich auch nicht – so in der berühmten Nachdichtung eines Sappho-Gedichts –, die ursprünglich weibliche Sprecherrolle einzunehmen, die in ihrer Emotionalität in der römischen Literatur bis dato unbekannt ist: Die Elegiker (siehe Seite 141 f.) werden erst durch Catulls Dichtung möglich werden. Noch fehlen *militia*, Tatendrang und Aggression: „Der kommt mir vor wie ein Gott, ja, wenn man das so sagen darf, noch mehr als ein Gott. Der dir gegenüber sitzt und dich immer sieht und hört, wie du so niedlich lachst, und mir raubt das die Sinne, es geht mir schlecht. Wenn ich dich sehe, Lesbia, dann bleibt mir gar nichts übrig...“²⁵ Meine Sprache gerät ins Stocken, mir wird heiß und kalt, mir dröhnen beide Ohren von ihrem eigenen Rauschen, und dann wird mir schwarz vor Augen.“ So der Anfang der Nachdichtung, in der Catulls Ich die Position von Sapphos Sprecherin einnimmt und sich schwach und gedemütigt zeigt.

Die Kulmination erreicht das Spiel mit den geschlechtlichen Identitäten in einem langen Gedicht über den mythischen Jüngling Attis,²⁶ den die Göttin Kybele für ihren Dienst

auserseren hat. Bei der Gefolgschaft dieser ursprünglich asiatischen Gottheit handelt es sich um einen Mysterienkult, der seine mythischen Ursprünge im Osten hat. Bereits im späten 3. Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung wurde die Göttin auch in Rom verehrt. Zu ihren Festen gehört der ekstatische Tanz zu exotischen Musik- und Rhythmusinstrumenten. Der Legende nach kastriert sich Attis selbst, als er von der Ekstase der Gottheit ergriffen wird. In Catulls Deutung gibt Attis seine männliche, tätige – wenn man so will: römische – Identität auf und wird weiblich. Das macht das Gedicht zu einer hochinteressanten Reflexion über geschlechtliche Identität, wie man schon an der Eingangsstelle sehen kann: „Attis fuhr über das tiefe Meer auf einem schnellen Schiff. Sobald sein Fuß begierig den phrygischen Hain betreten hatte, sobald er an die dunklen, waldigen Orte der Göttin gelangte, da wurde er aufgestachelt von rasendem Irrsinn, war nicht mehr klar im Kopf und schnitt sich mit einem scharfen Stein das Gewicht seiner Lenden ab, und als sie dann merkte, dass ihre Glieder ohne Männlichkeit waren – sie befleckte den Erdboden mit frischem Blut –, nahm sie rasch mit ihren schneeweißen Händen das leichte Tamburin, dein Tamburin, Kybele, dein Einweihungsinstrument. Und mit zarten Fingern klopfte sie auf die gewölbte Stierhaut und fing zitternd an, ihren Freundinnen vorzusingen.“

Der Geschlechtswechsel ist im Lateinischen grammatisch klar markiert: Alle Adjektive und Partizipien, die sich auf Attis beziehen, sind plötzlich weiblich. Ein Mann ohne Penis ist also eine Frau. Attis hat sich ja wirklich in ein zartes Geschöpf verwandelt: Sie hat schneeweiße Hände, zarte Finger, sie zittert, etc. *Notha mulier* nennt sie Catull an anderer Stelle, wörtlich „Bastardfrau“; gemeint ist vielleicht ‚falsche Frau‘.

Gleichzeitig mit dem männlichen Körper hat Attis die männliche Identität aufgegeben. In der Paraphrase der Geschichte zeigt sich ein hochaktuelles Problem: die fehlenden geschlechtsneutralen Pronomen im Deutschen. Nachdem Attis am nächsten Morgen aus der Ekstase erwacht ist, bereut ‚they‘ / ‚sier‘ / ‚hen‘ (im Deutschen hat sich bislang noch kein nicht-binäres Pronomen eingebürgert) die Kastration und spricht von sich wieder in männlichen Formen: „Vaterland, meine Schöpferin, Vaterland, meine Schöpferin, ich hab dich verlassen, ich Unglücklicher!“²⁷ Das Spiel geht natürlich weiter – das Vaterland, *patria*, ist die Schöpferin, *genetrix* –, aber Attis hat für einen Moment wieder die männliche Identität angenommen. In dieser Phase der Klarheit erinnert sich Attis sehnsüchtig an seine Beschäftigungen, die typisch für einen männlichen Jugendlichen Roms sind, an Forum, Ringkampfschule, Stadion und Turnhallen. Im Attis-Gedicht wird also nicht nur sexuelle Identität verhandelt, sondern auch die damit verknüpfte soziale Rolle. Attis ist jetzt eine Art Frau, also ist ‚them‘ / ‚siem‘ / ‚ham‘ der Zugang zu den Orten männlicher Betätigung nicht mehr möglich.

Dass dies alles durch den Verlust eines Körperteils geschieht, stellt die Sinnhaftigkeit der sozialen Rollen deutlich infrage. Wer das Attis-Gedicht heute liest, kann kaum *nicht* auf die Idee kommen, das hochaktuelle Problem von Sprache und Gender anzusprechen.²⁸

Me ex versiculis meis: Dichter und Werk

Auch wenn Catulls Gedichte gemeinhin nicht zensiert werden: Die Obszönität und Gewaltverherrlichung darin werden

selten weiter diskutiert. Das eingangs zitierte *Carmen* 16 mit der Trennung von Dichter und Werk wird zumeist ausschließlich poetologisch gelesen, und das derbe Sprachregister wird nicht problematisiert. Dabei bietet Catull gerade für aktuelle Diskussionen reichlich Zündstoff, gerade was geschlechtliche Identität angeht. Wie funktioniert das, ein Sprecher der sich einerseits als ultimativ hart und machohaft geriert, der gegen schwule Praktiken polemisiert – und der andererseits seine feminine Seite hervorkehrt, selbst Männer liebt und in einem Gedicht sogar den Geschlechtswechsel seiner Hauptfigur thematisiert?

Es ist eingangs schon gesagt worden, dass Catulls obszöne Beleidigungen und Androhungen sexueller Gewalt dem Hip-Hop-Genre nicht fernstehen. In den Modalitäten des Hip-Hop-Battles zeigt sich einiges, was bei Catull ebenfalls ins Auge sticht: Der Sprecher inszeniert sich, der handfeste Streit mit Gegnern und ‚Dichterkollegen‘ gehört dazu, die Linien zwischen Kunstfigur und realer Person verschwimmen. Genau das ist es, was am Œuvre dieses Autors so faszinierend ist – Catull spricht von seinem Sprecher als ‚Catull‘, und seit zweitausend Jahren plagt sich die Philologie mit der Frage, wie viel Biografisches im lyrischen Ich steckt.

Auch im deutschen Hip-Hop ist nicht alles eindimensional, wie sich an den Texten der eingangs zitierten Formation K.I.Z. zeigt. K.I.Z. sind Sprachkünstler, sie sind immer ironisch und bewegen sich ständig auf sprachpolitischen Metaebenen. Das zeigt sich schon an den immer neuen Erklärungen ihres Namensakronyms: ‚Kannibalen in Zivil‘, ‚Künstler in Zwangsjacken‘, ‚Kriegsverbrecher im Zuchthaus‘, ‚Kreuzritter in Zentralasien‘, ‚Kapitalismus ist zauberhaft‘. Mit Albentiteln wie *Sexismus gegen Rechts* verwirren

sie ihr Publikum gezielt, ebenso mit ihren Texten, die grotesk obszöne Beleidigungen enthalten und dabei das gesamte Catull'sche Register bedienen. Auch hier finden sich der Diss gegen die Familie des Kontrahenten, die Fäkalsprache und die grotesken Übertreibungen in Zeilen wie „jeder cracker darf auf deine fotzmutter rauf / überleg ma wieso siehst du wie der postbote aus“.²⁹ Auch hier wird mit Vergewaltigung gedroht – „Nenn mich den Sex Terroristen, denn ich spreng dein Darm“³⁰ – und der Dichterkonkurrent ausgiebig diffamiert: „dein rap ist ein halbes hemd / wir haben beef und dein freundeskreis schmilzt um 90%“.³¹ Die Ähnlichkeit reicht bis zu Catulls *cacata carta*: „Die Sonne scheint mir, mir, mir aus dem Arsch / Dein Album scheint mir, mir, mir ganz schön Scheiße zu sein.“³² Schließlich haben wir auch bei K.I.Z. die merkwürdige Ambivalenz zwischen der Beleidigung der Kontrahenten als ‚Schwule‘ und dem Verfechten eines Rechts auf Homosexualität: „Und auf einmal wollen alle auf's Game rauf / Ihr seid wie Schwule, ihr seht so wie Gays aus / Jetzt ist Schluss mit Beef, ich mach keine Faxen / Ich hab ein Batmobil, Homie, ich bin jetzt erwachsen / Es wird Zeit, sich die Hände zu reichen / Und sich auch unter Männern an die Schwänze zu greifen.“³³

Das Spiel mit Homophobie und Homoerotik zeigt sich im deutschen Hip-Hop immer wieder. Der Rapper Bass Sultan Hengzt etwa publizierte 2015 ein alternatives Albumcover, auf dem sich zwei Männer küssen, nachdem er 2004 in dem Song *Du bist ein...* noch mit homophoben Beschimpfungen aufgefallen war. Freilich finden sich hier Formulierungen wie „schwule Sau, Schwuchtel“ unmittelbar neben inhaltlich unvereinbaren Begriffen wie dem eindeutig heterosexuell konnotierten „Fotzenknecht“, sodass eher der Eindruck einer

undifferenzierten Schimpfkanonade ohne belastbare semantische Konsistenz entsteht.

Im Dialog mit der Antike ergeben sich hier zahlreiche Fragefelder: Wer ist der Catull aus Catulls Gedichten? Wie verhalten sich Inszenierungen von Battlerappern zur ‚Wirklichkeit‘? Spielt das eine Rolle und, falls ja, warum? Was bedeutet eigentlich Provokation? Was heißt es genau, wenn jemand auf dem Schulhof als ‚schwul‘ beschimpft wird? Rechtfertigt eine eventuell unschuldige Intention eine solche Verwendung bestimmter Gegenstände als Beleidigungen? Wie reagieren verschiedene Gruppen auf verschiedene Arten der Provokation?

Das Beste an der Diskussion ist, dass sie nicht abreißen wird. Farid Bang, Kollegah und Till Lindemann sind in zwanzig Jahren vielleicht nicht mehr relevant, aber es wird immer weitere Beispiele geben. Die Ambivalenzen zwischen Macker-tum und Empfindsamkeit, die Identität der Geschlechter, die Trennung von Dichter und Werk sind Themen, die noch lange für Aufregung sorgen werden. Zum letzten Punkt hätte Catull vermutlich seine Freude an einem jüngeren Statement von K.I.Z. gehabt: „Bitte trennt das Werk vom Künstler / Denn privat sind wir sehr viel schlimmer.“³⁴

Das ultimative Scheusal Hässlich, alt und geil

Zu Beginn des Schuljahrs 2020 ließen sich diverse netzaffine Eltern kleinerer Schulkinder etwas Lustiges einfallen: Sie zeigten ihren Kindern Bilder von besonders hässlichen Frauen und behaupteten, diese seien ihre neuen Lehrerinnen. Die erschrockenen Reaktionen der Kinder wurden gefilmt, ebenso das Lachen der Eltern. Unter dem Hashtag #newteacherchallenge wurden viele dieser Videos auf der Plattform TikTok hochgeladen.

