

**REBEKKA SCHIRNER, Intertextuelle Emotion oder Geschlechter im Krieg: die Lemnosepisode bei Valerius Flaccus im Vergleich zu den Darstellungen des Statius und Apollonios, in: Annemarie Ambühl (ed.), *Krieg der Sinne – Die Sinne im Krieg. Kriegsdarstellungen im Spannungsfeld zwischen antiker und moderner Kultur / War of the Senses – The Senses in War. Interactions and tensions between representations of war in classical and modern culture = thersites 4 (2016), 121-164.***

#### KEYWORDS

Apollonius Rhodius, Valerius Flaccus, Papinius Statius, Lemnos, emotions, gender, war, civil war

#### ABSTRACT (English)

The myth of the Lemnian women who murdered the entire male population of the Isle of Lemnos in a divinely induced rage presents an interesting example of the literary portrayal of emotions, their development, and their consequences. In this story of civil war, which is, in fact, a „war between the sexes“, emotions are of particular interest regarding their attribution to male or female characters and to groups or individuals respectively. The most prominent accounts of this mythical story are found in the works of Apollonius Rhodius, Valerius Flaccus, and Statius; modern scholarship has already provided a number of comparative analyses of these different accounts. This article wants to contribute to the scholarly discussion by focussing on the differences between the narratives of these three poets regarding the depiction and development of emotions and their importance for the progression of the mythical plot.

ABSTRACT (German)

Der Mythos von den lemnischen Frauen, die in einer durch göttliche Mächte verursachten Raserei die gesamte männliche Bevölkerung der Insel Lemnos ermorden, bietet ein interessantes Beispiel für die literarische Darstellung von Emotionen, deren Entwicklung und Konsequenzen. In dieser Erzählung eines Bürgerkrieges, der eigentlich ein Krieg zwischen den Geschlechtern ist, spielen Emotionen insbesondere in ihrer Zuordnung auf männliche und weibliche Figuren sowie auf Gruppen bzw. Individuen eine bedeutende Rolle. Die wichtigsten Darstellungen des Mythos finden sich bei Apollonios Rhodios, Valerius Flaccus und Statius; es liegen bereits Studien vor, die sich mit Unterschieden zwischen den genannten Texten befassen. Dieser Aufsatz möchte einen Beitrag zur Forschungsdiskussion liefern, indem er insbesondere die unterschiedlichen Darstellungen und Entwicklungen der Emotionen sowie deren Bedeutung für das Fortschreiten der mythischen Handlung in den Blick nimmt.



# Intertextuelle Emotion oder Geschlechter im Krieg: die Lemnosepisode bei Valerius Flaccus im Vergleich zu den Darstellungen des Statius und Apollonios

Rebekka Schirner (Mainz)

## 1. Einleitung

Ehebruch, Eifersucht, Bürger- bzw. Geschlechterkrieg, Gewalt und Massenmord – die Plot-Schlüsselbegriffe der mythischen Lemnosepisode deuten auf einen Stoff hin, der in reichem Maße Material für die Darstellung und Entfaltung menschlicher Emotionen und Grenzerfahrungen bietet und dessen Poetisierung viele Fragen aufwirft:<sup>1</sup> Wie wird die Entwicklung der Affekte motiviert und poetisch umgesetzt bzw. visualisiert? Welche Rolle spielen Emotionen in Bezug auf Geschlechterkonzeptionen, die ja gerade innerhalb der Thematik „Kampf der Frauen gegen die Männer“ auf brisante Weise greifbar werden? Inwieweit werden die Götterhandlung und die menschlich-psychologische Deutungs- und Darstellungsebene miteinander verflochten? Ausführliche Ausgestaltungen des genannten Mythenstoffes<sup>2</sup> finden sich bei Apollonios Rhodios, Valerius Flaccus und Statius;<sup>3</sup> Studien,

---

1 Auf den Zusammenhang der Themen Krieg und Emotion, der antike Kriegsdarstellungen zu einem besonders fruchtbaren Gegenstand für Emotionsforschungen mache, weisen z.B. Chaniotis/Ducrey (2013b) 10 hin: „War is connected with the whole range of emotional responses: [...]“

2 Zum Lemnosmythos in der griechischen und lateinischen Literatur s. Boner (2006). Dort findet sich primär eine Auflistung der Zeugnisse; auf Divergenzen zwischen den Darstellungen wird nur knapp eingegangen.

3 Zur Orientierung: Apollonios Rhodios verfasste im dritten Jh. v. Chr. ein vier Bücher umfassendes Epos *Ἀργοναυτικά*, in dem er unter Rückgriff auf ältere Mythen traditionen die Fahrt der Argonauten nach Kolchis, die als erste Schiffsreise der Menschheit überhaupt verstanden wird, die Gewinnung des Goldenen Vlieses unter Mithilfe der kolchischen Königstochter Medea sowie die Rückkehr der Heroen um Iason nach Griechenland beschreibt. In flavischer Zeit, also rund 300 Jahre später, dichtete Valerius Flaccus sein lateinisches Epos *Argonautica*, das in acht Büchern die Ereignisse bis zur Verfolgung der Argonauten durch die Kolcher erzählt. Gemäß dem in der römischen Literatur weitverbreiteten Kunstprinzip, in Wettstreit mit (auch griechischen) Vorgängern zu treten, ist davon auszugehen, dass Valerius sein Werk in Auseinandersetzung mit dem (Prae)Text seines hellenistischen Vorgängers schuf und es auch so rezipiert wissen wollte.

die insbesondere auf Unterschiede und Abhängigkeiten zwischen den Texten eingehen, liegen bereits vor.<sup>4</sup> Doch die vorliegende Untersuchung möchte einen Bereich in den Fokus nehmen, der bislang noch vernachlässigt wurde: Im methodologischen Rahmen der innerhalb der Altertumswissenschaften in den letzten Jahren immer präsenter werdenden Emotionsforschung<sup>5</sup> – zu nennen sind