Inzwischen existiert dieser Hashtag nicht mehr, weil sich die Frauen, deren Bilder verwendet worden waren, beschwert haben. Darunter waren Melissa Blake und Lizzie Velásquez, die beide schon zuvor mit Spott und Beschimpfungen zu tun gehabt hatten. Beide Frauen leiden unter Erkrankungen, die Deformationen des Gesichts bewirken. Blake hatte 2019 in einem Videokommentar den US-Präsidenten kritisiert und war daraufhin wüst beschimpft worden, als Kartoffelgesicht, als Blobfisch. Und Lizzie Velásquez hatte als Siebzehnjährige ein Video bei YouTube entdeckt, das sie als hässlichste Frau der Welt bezeichnete, und darunter Kommentare, die sie als Monster titulieren und zum Selbstmord aufforderten.¹

Was läuft da bloß falsch?, fragt man sich vielleicht. Wel-

che entsetzliche Grausamkeit treibt Menschen dazu, Andersaussehende zu beschimpfen und zu verlachen?

Dass körperliche Deformationen uns zu Aggression und Lachen reizen, ist in unserer Kultur sehr tief verwurzelt. Die antike Kunst ist voll von Darstellungen dicker Männer mit übergroßen Penissen, voll grotesker Alter, Kleinwüchsiger oder Krüppel.² Eine besondere Rolle spielt auch hier Misygynie. Frauen, so scheint es, nimmt man es traditionell besonders übel, wenn sie herkömmlichen Normen nicht entsprechen. Eine der berühmtesten antiken Skulpturen ist die sogenannte *Trunkene Alte*. Sie zeigt eine Greisin, die sich an eine Weinflasche klammert, mit Runzeln im Gesicht und lasziv verrutschtem Gewand, das den Blick auf ihre knochigen Arme und die eingefallene Brust gewährt. Die Figur ist dafür konzipiert, auf dem Boden zu stehen, sodass man von oben auf sie herabblicken kann. Die Antikenbegeisterung des Klassizismus ging an dieser Figur vorbei. Goethe und Winckelmann ignorierten sie; in die Münchner Glyptothek wurde sie zunächst nicht aufgenommen.³ Die Darstellung des Hässlichen wollte nicht passen zu den hehren Vorstellungen der Kunstliebhaber.

Dabei finden sich diese Darstellungen vielfach auch in den Texten der antiken Dichter. Häufig werden sie schematisch in bestimmte Genera eingeordnet, ähnlich dem heutigen Diktum „Satire darf alles“. In Satire und Komödie gehören bestimmte Typen einfach dazu, darunter die hässliche Frau, die häufig auch alt, versoffen und geil ist. Natürlich gibt es auch männliche Stereotype: den alten Trottel, den verschwendungssüchtigen Jüngling, den schlauen Sklaven und so fort. Dass in den komischen Gattungen der Antike alle möglichen Gruppen ihr Fett abbekommen, ist sicher eine Tatsache.



Die *Trunkene Alte* (Skulptur aus dem 3. Jahrhundert v. Chr.).
Glyptothek, München

Dennoch ist es interessant, den Wurzeln der Ablehnung genau weiblicher Hässlichkeit nachzuspüren.

Das groteske hässliche Weib

Was ist Hässlichkeit? Hässlichkeit ist Abweichung von der Norm. Diverse Studien zeigen, dass Menschen als unattraktiv wahrgenommen werden, wenn sie etwa stark asymmetrische Gesichter haben. Die Abweichung von der Norm kann aber auch etwas anderes als die optische Erscheinung betreffen. Sie kann auch in einem Verstoß gegen gesellschaftliche Rollenmuster bestehen. Das erklärt, warum sexuell aktive ältere Frauen in antiken Texten so wüst beschimpft werden. Weibliches sexuelles Begehren ist ohnehin suspekt.⁴ Handelt es sich dann noch um Frauen, die nicht mehr fruchtbar sind, kippt das Ganze ins Groteske.

Schon in den Komödien des griechischen Dichters Aristophanes treten sie auf, die grotesken, geilen alten Weiber in all ihrer Hässlichkeit, zum Beispiel im *Reichtum*, aufgeführt 408 vor unserer Zeitrechnung. Zielscheibe des Spottes ist eine alte Frau, die sich mehr Aufmerksamkeit von ihrem jungen Liebhaber wünscht. Der junge Mann macht sich gemeinsam mit einem älteren über sie lustig, indem er vorschlägt, man könne doch wetten, wie viele Zähne die Alte noch habe – und das, während sie daneben steht. „Aber das kann doch sogar ich erkennen“, unterbricht der Ältere. „Sie hat vielleicht noch drei oder vier.“ „Du musst zahlen!“, sagt der Jüngere. „Sie hat nur noch einen einzigen Backenzahn.“ Der ältere Mann steht mit den Beleidigungen nicht nach: „Wenn *der* diese Kalkschminke abgewaschen wird, siehst du ganz deutlich die Runzeln im

Gesicht!“ Dann ermahnt er den jüngeren: „Wie auch immer, wenn du den Wein für trinkbar gehalten hast, musst du jetzt auch den Weinstein trinken.“ Der Junge darauf: „Aber der Weinstein ist ganz alt und faulig!“⁵

Noch krasser überzeichnet ist eine Szene in Aristophanes' *Frauen in der Volksversammlung* aus dem Jahr 392 vor unserer Zeitrechnung. Hier streiten sich drei Greisinnen mit einem jungen Mädchen um dessen Liebhaber. Dabei wird naturgemäß viel geschimpft: Das Mädchen bezeichnet die erste Alte als „alte Schachtel, zurechtgezupftes, angemaltes Todesliebchen“, der Jüngling vergleicht die zweite mit dem schrecklichen weiblichen Unterweltsgeist Empusa, „mit einer Blase aus Blut bekleidet“, und nennt die dritte „einen Affen voll mit Bleiweißschminke“. Er will geradezu sterben, wünscht sich aber, dass man eine der Greisinnen auf sein Grab stellen und lebendig teeren solle. Ihre Füße, so ein verstörendes Detail, sollen in Blei eingegossen werden; so kann sie als Begräbnisfackel dienen.⁶

Noch drastischere Beschimpfungen älterer, sexuell aktiver Frauen finden sich knapp fünfhundert Jahre später bei dem lateinischen Dichter Horaz. Einschlägig sind vor allem die beiden sogenannten ‚Vettel-Invektiven‘, die *Epoden* 8 und 12. Es handelt sich um die umfangreichste Attacke gegen eine alte Frau, die sich in der erhaltenen lateinischen Literatur finden lässt. Typische Elemente, die sich auch bei späteren Dichtern wiederfinden, sind das hohe Alter der Frau, die explizite Beschreibung ihrer schauerhaften Erscheinung, bisweilen mit Fokus auf die Geschlechtsteile, dazu namentlich sexuelle Unersättlichkeit. „Dass du fragst, schon ein langes Jahrhundert am Vergammeln, was mir meine Kräfte raubt! Wo doch dein Zahn schwarz ist und das uralte Alter

deine Stirn mit Runzeln pflügt! Und zwischen deinen dürren Arschbacken klafft eklig dein Arschloch wie das einer plumpen Kuh. Aber klar, dein Busen erregt mich, deine Hängebrüste wie Stuteneuter, und der schlaffe Bauch und der dürre Schenkel an der aufgequollenen Wade. Du magst ja wohlhabend sein, und deinen Leichenzug werden berühmte Ahnenbilder anführen. Und da wird keine Frau sein, die mit runderen Perlen behängt spazieren geht. Na und? Weil zwischen deinen Seidenkissen philosophische Buchröllchen liegen, sollen meine Nerven, die ja nicht lesen können, weniger stumpf sein und mein Schwanz weniger schlaff? Dass du den von meinen stolzen Lenden hoch kriegst, dafür musst du dich schon mit dem Mund abmühen.“⁷

Horaz' misogyner Ausbruch ist kunstvoll aufgebaut: Auf die Einleitungsverse, wo das Alter der Frau und der Abscheu des Sprechers hervorgehoben wird, folgt ein Katalog ihrer Defizite, darauf kontrastiv ihre hohe gesellschaftliche Position und ihr Reichtum. Für beides hat der Sprecher nur Verachtung übrig – ebenso dafür, dass sich die Genannte offenbar in literarischen Kreisen bewegt, wenn philosophische Buchröllchen in ihrem Bett liegen.

Die US-amerikanische Philologin Amy Richlin weist darauf hin, dass sich das Gedicht zwischen zwei Epoden befindet, die sich mit der Figur der Kleopatra befassen.⁸ Das darauffolgende Gedicht feiert Octavians Triumph über Antonius und Kleopatra,⁹ etwa mit der Formulierung, dass der römische Soldat Antonius „im Dienste einer Frau stehe“ und „runzligen Eunuchen diene“.¹⁰ Die Misogynie und Bilderwelt ist also durchaus konsequent, und die Transition von dem hässlichen, alten, lüsternen Weib zur Figur der Kleopatra produziert einen komischen Effekt.

Die andere ‚Vettel-Invektive‘ übertrifft die erste noch an Aggressivität: „Was willst du, du Frau, die am ehesten schwarze Elefanten verdient? Was schickst du mir Geschenke und was Briefe? Ich bin weder ein starker Jüngling, noch habe ich eine verstopfte Nase! Ich erschnüffle klarer, ob ein Polyp oder ein strenger Bock in den haarigen Achseln sitzt, als ein scharfer Hund, wo die Sau sich versteckt. Was für ein Schweiß und was für ein schlimmer Geruch überall aus den verschrumpelten Gliedmaßen strömt, wenn sie sich abmüht, ihre ungezähmte Gier an meinem schlaffen Schwanz zu stillen. Und da bleibt die feuchte Kalkschminke nicht haften, und auch nicht die Farbe, gemischt mit Krokodilmist. In ihrer Geilheit macht sie die Matratze und das Bettgestell kaputt.“¹¹

Wieder beginnt die Invektive mit dem Unverständnis des Sprechers für die Avancen der alten Frau, die diesmal breiter ausgeführt sind: Sie schickt Geschenke, Briefe, bietet Oralverkehr, schminkt sich, bewegt sich so wild, dass das Bett zusammenbricht. Wie im anderen Gedicht wird ein Katalog der Scheußlichkeiten hergebetet, die hier vor allem olfaktorischer Natur sind. Beide Gedichte, so Amy Richlin, liefern ein Zusammenfallen gegensätzlicher Elemente: Der Sprecher verabscheut die Frau, ist aber dennoch ihr Sexualpartner, die Situation widert ihn an, er beschreibt sie jedoch in minutiösen Details.¹²

Die Hässlichkeit der Frau in Kombination mit ihrer sexuellen Begierde stellt für den Sprecher die ultimative Beleidigung dar. Wie stark das Anspruchsdenken an weibliche Körper sein kann, lesen wir ebenfalls bei Horaz. Der Sprecher rät von Liebschaften mit ehrbaren Frauen ab, denn bei Prostituierten weiß man wenigstens, was man bekommt: „Die Ware präsentiert sie ungeschminkt. Was sie zu verkaufen hat, zeigt

sie, und es ist eben nicht so, dass sie das Propere in den Vordergrund stellt und öffentlich macht, aber das Hässliche zu verbergen versucht. Bei Königen ist das so üblich, wenn sie Pferde kaufen: Sie inspizieren sie zugedeckt, damit nicht ein ansehnliches Gesicht, wie so oft, auf schwachem Fuß steht und den staunenden Käufer verführt, eine schöne Kruppe, ein kurzer Kopf, ein steiler Hals. Das machen sie richtig. Nicht, dass du mit Röntgenblick die Vorzüge des Körpers betrachtest, aber blinder als eine verliebte Frau das siehst, was schlecht ist. Was für Beine, was für Arme! Dabei hat sie keinen Arsch und eine riesige Nase, die Seiten kurz und die Füße lang. Bei einer Matrone kannst du außer dem Gesicht nichts sehen, alles andere deckt sie mit einem langen Gewand zu, wenn sie keine Schlampe ist. Wenn du Verbotenes willst, umgeben von Wällen, und genau das macht dich heiß, dann werden viele Dinge sich dir in den Weg stellen: Wächter, die Sänfte, Friseure, ihre Entourage, das Gewand, das bis zu den Knöcheln reicht, der umgehängte Mantel und sonst noch vieles, das dich hindert, die Sache an sich zu sehen. Bei der anderen steht gar nichts im Weg: In ihrem Seidenkleidchen kannst du sie fast wie nackt sehen und, dass sie keine schlechten Beine oder hässliche Füße hat. Du kannst mit dem Auge die Taille messen. Oder möchtest du lieber reingelegt werden und den Preis schon entrissen kriegen, bevor dir die Ware gezeigt wird?⁴¹³

Viele Elemente aus Horaz' Invektiven finden sich im 1. Jahrhundert nach unserer Zeitrechnung bei dem Dichter Martial. Er gilt als Klassiker des Epigramms: Entsprechend der griechischen Bedeutung des Wortes handelt es sich dabei eigentlich um eine ‚Aufschrift‘, ursprünglich wohl um Grabinschriften oder Inschriften auf Weihgaben an eine Gottheit. Von Anfang an waren diese Texte natürlich stark struktu-

riert und pointiert. Berühmt geworden ist etwa das anonyme Epigramm auf die an den Thermopylen gefallenen Spartaner, das Friedrich Schiller aus dem Griechischen übersetzte: „Wanderer, kommst du nach Sparta, verkündige dorten, du habest / Uns hier liegen gesehn, wie das Gesetz es befahl.“ Im Zeitalter des Hellenismus begann man damit, Epigramme gleich in Büchern zu veröffentlichen (das heißt, ohne dass sie zuvor tatsächliche ‚Inschriften‘ gewesen wären). Die Thematik begann sich zu erweitern. Erotika wurden zu einem dominanten Feature der Gattung. Typisch für das Epigramm ist die Gliederung eines noch so kurzen Gedichts in zwei Teile, nach Lessing „Erwartung“ und „Aufschluss“, also eine Aussage, die Spannung weckt, und eine Pointe, die die Spannung wieder löst. Diese Art von Epigramm ist eine Art Witz: „Quintus liebt Thaïs. Welche Thaïs? Thaïs mit dem einen Auge. – Der Thaïs fehlt nur ein Auge, ihm beide ...“¹⁴ Ein solches kurzes Gedicht jedenfalls ist typisch für Martial, der schon in der Antike als „bissig ohne Ende“ galt.¹⁵

Martials grobe Gedichte sind heutzutage auch deswegen interessant, weil sie eine sehr rigide Wertewelt abbilden: Manche erotischen Aktivitäten gelten als legitim, andere als schändlich. Das ist interessant in der heutigen Zeit, wo die Gräben zwischen moralischen Systemen mehr auseinandergehen denn je und wo durch Globalisierung und Digitalisierung Gruppen aufeinandertreffen, die einander komplett unterschiedliche, jeweils verhärtete Fronten von Moralsystemen gegenüberstellen: Konservative polemisieren gegen LGBTQ-Gruppen, streng religiöse Menschen aus ganz verschiedenen Kulturen müssen sich in säkularisierten Gesellschaften zurechtfinden. Selbst innerhalb der weltanschaulichen Gruppen gibt es heftige Verwerfungen, etwa von Frauenrechtlerinnen der alten

Schule gegen neuere intersektionale Tendenzen. Die moralischen Diskussionen sind heftiger als noch vor einigen Jahrzehnten. Auch Martials immer wieder als freizügig betrachtete Dichtung ist im Grunde genommen hochmoralisch. Polemisiert wird gegen Gruppen, die etwas falsch machen: namentlich passive Männer und aktive Frauen, insbesondere alte Frauen. Die sexuelle Aktivität alter oder hässlicher Frauen stellt einen massiven Regelverstoß dar.

Auch das bereits zitierte Thais-Distichon über die Einäugige, die nur ein Blinder lieben kann, gehört in diese Reihe. Für Männer, die sich mit älteren Frauen einlassen, findet sich kein Verständnis: „Du kriegst einen Ständer bei Alten, Bassus, und Mädchen sind dir zuwider? Dir gefällt keine Schöne, sondern eine Sterbende. Sag mal, ist das nicht Wahnsinn? Ist dein Schwanz nicht verrückt geworden? Bei Hekabe kannst du, aber nicht bei Andromache!“¹⁶ – Die alte Mutter des trojanischen Helden Hektor wird gegen seine junge Frau ausgespielt. Mehrmals besteht die Pointe solcher Gedichte in der Hoffnung des jungen Mannes, die Alte werde bald sterben. Überhaupt ist doch ihr baldiger Tod die einzige mögliche Erklärung für die Bereitschaft, sich mit solch alten Weibern einzulassen! Das ist jedenfalls die Pointe einiger der kurzen ‚Witz-Epigramme‘: „Gemellus will Maronilla heiraten und bittet, drängt, bettelt und schenkt. Ist sie so schön? Quatsch, nichts ist hässlicher. Was sucht er dann bei ihr und was gefällt ihm? Sie hustet!“¹⁷ – „Paula will mich heiraten, ich sie nicht: Sie ist ein altes Weib. Ich würde ja, wenn sie ein noch älteres Weib wäre.“¹⁸

Auch die Frauen selbst werden wüst beschimpft. Der eine Stein des Anstoßes sind die physischen Merkmale des Alters, die in erotischen Zusammenhängen als unangemessen

verlacht werden, der andere ist die aktive Rolle der Frau, die in Martials Welt nicht existieren darf: „Du willst umsonst gefickt werden, obwohl du ein hässliches altes Weib bist. Das ist doch zum Totlachen: Du willst hinhalten, aber hinhalten willst du nichts.“¹⁹ Am extremsten liest sich das Gedicht gegen eine *vetustilla*, eine „alte Schachtel“: „Du alte Schachtel hast dreihundert Konsuln erlebt, dir bleiben noch drei Haare und vier Zähne, die Brust einer Zikade und Schenkel und Farbe einer Ameise. Faltiger als das Kleid, das du an hast, ist deine Stirn, deine Brüste sind wie Spinnweben. Mit deinem Rachen verglichen hat das Nilkrokodil ein schmales Maul. Schöner quaken die Frösche von Ravenna, und süßer singt die Mücke an der Adria. Du siehst so gut wie Nachteulen am Morgen, und du stinkst wie die Männer der Ziegen. Du hast den Bürzel einer mageren Ente und deine verknöcherte Fotze macht sogar einen kynischen Opa fertig. Der Bademeister lässt dich rein, wenn das Licht aus ist, mit den Nutten vom Friedhof. Für dich ist den ganzen August über Winter, und nicht einmal die Pest könnte dich auftauen. Und trotzdem – trotzdem! – wagst du es, nach zweihundert toten Ehemännern heiratslustig zu sein. Du Geisteskranke suchst einen Mann für deine Asche? Das ist ja, als würde der Grabstein der neunundneunzigjährigen Sattia plötzlich geil! Wer wird dich Gattin nennen, wer dich Ehefrau, wenn dich doch der alte Philomelus neulich Großmutter genannt hat! Wenn du aber unbedingt willst, dass dein Leichnam noch bearbeitet wird, dann soll dir ein Bett im Schlafzimmer der Unterwelt bereitet werden. Das ist das Einzige, was sich für deine Hochzeitsfeier gehört. Der Leichenverbrenner soll der Jungvermählten die Fackeln vorantragen: In die Fotze da kommt höchstens eine Fackel rein.“²⁰

Martials Übertreibungen sind natürlich grotesk: Die Angesprochene hat dreihundert Konsuln erlebt, sie ist also einhundertfünfzig Jahre alt und zweihundertfache Witwe, sie hat drei Haare, gleicht einer Ameise; nicht einmal ein Kyniker, also ein extrem anspruchsloser Philosoph, würde das ertragen. Auch dieses Ausmaß der Übertreibung und Polemik erinnert an heutige Hip-Hop-Texte, wie im vorangegangenen Kapitel gezeigt.

Exkurs: Triggerwarnungen bei Martial?

In der Frühen Neuzeit hat man in Martial-Ausgaben dessen obszönere Schimpf Tiraden gern weggelassen. Wenn man so will, fiel Martial also bereits einer frühen Cancel Culture zum Opfer. Dabei stellte er seinen Gedichten in seinen zwölf Epigrammbüchern immer wieder Warnungen voran: Er markierte klar, wer an der betreffenden Stelle weiterlesen soll und wer nicht, und bereitet sein Publikum darauf vor, was es erwartet. Haben wir es hier etwa mit antiken Triggerwarnungen zu tun?

Gleich im Prolog des ersten Buches steht ein solches Stoppschild: „Wenn jemand so angestrengt freudlos ist, dass man bei ihm auf keiner Seite Klartext reden darf, dann kann er es gerne dabei lassen, den Einleitungsbrief oder sogar nur den Titel zu lesen. Epigramme werden für Leute geschrieben, die beim Florafest zuschauen. In mein Theater soll bitte kein Cato kommen, oder wenn, dann soll er zuschauen.“²¹ Martial spielt hier auf eine alte Anekdote an: Der sittenstrenge Republikaner Cato verließ im Jahr 55 v. Chr. beim Florafest das Theater, als er bemerkte, dass man seinetwegen auf den Auftritt nackter Tänzerinnen verzichten wollte.²²

Weitere Warnungen finden sich im dritten Buch. Die zweite davon ist konventioneller: Martial grenzt sich von den Gedichten eines gewissen Cosconius ab. Ganz klar definiert er, wer seine Gedichte lesen soll und wer nicht: „Alles, was du schreibst, sind Epigramme aus keuschen Worten, und in deinen Liedern gibt es keine Schwänze. Das bewundere ich, das lobe ich: Niemand ist heiliger als du. Aber bei mir ist keine Seite ohne Exzess. Das sollen junge Männer lesen und leichte Mädchen, von mir aus auch ein Älterer, aber nur, wenn ihn seine Freundin rannimmt. Aber deine verehrungswürdigen, heiligen Worte, Cosconius, die sollen Kinder und Jungfrauen lesen.“²³

Martials Werk ist für den Teil der Bevölkerung, dem es gestattet ist, sexuell aktiv zu sein: junge Männer und *faciles puellae*, allenfalls noch ältere Männer mit einem regen außerehelichen Liebesleben. Ausgeschlossen bleiben Kinder, aber auch nicht Genannte: Matronen, also verheiratete Frauen, und Witwen zum Beispiel. Dem anständigen Menschen bleibt unanständige Dichtung versagt. Auch diese Klientel spricht Martial aber direkt an, und zwar im vorangehenden Gedicht: „Bis hierher ist das Büchlein für dich geschrieben, Matrone. Und für wen ist der Rest, fragst du? Für mich. Jetzt kommen Sporthalle, Thermen, Stadion: Geh besser weg. Wir ziehen uns aus. Du willst doch keine nackten Männer sehen! Die betrunkene Muse hat Wein und Rosen gehabt und ziert sich nicht mehr“ – sie hat keinen *pudor* mehr, das entscheidende Abzeichen respektabler Weiblichkeit, wie wir bereits seit Seite 12 wissen. „Sie weiß nicht mehr, was sie sagt. Ohne Drumherum nennt sie ganz offen den Gott, den im sechsten Monat die herrliche Venus empfängt, den der Gutsverwalter als Wächter mitten in den Garten stellt, den die anständige

Jungfrau nur mit vorgehaltener Hand anschaut. – Wenn ich dich recht kenne, hättest du schon gelangweilt das Büchlein weggelegt, das sich hinzieht. Aber jetzt wirst du das ganze Buch eifrig lesen!“²⁴

Der Gott, der hier „offen genannt“ wird, ist Priapus mit seinem erigierten Phallus, wie er auch in der bildlichen Kunst gern dargestellt wurde. Er steht für Fruchtbarkeit und gilt als Sohn der Venus. Warum sie ihn „im sechsten Monat“ empfängt, ist nicht ganz klar. Vielleicht bezieht sich der Vers auf ein Ritual, bei dem phallische Gegenstände in den Tempel der Venus gebracht wurden, oder auf einen späten Moment in der Schwangerschaft der Venus, als sie von Juno böswillig am Bauch berührt wurde, was Priapus die Missgestalt seines Geschlechtsteils einbrachte. Wichtiger ist die Pointe am Ende, oder in Lessings Diktion, der „Aufschluss“: Wer gewarnt wird, liest erst recht. Diese Wendung ist bedenkenswert: Inwieweit ist eine Warnung erst recht Anreiz? Hier zeigt sich wohl der entscheidende Unterschied zwischen Martials Markierungen und aktuellen Triggerwarnungen: Wenn heute die Rede auf sensible Inhalte wie Gewalterfahrungen oder Suizid kommt, wird sehr ernsthaft davor gewarnt, dass dadurch Traumata wachgerufen werden könnten. Martial macht eigentlich das Gegenteil: Er verkauft seine Inhalte als sexy. Scherze, so sagte er an anderer Stelle, können keinen Spaß machen, wenn sie einen nicht geil machen.²⁵ Wer das nicht goutiert, ist ein verklemmter Langweiler. Mit dieser Volte bringt er sein Publikum in Zugzwang und tut damit letztlich genau das Gegenteil davon, was heutige Triggerwarnungen bezwecken.

Interessant ist in diesem Zusammenhang auch eine Vorrede seines fünften Epigrammbuchs. Hier werden die Liebhaber frivoler Texte gewarnt: Der Inhalt des Buches ist so



Der Gott Priapus mit den Attributen des Merkur.
Fresko aus Pompeji, zwischen 89 v. Chr. und 79 n. Chr.
Neapel, Archäologisches Nationalmuseum

harmlos, dass Matronen, Kinder und Jungfrauen es lesen können, ja sogar der Kaiser selbst – und zwar mit der keuschen Göttin Minerva zusammen.²⁶ Und natürlich grenzt sich auch Martial als Person von seinen Dichtungen ab, wie dies auch andere gerne taten und tun, von Catull bis Till Lindemann:²⁷ Seine Dichtung sei vielleicht schlüpfrig, nicht aber er selbst, „dieses Buch zeigt nicht meine eigene Lebensweise“.²⁸

Hässlichkeit heute

Die Grausamkeit und Obszönität der antiken Darstellungen wird auch heute noch konsequent kleingeredet, zum Beispiel 2013 von dem Altphilologen Hans-Joachim Günther: „Heutige Moralisten mögen zwar promiskuen Verhältnissen gegenüber nachsichtiger sein als ihre viktorianischen Vorgänger. Dennoch stoßen sie sich oft an der Rohheit mancher ‚sexistischer‘ Bemerkungen Horaz‘, nicht nur über Sklavenjungen und -mädchen, sondern über Frauen generell. Es gibt Leute, die sich darüber wundern, warum ein aufgeklärter Humanist wie Horaz gegenüber reifen Frauen, die sexuelle Befriedigung suchen, so unfreundlich war. Wir sollten uns daran erinnern, dass Leute, die Horaz als sexistischen Dichter bezeichnen, ein ziemlich neumodisches Wort verwenden.“²⁹ Es folgen die übliche Argumentation, dass die Dinge im alten Rom eben anders gewesen seien als heute, und anschließend viel Spott über Feministinnen, die ja sicherlich auch keinen Goethe lesen könnten, ohne in Entrüstungsstürme auszubrechen.

Aber warum sollten wir die schockierenden antiken Beschimpfungen hässlicher Frauen heute einfach überlesen? Es ist fruchtbarer, die misogynen Ausbrüche der beiden Dichter

als Momente einer Tradition zu begreifen, die von Frauen bis heute verlangt, sie sollten anmutig und schön sein, die alte oder konventionellen Idealen nicht entsprechende Frauen marginalisiert und als asexuelle Wesen betrachtet. Denn auch wenn der antike Spott über alte, sexuell aktive Frauen heute problematisch erscheint, ist es auch im Jahr 2021 nicht besonders weit her mit der breiten Akzeptanz verschiedener Lebensformen. Zwar äußert sich die Klatschpresse nicht ganz so drastisch wie Martial, wenn es beispielsweise um den Altersunterschied zwischen dem Supermodel Heidi Klum und ihrem Gatten Bill Kaulitz geht. Der Altersunterschied ist aber immer noch ständig Thema. Überhaupt, Heidi Klum. Wenn es um aktuelle Perspektiven auf alternde Frauen geht, ist das Model eine der interessanteren Figuren in den medialen Diskursen. Klum ist keineswegs eine Advokatin für die Akzeptanz nichtkonformer Körper und Lebensformen. Zwar turtelt sie offensiv und medienwirksam mit sehr viel jüngeren Männern und setzt sich damit potenziell misogynen Kritik aus. Aber sie repräsentiert keine typische Frau ihres Alters. Nach der Geburt von vier Kindern hat sie noch immer den Körper eines Teenagers und inszeniert sich auf Instagram gerne im Bikini. Als strenge Chefin des Fernsehformats *Germany's Next Topmodel* steht sie immer wieder in der Kritik, weil sie junge Frauen eiskalt auf ihre Verkaufbarkeit an potenzielle Kunden hin beurteilt. Die Perfektion des Äußerlichen ist bei Klum undurchdringlich, und wie zum Hohn auf diejenigen, die dem Zahn der Zeit nicht so erfolgreich trotzen, verkleidete sie sich an Halloween 2013 als uralte Greisin: Von professioneller Hand verwandelt, begab sie sich mit Altersflecken, Runzeln, ausgeleierter Haut, gelben Zähnen, Krampfadern, grauen Haaren und Gehstock

auf den roten Teppich, gleichsam die Verkörperung einer Horaz'schen ‚Vettel‘.

Ein optimistischer Blick in die Zukunft scheint dennoch möglich. ‚Body Positivity‘ ist ein Schlagwort, unter dem in den sozialen Medien mehr ästhetische Diversität eingefordert wird, und ältere Frauen sind im öffentlichen Raum vielleicht präsenter als je zuvor. Die bei TikTok verspotteten Frauen haben Einspruch eingelegt und sind gehört worden.

Aber auch heute bleiben die meisten Menschen konventionellen Schönheitsidealen stark verpflichtet. Das zeigt sich nicht nur bei Heidi Klum, sondern auch bei der alterslosen Pop-Ikone Madonna oder der zeitlos eleganten Schauspielerin Helen Mirren. Alt und hässlich zu werden, ist noch immer ein Tabu. Die Abscheu vor den Deformationen von Krankheit und Alter ist tief eingeprägt in unsere kulturelle DNA – kein Wunder, tritt sie doch schon vor Tausenden von Jahren so deutlich hervor.



Lesende Frau. Detail einer rotfigurigen griechischen Lekythos, sog. Kluegmann-Maler, 5. Jahrhundert v. Chr.

Anhang



Gian Lorenzo Bernini, Apoll und Daphne (1622–25).
Galleria Borghese, Rom (Detail)

Dank

Dieses Buch ist Ergebnis vieler Diskussionen mit Kolleg:innen, Studierenden, Freund:innen und Bekannten. Ihnen allen möchte ich herzlich danken, vor allem aber denjenigen, die das Manuskript oder Teile davon Korrektur gelesen und mir wertvolle Anregungen gegeben haben: Simon Aeberhard, Clara Brilke, Bianca Hoenig, Delf Lützen, Inge Mayer, Dennis Pausch, Christine Walde und Heinz-Gerd Wesselmann, und natürlich den beiden engagierten Verlagslektorinnen Regine Gamm und Melanie Kattanek.

Anmerkungen

Einleitung – Was ist bloß mit dem Feminismus los?

- 1 <https://www.srf.ch/kultur/literatur/streit-um-sechs-worte-eugen-gomringer-aeußert-sich-zu-den-sexismus-vorwerfen> (16. 04. 2021).
- 2 <https://www.zeit.de/gesellschaft/zeitgeschehen/2018-01/metoo-catherine-deneuve-feminismus-sexismus> (16. 04. 2021).
- 3 <https://www.fr.de/panorama/jk-rowling-neues-buch-boeses-blut-vorwurf-transphobie-harry-potter-autorin-90045507.html> (16. 04. 2021).
- 4 Kahn 2004; mehr dazu siehe Seite 98f.
- 5 Lauriola 2013.
- 6 Hale / Park 2018 (Blogbeitrag).
- 7 Hale / Park 2018 (Blogbeitrag).
- 8 Dieses Buch basiert auf einer Vorlesung, die ich im Sommersemester 2019 an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel gehalten habe. Da ich vor allem Lehramtsstudierende im Publikum hatte, habe ich mich überwiegend auf Texte konzentriert, die auch im altsprachlichen Unterricht behandelt werden.

Erzählte Frauen – Sklavin, Gattin, Göttin

- 1 Homer, *Ilias* 19.291–299.
- 2 Die Geschichte wird erzählt bei Euripides, *Iphigenie in Aulis*, 1149f.; Pausanias 2.18.2 und 2.23; Pseudo-Apollodor, *Epitome* 2.16.
- 3 Homer, *Ilias* 9.120–134.
- 4 Ovid, *Heroides* 3.1–6.
- 5 Ovid, *Heroides* 3.69f. 78–81.
- 6 Ovid, *Heroides* 3.47–52.
- 7 Die Passage ist ein Echo der berühmten Abschiedsszene zwischen den Eheleuten Hektor und Andromache in Homers *Ilias* (6.429f.): „Hektor! Du bist mir Vater und verehrte Mutter und auch Bruder, du bist doch mein blühender Gatte!“ Das Echo dieser überaus bekannten Szene verstärkt die Entsetzlichkeit von Briseis’ Situation. Mit Andromache teilt sie das Schicksal, dass Achilles ihre jeweilige Familie getötet hat. Der Unterschied ist aber, dass sich Andromache an ihren Mann Hektor wendet, der nun das Einzige ist, was ihr bleibt – während Briseis’ einzige Ansprechperson Achilles ist, also der Mörder der ihr liebsten Menschen.
- 8 Ovid, *Heroides* 1.1f.
- 9 Ovid, *Heroides* 1.45f.
- 10 Zum Folgenden siehe zum Beispiel Herodot 2.145; Cicero, *De natura deorum* 3.56; Hygin, *Fabulae* s.v. Telegonus; Pseudo-Apollodor 3.126, *Epitome* 7.37f.; Didymos bei Eustathios zu *Odyssee* 1.344.
- 11 Homer, *Odyssee* 22.468–473.
- 12 Zum Beispiel 20.6f., 22.444f.
- 13 Vgl. Wilson 2017 a und b.

- 14 Zum Beispiel Clader 1976; Bassi 1993; Holmberg 1995; Pallantza 2001; Worman 2001.
- 15 Sappho, Fragment 16 Voigt; Alkaios, Fragmente 42 und 283 Voigt.
- 16 Euripides widmet ihr eine ganze Tragödie gleichen Namens; daneben tritt sie prominent in seiner *Iphigenie in Aulis*, in den *Troerinnen* und im *Orestes* auf.
- 17 Gorgias, Fragment 11; Isokrates, *Rede* 10; Dion Chrysostomos 11.
- 18 Theokrit, *Idylle* 18.
- 19 Vergil, *Aeneis* 2.567–614; vgl. 6.494–529; Ovid, *Heroides* 16 und 17; Seneca, *Troades*.
- 20 Platon, *Phaidros* 243a = Stesichoros 192 PMG.
- 21 Herodot 2.120.
- 22 Homer, *Ilias* 3.125–128.
- 23 Der (fälschlich dem antiken Gelehrten Aristarch zugeschriebene) Kommentar findet sich in einer Handschrift aus dem 16. Jahrhundert, die Erklärungen zu Homer enthält (Codex Vind. Phil. graec. 39, fol. 76); zitiert ist er zuletzt bei Scheidegger-Lämmle 2016, 168 Anm. 4 („Man muss nämlich wissen, dass von eben diesem Gewebe der göttliche Homer den Großteil der Geschichte des Trojanischen Krieges übernommen hat, wie Aristarch der Homerkenner sagt.“).
- 24 Vgl. dazu Worman 2001. In einem antiken Kommentar zu Stesichoros' Widerrufgedichten sind zwei Zitate überliefert, die eine „gesangliebende Göttin“ und „goldgeflügelte Jungfrau“ nennen (Stesichoros, Fragment 193 = Papyrus Oxy. 2.506 Fragment 26 col. I); vielleicht ist eine Muse gemeint, vielleicht auch Helena selbst als Muse ihrer eigenen Geschichte, die die Grenzen der Fiktionalität überwindet.
- 25 Dazu ausführlich Calame 1977 und 1997.
- 26 Herodot 6.61; Pausanias 3.7.7.

Das fatale monstrum – Die mächtige Frau

- 1 <https://www.bbc.com/news/world-europe-53761747> (16. 04. 2021).
- 2 <https://www.tagesschau.de/ausland/weissrussland-lukaschenko-rede-corona-pandemie-101.html> (16. 04. 2021).
- 3 Homer, *Odyssee* 1. 356–359.
- 4 Für Verschwörungstheorien im Internet gibt es keine einschlägigen Quellen. Eine Google-Suche nach «QAnon Hillary» oder „Merkel Pergamonaltar“ führt jedoch zu zahlreichen Berichten über die genannten Theorien, unter anderem auch auf Seiten, die sich ihrer Verbreitung verschrieben haben. Die kruden Vorstellungen mögen eventuell sogar dem Anschlag auf Kunstwerke der Museumsinsel zugrunde liegen, der sich am 3. Oktober 2020 ereignet hat.
- 5 <https://www.washingtonpost.com/politics/2019/07/01/aoc-immigrants-targeted-racist-sexist-posts-border-agent-facebook-group/> (16. 04. 2021).
- 6 Mee / Foley 2011.

- 7 Sophokles, *Antigone* 62f.
- 8 Sophokles, *Antigone* 484f. 525.
- 9 Sophokles, *Antigone* 578–581.
- 10 Sophokles, *Antigone* 678–680.
- 11 Sophokles, *Antigone* 571.
- 12 Sophokles, *Antigone* 648–651.
- 13 Sophokles, *Antigone* 740. 746. 756.
- 14 Sophokles, *Antigone* 813–816.
- 15 Sophokles, *Antigone* 890.
- 16 Sophokles, *Antigone* 1204f. 1225. 1240f.
- 17 Hegel 1807, 383–403.
- 18 Hegel 1832, 113f.
- 19 Hegel 1838, 556.
- 20 Sophokles, *Antigone* 334.
- 21 Sophokles, *Antigone* 376–383.
- 22 William Shakespeare, *Antony and Cleopatra* 15. 15, 1897f., 1929, 203, 221, 2085f.
- 23 William Shakespeare, *Antony and Cleopatra* 955.
- 24 William Shakespeare, *Antony and Cleopatra* 2075f.
- 25 William Shakespeare, *Antony and Cleopatra* 2382. 2395–2399.
- 26 William Shakespeare, *Antony and Cleopatra* 2014f., 2917–2919, 2930–2935, 2941–2945, 2957.
- 27 Zu Shakespeares Neudeutung der Geschichte siehe Eigler/Ritter-Schmalz 2015.
- 28 Horaz, *Ode* 1.37.
- 29 Horaz, *Ode* 1.37.7–10. 21.
- 30 Vergil, *Aeneis* 8.688 (an anderer Stelle verwendet er dasselbe Wort für Helena: 2.585).
- 31 Vergil, *Aeneis* 8.696–700.
- 32 Zum Beispiel Lucan, *De bello civili* 8.693, 10.69, 10.105 (*facies... incesta*), 10.362 (*incesto... pectore*).
- 33 Lucan, *De bello civili* 10.78, 10.363.
- 34 Lucan, *De bello civili* 10.59–62.
- 35 Lucan, *De bello civili* 10.82–84: „traurig ohne eine einzige Träne ging sie zu ihm, frisiert für geheuchelten Schmerz, soweit es gut aussah, mit zerzausten Haaren, als hätte sie sie gerauft“.
- 36 Lucan, *De bello civili* 10.137.
- 37 Lucan, *De bello civili* 10.360.
- 38 Plutarch, *Antonius* 25.4, 37.4.
- 39 Plutarch, *Antonius* 53.3f.
- 40 Plutarch, *Antonius* 10.3, 62.1.
- 41 Plutarch, *Antonius* 66.4f.
- 42 Cassius Dio 51.8.6, 51.9.5.
- 43 Cassius Dio 51.6.5.
- 44 Cassius Dio 51.10.

- 45 Cassius Dio 51.12.4.
 46 Cassius Dio 51.15.4.
 47 *De viris illustribus urbis Romae* 86.1f.

Das Schicksal der Verlassenen – Dido und Medea

- 1 Augustinus, *Confessiones* 1.13.21.
 2 Vergil, *Aeneis* 1.296–299.
 3 Vergil, *Aeneis* 1.340–342.
 4 Vergil, *Aeneis* 1.673f. 688.
 5 Vergil, *Aeneis* 1.711–713.
 6 Vergil, *Aeneis* 4.1–5.
 7 Zur Naturhaftigkeit von Didos Verlangen siehe auch die Seiten 69f. und 125f.
 8 Vergil, *Aeneis* 4.86–89.
 9 Vergil, *Aeneis* 4.31–53.
 10 Apollonios Rhodios, *Argonautika* 3.1–166.
 11 Apollonios Rhodios, *Argonautika* 3.284–289.
 12 Ovid, *Heroides* 12.61; vgl. auch *Metamorphosen* 7.19–21.
 13 Apollonios Rhodios, *Argonautika* 3.645–655.
 14 Apollonios Rhodios, *Argonautika* 3.962–965.
 15 Apollonios Rhodios, *Argonautika* 3.1015f.
 16 Vergil, *Aeneis* 1.565f.
 17 Vergil, *Aeneis* 1.575f.
 18 Vergil, *Aeneis* 1.628–630.
 19 Siehe wiederum Seite 125f.
 20 Vergil, *Aeneis* 4.169–172.
 21 Ovid, *Metamorphosen* 7.69f.
 22 Ovid, *Heroides* 12.199–202.
 23 Seneca, *Medea* 481.
 24 Euripides, *Medea* 160, 412f. 439f., siehe auch 492–498 und 1391f.
 25 Apollonios Rhodios, *Argonautika* 4.95–97.
 26 Apollonios Rhodios, *Argonautika* 4.355–390.
 27 Vergil, *Aeneis* 4.338f.
 28 Die juristische Ebene hat bei Verbindungen zwischen Mann und Frau grundsätzlich Vorrang vor der emotionalen, siehe auch die Seiten 102–119.
 29 Vergil, *Aeneis* 4.366f.
 30 Vergil, *Aeneis* 4.307f.
 31 Vergil, *Aeneis* 4.173–218.
 32 Vergil, *Aeneis* 4.320–325.
 33 Euripides, *Medea* 435–438.
 34 Ovid, *Heroides* 12.105.
 35 Euripides, *Medea* 230–251.
 36 Barthes 1957, passim.
 37 Die Berichterstattung über die euphemistisch benannten Femi-zide ist online leicht greifbar, zum Beispiel: <https://www.bento.de/>

politik/femizid-wenn-eine-frau-umgebracht-wird-ist-das-mehr-als-mord-und-erst-recht-kein-familiendrama-a-99d4660a-9383-4566-a12a-87814d3259f4, <https://www.fr.de/meinung/femizid-warum-mord-keine-beziehungstat-12237171.html>, <https://www.br.de/nachrichten/deutschland-welt/keine-beschoenigungen-die-toetung-einer-frau-ist-ein-femizid,S48N5mo>, <https://taz.de/Mord-an-Frauen/!5628432/> (16.04.2021).

Stumme Schreie – Mundtote Opfer

1 <https://www.themarshallproject.org/2015/12/16/an-unbelievable-story-of-rape> (16.04.2021).

2 Es gibt zahlreiche Studien zu dem Verhältnis zwischen angezeigten Straftaten einerseits und erlebter sexueller Gewalt andererseits, die aber nach Land, Jahr und Art der Übergriffe stark differieren. Gemeinsam ist die Schlussfolgerung einer ausgesprochen hohen Prozentzahl nicht angezeigter Fälle (zwischen 50% und über 90%).

3 Richlin 1992, 158.

4 Bei der Lektüre gerade mit Jugendlichen ist Vorsicht geboten; vgl. dazu Rausch / Wesselmann 2020.

5 Ovid, *Metamorphosen* 1.452–567.

6 Ovid, *Metamorphosen* 1.505–507.

7 Ovid, *Metamorphosen* 1.527–530.

8 Ovid, *Metamorphosen* 1.533–542.

9 Ovid, *Metamorphosen* 1.547.

10 Ovid, *Metamorphosen* 1.548–551.

11 Ovid, *Metamorphosen* 12.202–204.

12 Ovid, *Metamorphosen* 1.553–556.

13 Ovid, *Metamorphosen* 1.566f.

14 Curran 1978, 277.

15 Ovid, *Metamorphosen* 1.599f.

16 Curran 1978, 224.

17 Ovid, *Metamorphosen* 1.630–634.

18 Ovid, *Metamorphosen* 1.635–638.

19 Ovid, *Metamorphosen* 1.639–641.

20 Ovid, *Metamorphosen* 1.642–644.

21 Ovid, *Metamorphosen* 1.646–648.

22 Ovid, *Metamorphosen* 1.710.

23 Ovid, *Metamorphosen* 1.729–733.

24 Ovid, *Metamorphosen* 1.744–746.

25 Ovid, *Metamorphosen* 6.428–432.

26 Ovid, *Metamorphosen* 6.551–560.

27 Ovid, *Metamorphosen* 6.662.

28 Ovid, *Fasti* 2.602.

29 Ovid, *Fasti* 2.609.

30 Ovid, *Fasti* 2.612–614.

- 31 Ovid, *Metamorphosen* 4.232 f.
 32 Zwar stammt diese Übersetzung aus dem Jahr 1858, gerade deswegen ist sie aber auch gemeinfrei und damit derzeit das Einzige, was sich in deutscher Sprache online finden lässt: <https://www.gottwein.de/Lat/ov/met04.php> (16. 04. 2021).
 33 Richlin 1992, 179.
 34 Ovid, *Ars amatoria* 1.666. 673 f.
 35 Ovid, *Ars amatoria* 1.705 f.
 36 Kahn 2004.
 37 Ovid, *Metamorphosen* 3.192 f. 201–203.
 38 Ovid, *Metamorphosen* 3.189.

Ehe als Besitz – Die Tradition der legalisierten Gewalt

- 1 <https://twitter.com/tagesschau/status/864177990229528576?s=20> (16. 04. 2021).
 2 Das letzte Zitat findet sich bei Stolle 1998.
 3 Terenz, *Adelphoe* 26–77.
 4 Terenz, *Adelphoe* 51–58.
 5 Terenz, *Adelphoe* 100–104.
 6 Terenz, *Adelphoe* 120–123.
 7 <https://www.washingtonpost.com/news/morning-mix/wp/2016/06/06/a-steep-price-to-pay-for-20-minutes-of-action-dad-defends-stanford-sex-offender/> (16. 04. 2021).
 8 <https://web.archive.org/web/20200922045437/https://www.daytondailynews.com/news/crime-law/amid-backlash-against-sex-assault-sentence-reactions-brock-turner-friends-remain-supportive/KeR27quU7xCX4Kau3VNGpK/> (16. 04. 2021).
 9 Terenz, *Adelphoe* 294–296.
 10 An anderer Stelle (467): *vitiare*.
 11 Terenz, *Adelphoe* 469–471.
 12 Terenz, *Eumuchus* 319 f.
 13 Terenz, *Eumuchus* 373 f.
 14 Terenz, *Eumuchus* 382–385.
 15 Terenz, *Eumuchus* 601–606.
 16 Terenz, *Eumuchus* 645 f. 659 f.
 17 Terenz, *Eumuchus* 856.
 18 Terenz, *Hecyra* 383.
 19 Terenz, *Hecyra* 403–406.
 20 Terenz, *Hecyra* 843.
 21 Sharon James (2013, 193) vergleicht Terenz' Perspektive mit einem Vergrößerungsglas, das genau zeigt, wie auch die intimsten Lebensbereiche in Rom den Gesetzen des Familienvaters unterworfen waren, des *paterfamilias*, dessen privilegierter Status mit seinen jugendlichen Leidenschaften begann und andauerte bis zur unumstößlichen Autorität des Erwachsenen.

But what about men? – Konsens und Asymmetrie

- 1 <https://theintercept.com/2020/02/16/academic-freedom-free-speech-ut-austin/> (16. 04. 2021).
- 2 Williams ²2010 (1999), 191 f.
- 3 Überliefert bei Seneca dem Älteren, *Controversiae* 4.10.
- 4 Für eine umfangreiche, wenn nicht umfassende Quellensammlung siehe Williams ²2010 (1999), 31–38.
- 5 Horaz, *Satire* 1.2.114–119.
- 6 Martial 11.70.1–10.
- 7 Horaz, *Epistel* 2.2.7 f. 14f.
- 8 Seneca, *Brief* 47.7.
- 9 Pseudo-Apollodor 1.1207–1239.
- 10 Ovid, *Metamorphosen* 4.274–388.
- 11 Vergil, *Aeneis* 4.68–73.
- 12 Vergil, *Aeneis* 4.167 f. 172.
- 13 Homer, *Odyssee* 5.153–155.
- 14 Stellen bei Parker 2007.
- 15 Aristophanes, *Thesmophoriazusen* 491 f.
- 16 Tacitus, *Annales* 14.60.
- 17 Juvenal 6.329–334, Martial 2.34.
- 18 Juvenal 6.366–387, Martial 667, 1091.
- 19 Martial 639.
- 20 Petron, *Satyricon*, 126.
- 21 Petron, *Satyricon*, 693, 7.511.
- 22 Corpus Inscriptionum Latinarum XI 6721,7 = Zangemeister, 1885, Nr. 58: *pet[o] / Octavia(ni) / culum*; Corpus Inscriptionum Latinarum XI 6721,14 = Zangemeister, 1885, Nr. 65: *L(uci) A(nton)i calve / Fulvia / culum pan[dite]*; vgl. Espach 2018, 97–99 mit weiterführender Literatur.
- 23 Sammlung bei Obermayer 1998, 190–213. Zum ‚Battlerap‘ siehe die Seiten 164–168 und 179–181.
- 24 *Carmina Priapea* 11 und 5.
- 25 Aristophanes, *Wolken* 1083; Apuleius, *Metamorphosen* 9.22–29; Valerius Maximus 6.1.13.
- 26 Plutarch, *Marius* 14.3–6.
- 27 Diodor 16.93.3–16.94.4. Zu der Erzählung siehe Espach 2018, 113–117.
- 28 Zu sexuellen Verhältnissen zwischen gleichaltrigen Männern, die (vor allem aus griechischer Perspektive) eher als Ausnahme dargestellt werden, siehe Williams ²2010 (1999), 84–90.
- 29 Für römische Parallellphänomene siehe Williams ²2010 (1999), 69–84.
- 30 Theognis, *Elegie* 2.1299–1304.
- 31 Hubbard 2003.
- 32 Diese Kategorien bieten sich vor allem im Kontext einer Fragestellung an, die von der modernen Kategorie des Konsens ausgeht; eine mehr alt-historische Untersuchung findet andere Unterteilungen, vgl. Espach 2018,

die „Abhängigkeitsverhältnisse“, „Krieg und Militärapparat“, „Strafpraxis“ und „Soziale und politische Praxis“ unterscheidet und unter sexueller Gewalt auch die Praxis der Kastration fasst.

33 So Hartmut von Hentig in einem *Zeit*-Interview vom 25. März 2010: <https://www.zeit.de/2010/13/DOS-Hentig> (16. 04. 2021).

Incels, Stalker, Gewalttäter – Der gekränkte Liebhaber

1 Zu diesem Phänomen s. z. B. Kracher 2020.

2 Ovid, *Remedia amoris* 766, *Tristia* 4.10.54.

3 Albrecht 1992, 596.

4 Holzberg ⁶2015 (1990), 4.

5 Ovid, *Amores* 1.9.1 f.

6 Properz 1.6.30.

7 Ovid, *Amores* 1.30.5.

8 Tibull 1.8.5 f.

9 Tibull 2.4.1–6.

10 Properz 1.1.1–4.

11 Properz 2.22 A.14–16.

12 Tibull 1.8.51–54.

13 Ovid, *Amores* 1.6.3–6.

14 Ovid, *Metamorphosen* 1.511.

15 Siehe Seite 83.

16 Ovid, *Amores* 1.7.51–60.

17 Ovid, *Amores* 1.7.1–4.

18 Tibull 1.10.55 f. 61–66.

19 Ovid, *Amores* 1.6.57 f.

20 Properz 2.15.3–6.

21 Tibull 1.4.51–56.

22 Ovid, *Amores* 1.5.13–16.

23 Ovid, *Ars amatoria* 1.485 f.

24 Ovid, *Ars amatoria* 1.673–680.

25 Ovid, *Ars amatoria* 3.765 f.

26 <https://www.telegraph.co.uk/news/uknews/law-and-order/9449990/Police-apologise-for-warning-women-they-could-be-raped-if-they-got-drunk.html> (16. 04. 2021).

27 Siehe Seite 84.

28 Properz 2.32.1 f.

29 Properz 2.28.27 f.

30 Properz 2.6.39 f.

31 Properz 3.19.3–10.

32 Tibull 1.6.32.37 f.

33 Tibull 2.4.33 f.

34 Properz 2.22 A.7–11.

35 Properz 2.8.25–28.

36 Siehe Seite 98.

Schwuler Romulus – Mackertum und Brechung

- 1 Statt des Originalgedichts hier eine aussagekräftige Parodie, die die Autorin Paula Irmschler in den sozialen Medien veröffentlichte: „Ich bin ein Mann / Du eine Frau / Ich will dich vergewaltigen / Jagenau / Maus / Haus / Schmaus / Graus / Wow ich bin so gut / Wow ich bin so gut.“
- 2 Stellungnahme von Helge Malchow für den Verlag Kiepenheuer & Witsch: www.kiwi-verlag.de/magazin/news/stellungnahme-des-verlags-zur-kritik-till-lindemanns-gedicht-wenn-du-schlaefst-aus-dem (16. 04. 2021).
- 3 Catull 16.
- 4 Catull 32.10f., 11.16f. K.I.Z., *Plage, Geld essen* (2007).
- 5 Holzberg ³2003, 7.
- 6 Dazu ausführlich Goins 1992.
- 7 Hamburger Ausgabe, Band 6, zum 12. September.
- 8 Martial 11.6.14–16.
- 9 Catull 113.
- 10 Catull 11.21–24.
- 11 Catull 58.
- 12 Catull 85.
- 13 Catull 41.1.
- 14 Catull 6.13.
- 15 Catull 29 und 57.
- 16 Catull 33.
- 17 Catull 74, 80, 88.
- 18 Catull 59.
- 19 Catull 97.
- 20 Catull 39.
- 21 Catull 15.17–19.
- 22 Catull 36.1.
- 23 Catull 95.7f.
- 24 Catull 48.
- 25 Hier befindet sich in der handschriftlichen Überlieferung eine Lücke.
- 26 Catull 63.1–11.
- 27 Catull 63.50f.
- 28 Überlegungen zu kreativen Übersetzungen des Gedichts und Reflexionen über geschlechtliche Unterscheidungen in verschiedenen Sprachen bietet etwa Lewis 2014.
- 29 K.I.Z., *Das Rapdeutschlandkettenmassaker* (2004).
- 30 K.I.Z., *Walpurgisnacht* (2007).
- 31 K.I.Z., *Das Rapdeutschlandkettenmassaker* (2004).
- 32 K.I.Z., *Walpurgisnacht* (2007).
- 33 K.I.Z., *Herbstzeitblätter* (2007).
- 34 K.I.Z., *FBI und Interpol* (2020).

Das ultimative Scheusal – Hässlich, alt und geil

- 1 <https://sz-magazin.sueddeutsche.de/die-loesung-fuer-alles/melissa-blake-interview-89225>, <https://www.today.com/health/lizzie-velasquez-ugliest-woman-video-changed-my-life-better-t41361> (16. 04. 2021).
- 2 Zu einem Überblick siehe den Sammelband von Cohen 2000.
- 3 Zanker 1989, 6, 11.
- 4 Siehe Seite 12.
- 5 Aristophanes, *Reichtum* 1057–1059. 1064f. 1084–1086.
- 6 Aristophanes, *Frauen in der Volksversammlung* 904f. 1056f. 1072. 1108–1111.
- 7 Horaz, *Epode* 8.
- 8 Richlin 1983, 110.
- 9 Vgl. auch Horaz' *carm.* 1.37, siehe Seite 57.
- 10 Horaz, *Epode* 9.11.13f.
- 11 Horaz, *Epode* 12.1–12.
- 12 Richlin 1983, 113.
- 13 Horaz, *Satire* 1.2.83–105.
- 14 Martial 3.8.
- 15 Sidonius Apollinaris, *Carmen* 9.268.
- 16 Martial 3.76.
- 17 Martial 1.10.
- 18 Martial 10.8.
- 19 Martial 7.75.
- 20 Martial 3.93, ganz ähnlich auch 9.37.
- 21 Martial 1.1.5–7.
- 22 Valerius Maximus 2.10.8.
- 23 Martial 3.69.
- 24 Martial 3.68.
- 25 Martial 1.35.10f.
- 26 Martial 5.2.
- 27 Siehe Seite 165f.
- 28 Martial 11.15.13, vgl. 1.4.
- 29 Günther 2013, 51.

Bibliografie

- Albrecht, Michael von (1992): *Geschichte der lateinischen Literatur*, Bern.
- Barthes, Roland (1957): *Mythologies*, Paris.
- Bassi, Karen (1993): „Helen and the Discourse of Denial in Stesichorus’ Palinode“, *Arethusa* 26 1, 51–75.
- Calame, Claude (1977): *Les choeurs de jeunes filles en Grèce archaïque*, Rom.
- Calame, Claude (1997): *Choruses of Young Women in Ancient Greece: Their Morphology, Religious Role, and Social Function*, überS. von Derek Collins und Janice Orion, Lanham, MD.
- Clader, Linda Lee (1976): *Helen. The Evolution from Divine to Heroic in Greek Epic Tradition*, Leiden.
- Cohen, Beth (Hrsg.) (2000): *Not the Classical Ideal. Athens and the Construction of the Other in Greek Art*, Leiden.
- Curran, Leo C. (1978): „Rape and Rape Victims in Ovid’s *Metamorphoses*“, *Arethusa* 11, 213–241.
- Dover, Kenneth (2016 [1978]): *Greek Homosexuality*, New York.
- Eigler, Ulrich / Ritter-Schmalz, Cornelia (2015): „Der Stachel im Fleisch: Kleopatra als attraktives Image-Problem des Augustus“, in: Rolf Kussl (Hrsg.), *Dialog Schule–Wissenschaft, Klassische Sprachen und Literaturen*, München, 213–226.
- Espach, Verena (2018): *Formen und Kontexte sexueller Gewalt gegen Männer in der Antike*, München.
- Goins, Scott E. (1992): „Birds and Erotic Fantasies in Catullus and Goethe“, *Goethe Yearbook* 6, 29–40.
- Günther, Hans-Joachim (2013): „Horace’s Life and Work“, in: Ders., *Brill’s Companion to Horace*, Leiden / Boston, 1–61.
- Hale, Sara / Park, Arum (2018): „Teaching Classics in Times of #metoo“, *Society for Classical Studies Blog*, 14. 02. 2018. <https://classicalstudies.org/scs-blog/sara-l-hales/blog-teaching-classics-age-metoo> (16. 04. 2021)
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1807): *Phänomenologie des Geistes*, Bamberg / Würzburg, 383–403.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1832): *Vorlesungen über die Philosophie der Religion*, in: *Georg Wilhelm Friedrich Hegel’s Werke: Nebst einer Schrift über die Beweise vom Daseyn Gottes*. Bd. 12:2. Hrsg. von D. Philipp Marheineke, Berlin.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1838): *Vorlesungen über die Ästhetik*, in: *Georg Wilhelm Friedrich Hegel’s Werke: Nebst einer Schrift über die Beweise vom Daseyn Gottes*. Bd. 10:3. Hrsg. von Heinrich Gustav Hotho, Berlin.

- Holmberg, Ingrid E. (1995): „Euripides' Helen. Most Noble and Most Chaste“, *American Journal of Philology* 116 1, 19–42.
- Holzberg, Niklas (³2003): *Catull. Der Dichter und sein erotisches Werk*, Darmstadt.
- Holzberg, Niklas (⁶2015 [1990]): *Die römische Liebeslegie. Eine Einführung*, Darmstadt.
- Hubbard, Thomas K. (2003): „David M. Halperin, How to do the history of homosexuality. Chicago: The University of Chicago Press, 2002“, *BMCR Review*, 22. 09. 2003. <https://bmcr.brynmawr.edu/2003/2003.09.22/> (16. 04. 2021)
- Hubbard, Thomas K. (2010): „Sexual Consent and the Adolescent Male, or What Can We Learn from the Greeks?“ *Thymos, Journal of Boyhood Studies* 42, 126–148.
- James, Sharon L. (2013): „Gender and Sexuality in Terence“, in: Antony Augoustakis und Ariana Traill (Hrsg.), *A Companion to Terence*, Chichester, 175–194.
- Kahn, Madeleine (2004): „Why Are We Reading a Handbook on Rape?“ Young Women Transform a Classic“, *Pedagogy* 43, 438–459.
- Kracher, Veronika (2020), *Incels. Geschichte, Sprache und Ideologie eines Online-Kults*, Mainz 2020.
- Lauriola, Rosanna (2013): „Teaching About the Rape of Lucretia: A Student Project“, *The Classical World* 106 4, 682–687.
- Lewis, Maxine (2014): „Queering Catullus in the Classroom“, in: Nancy Sorkin Rabinowitz und Fiona McHardy (Hrsg.), *From Abortion to Pederasty. Addressing Difficult Topics in the Classics Classroom*, Columbus, OH, 248–266.
- Lippman, Julia R. (2015): „I Did It Because I Never Stopped Loving You: The Effects of Media Portrayals of Persistent Pursuit on Beliefs About Stalking“, *Communication Research* 45(3), 394–421.
- McCarter, Stephanie (2018): „Rape, Lost in Translation. How translators of Ovid's ‚Metamorphoses‘ turn an assault into a consensual encounter“, *Electric Literature*, 01. 05. 2018. <https://electricliterature.com/rape-lost-in-translation/> (16. 04. 2021)
- Mee, Erin B. / Foley, Helene P. (Hrsg.) (2011): *Antigone on the Contemporary World Stage*, Oxford.
- Möller, Melanie (Hrsg.) (2020): *Gegen / Gewalt / Schreiben. De-Konstruktionen von Geschlechts- und Rollenbildern in der Ovid-Rezeption*, Berlin 2020.
- Obermayer, Hans Peter (1998): *Martial und der Diskurs über männliche ‚Homosexualität‘*, Tübingen.
- Pallantza, Elena (2001): „Der Helena-Stoff. Helena und *Palinodie*“, in: Dies., *Der Troische Krieg in der nachhomerischen Literatur bis zum 5. Jahrhundert v. Chr.*, Stuttgart, 98–122.

- Parker, Holt (2007): „Free Women and Male Slaves, or Mandingo meets the Roman Empire“, in: Anastasia Serghidou (Hrsg.), *Fear of Slaves – Fear of Enslavement in the Ancient Mediterranean (Discourse, representations, practices)*, Rethymnon, 4–7 november 2004, Besancon, 281–298.
- Rausch, Sven / Wesselmann, Katharina (2020): „Sexuelle Gewalt in Ovids *Metamorphosen* – Ein Schulversuch“, in: *Latein Forum* 101 / 102, 1–56.
- Richlin, Amy (1983): *The Garden of Priapus. Sexuality and Aggression in Roman Humour*, New Haven / London.
- Richlin, Amy (1992): „Reading Ovid’s Rapes“, in: Dies., *Pornography and Representation in Greece and Rome*, New York et al., 158–179.
- Scheidegger-Lämmle, Cédric (2016): „Einige Pendenzen. Weben und Text in der antiken Literatur“, in: Henriette Harich-Schwarzbaur (Hrsg.), *Weben und Gewebe in der Antike: Materialität – Repräsentation – Episteme – Metapoetik = Texts and textiles in the ancient world: materiality – representation – episteme – metapoetics*, Oxford / Philadelphia, 167–208.
- Stolle, Christa (1998): „Keine Privatsache. Vergewaltigung in der Ehe“, in: Till Müller-Heidelberg, Ulrich Finckh, Wolf Narr und Marei Pelzer (Hrsg.): *Grundrechte-Report 1998. Zur Lage der Bürger- und Menschenrechte in Deutschland*, Reinbek bei Hamburg, 60–64.
- Wesselmann, Katharina (2020): „Antike Ideale – verschenkte Potentiale? Sperrige Inhalte des Altsprachenunterrichts nach #metoo“, in: *Cursor* 16, 34–41.
- Williams, Craig (2010 [1999]): *Roman Homosexuality*, Oxford.
- Wilson, Emily (2017a): „First Woman to Translate Homer’s Odyssey Into English: How Modern Bias Is Projected Onto Antiquity“, *Time Magazine*, 06. 11. 2017. <http://time.com/5008920/odyssey-translation-gender-history/> (16. 04. 2021)
- Wilson, Emily (2017b): „A Translator’s Reckoning With the Women of the Odyssey“, *The New Yorker*, 08. 12. 2017. <https://www.newyorker.com/books/page-turner/a-translators-reckoning-with-the-women-of-the-odyssey> (16. 04. 2021)
- Worman, Nancy (2001): „This Voice Which Is Not One. Helen’s Verbal Guises in Homeric Epic“, in: André Lardinois und Laura McClure (Hrsg.), *Making Silence Speak. Women’s Voices in Greek Literature and Society*, Princeton / Oxford 2001, 19–37.
- Zanker, Paul (1989): *Die Trunkene Alte. Das Lachen der Verhöhnnten*, Frankfurt am Main.
- Zuckerberg, Donna (2019): *Not All Dead White Men. Classics and Misogyny in the Digital Age*, Cambridge, MA.

Register der antiken Autor:innen mit ihren Lebensdaten

Die Werktitel werden in diesem Buch in ihrer jeweils üblichsten Form angegeben – daher findet sich im einen Fall der eingedeutschte Titel, im anderen der griechische bzw. lateinische Originaltitel. Aufgeführt sind nicht Gesamtwerke, sondern nur die im Buch erwähnten Titel.

- Aischines (griech. Redner, 390 / 389 – um 314 v. Chr.) 133
- Alkaios (griech. Lyriker, um 630–580 v. Chr.) 35
- Apollonios Rhodios (griech. Dichter, 295–215 v. Chr.)
Argonautika (Fahrt der Argonauten) 67–71
- Apuleius (lat. Romanautor, Redner und Philosoph, um 123 – nach 170)
Metamorphosen 130
- Aristarch (griech. Philologe und Homer-Kenner, Leiter der Bibliothek von Alexandria, um 216–144 v. Chr.) 206 Anm. 22
- Aristophanes (griech. Komödiendichter, zw. 450 und 444 – um 380 v. Chr.) 132 f.
Frauen in der Volksversammlung 186
Reichtum 185 f.
Thesmophoriazusen 127
Wölken 129 f.
- Augustinus (lat. Theologe, Kirchenvater, 354–430)
Confessiones (Bekenntnisse) 63, 75
- Carmina Priapea* (lat. Sammlung erotischer Gedichte verschiedener Autoren, 1. oder 2. Jahrhundert n. Chr.) 129
- Cassius Dio (griech. Geschichtsschreiber aus Bithynien, um 163–235) 58–60
- Catull (lat. Dichter, 87 / 86 v. Chr. – zw. 54 und 50 v. Chr.) 14, 129, 166–181, 197
- Cicero (lat. Redner, Philosoph und Politiker, 106–43 v. Chr.)
De natura deorum (Über das Wesen der Götter) 205 Anm. 10
- De viris illustribus urbis Romae (Berühmte Männer der Stadt Rom; anonym verfasste lat. Kurzbiographien berühmter Römer, erste Hälfte des 4. Jahrhunderts)* 60 mit Anm. 47
- Didymos (griech. Grammatiker, Lexikograf und Homer-Kenner, um 65 v. Chr. – um 10 n. Chr.) 205 Anm. 10
- Diodor (griech. Geschichtsschreiber, erste Hälfte des 1. Jahrhunderts v. Chr.) 130 f. mit Anm. 27
- Dion Chrysostomos (griech. Redner und Philosoph, nach 40 – vor 120) 206 Anm. 17

- Euripides (griech. Tragödiendichter, 480 oder 485 / 484–406 v. Chr.)
Helena 36f., 206 Anm. 16
Iphigenie in Aulis 205 Anm. 2, 206 Anm. 16
Medea 70f., 73–75
Orestes 206 Anm. 16
Phaedra 125
Troerinnen 206 Anm. 16
- Eustathios (byzantin. Gelehrter und Geistlicher, um 1110–1195) 205 Anm. 10
- Gallus (lat. Dichter, um 70–27 / 26 v. Chr.) 141 f.
- Gorgias (griech. Redner und Philosoph, zw. 490 und 485 – frühestens 396 v. Chr.) 206 Anm. 17
- Herodot (griech. Geschichtsschreiber, 490 / 480 – um 430 / 420 v. Chr.) 37, 205 Anm. 10, 206 Anm. 26
- Homer (griech. Dichter, zweite Hälfte des 8. und / oder erste Hälfte des 7. Jahrhunderts v. Chr.) 11, 20, 40–42
Ilias 20–27, 33–39
Odyssee 27–33, 211 Anm. 13
- Horaz lat. Dichter, 65–8 v. Chr.) 15, 197
Episteln 123
Epoden 186–189
Oden 57
Satiren 122
- Hygin (lat. Gelehrter, um 60 v. Chr. – nach 4 n. Chr.)
Fabulae 205 Anm. 10
- Isokrates (griech. Redner, Athen, 436–338 v. Chr.) 206 Anm. 17
- Juvenal (lat. Dichter, um 60 – nach 127) 127
- Lucan (lat. Dichter, 39–65)
De bello civili (Über den Bürgerkrieg) 57 f.
- Martial (lat. Dichter, 40–103 / 104) 122 f., 127, 171, 189–199
- Ovid (lat. Dichter, 43 v. Chr. – 17 n. Chr.) 12, 16
Amores 140–164
Ars amatoria 97 f., 152–155, 163
Fasti 92 f.
Heroides 25–29, 35, 40, 70, 74, 125
Metamorphosen 16, 68, 70, 80–101, 136
Remedia amoris 212 Anm. 2
Tristia 212 Anm. 2
- Pausanias (griech. Reiseschriftsteller und Geograph, um 115–180) 205 Anm. 2, 206 Anm. 26
- Petron (lat. Romanautor, um 14–66)
Satyricon 127 f.

- Platon (griech. Philosoph, 428 / 427 – 348 / 347 v. Chr.) 132f.
Phaidros 36
- Plutarch (griech. Philosoph und Biograph, um 45 – 125)
Antonius 58f.
Marius 130
- Priapeen* siehe *Carmina Priapea*
- Propertius (lat. Dichter, um 47 – vor 2 v. Chr.) 140–164
- Pseudo-Apollodor (fälschlich dem griech. Grammatiker Apollodor zugeschriebene Mythensammlung mit Anhängen, gr. *Epitomai*, 1. oder 2. Jahrhundert n. Chr.) 205 Anm. 2 und 10, 211 Anm. 9
- Sappho (griech. Lyrikerin, zw. 630 und 612 – um 570 v. Chr.) 35, 176
- Seneca der Ältere (lat. Redner, um 54 v. Chr. – um 39 n. Chr.)
Controversiae 211 Anm. 3
- Seneca der Jüngere (der Sohn des älteren Seneca; lat. Philosoph und Dramatiker, um 1 – 65 n. Chr.)
Briefe (an Lucilius) 123f.
Medea 70
Phaedra 125
Troades 35
- Sidonius Apollinaris (galloröm. Politiker, Bischof und lat. Schriftsteller, 431 / 432 – nach 479) 214 Anm. 15
- Sophokles (griech. Tragödiendichter, 497 / 496–406 / 405 v. Chr.)
Antigone 46–53
- Stesichoros (griech. Lyriker, zw. 632 und 629 – zw. 556 und 553 v. Chr.) 36f.
- Tacitus (lat. Historiker, um 58–120)
Annales 127
- Terenz (lat. Komödiendichter, zw. 195 und 184 – 159 / 158 v. Chr.) 13, 103, 117–119
Adelphoe (Die Brüder) 106–110, 113
Andria (Die Frau aus Andros) 104–106, 117
Eunuchus (Der Eunuch) 110–114, 116f.
Hecyra (Die Schwiegermutter) 114–117
- Theognis (griech. Dichter, zweite Hälfte des 6. Jahrhunderts v. Chr.) 132
- Theokrit (griech. Dichter, 3. Jahrhundert v. Chr.)
Idyllen 35
- Tibull (lat. Dichter, um 55 – 19 / 18 v. Chr.) 140–164
- Valerius Maximus (lat. Autor, erste Hälfte des 1. Jahrhunderts) 130
- Vergil (lat. Dichter, 70–19 v. Chr.)
Aeneis 12, 35, 57, 62–79, 125

Bildnachweis

- S. 2: Eric Vandeville / akg-images
- S. 45: Wikimedia Commons
- S. 55: akg-images / Mondadori Portfolio / Pierluigi Praturlon / Reporters Associati & Archivi
- S. 77: akg-images / Erich Lessing
- S. 78: akg-images / Liszt Collection
- S. 94: akg-images
- S. 95: akg-images / Andrea Jemolo
- S. 134: akg-images / De Agostini Picture Lib. / G. Dagli Orti
- S. 153: akg-images
- S. 184: akg-images
- S. 196: akg-images / Album / Prisma
- S. 200: akg-images / Erich Lessing
- S. 202: akg-images / Andrea Jemolo



Katharina Wesselmann ist Professorin für Fachdidaktik der Alten Sprachen an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel. Geboren 1976 in Tübingen, hat sie in Tübingen, Köln und Basel Griechisch, Latein und Kunstgeschichte studiert. 2010 promovierte sie mit einer Arbeit über die mythischen Muster im Werk des griechischen Geschichtsschreibers Herodot, 2018 erfolgte die Habilitation über Homers *Ilias*. Seit 2019 lehrt Katharina Wesselmann in Kiel. Sie schreibt u. a. für die ZEIT.

Wissen verbindet uns

Die wbg ist ein Verein zur Förderung von Wissenschaft und Bildung. Mit 85.000 Mitgliedern sind wir die größte geisteswissenschaftliche Gemeinschaft in Deutschland. Wir bieten Entdeckungsreisen in die Welt des Wissens und ein Forum für Diskussionen. Unser Fokus ist nicht kommerziell, Gewinne werden reinvestiert.

Wir wollen Themen sichtbar machen, die Wissenschaft und Gesellschaft bereichern. In unseren Verlags-Labels erscheinen jährlich rund 120 Publikationen, darunter viele Werke, die ansonsten auf dem Buchmarkt nicht möglich wären. Wir bieten außerdem Zeitschriften, Podcasts und die wbg-KulturCard. Seit 2019 vergeben wir den höchstdotierten deutschsprachigen WISSEN!-Sachbuchpreis.

Vereinsmitglieder fördern unsere Arbeit und genießen gleichzeitig viele Preis- und Kulturvorteile.

**Werden auch Sie wbg-Mitglied.
Zur Begrüßung schenken wir Ihnen ein
wbg-Buch Ihrer Wahl bis € 25,-**

Mehr Infos unter wbg-wissenverbindet.de
oder rufen Sie uns an unter 06151 3308 330



wbg Wissen
Bildung
Gemeinschaft

Antike neu lesen

Die griechisch-römische Antike hat die westlichen Kulturen stark beeinflusst – auch im Hinblick auf Frauen- und Männerbilder. Wer kennt sie nicht, die Sagen von Göttern, die schöne Nymphen verführen? Die Begeisterung eines Apoll für seine Daphne oder die Verzweiflung der verlassenen Dido finden sich ähnlich auch heute in Filmen oder Songs wieder: *can't live, if living is without you!*

Doch sind die Texte von Homer, Ovid & Co. noch zeitgemäß – ja, sind sie überhaupt noch salonfähig? Ist Apoll eigentlich ein Vergewaltiger, Dido das Opfer einer ›toxischen Männlichkeit‹? Katharina Wesselmann liest klassische antike Texte neu und findet überraschende Parallelen zu unserer Gegenwart.

**Kommen Sie ins Gespräch
mit Leser:innen und Autor:innen
auf wbg-community.de**

www.wbg-wissenverbindet.de
ISBN 978-3-8062-4342-0



wbgTHEISS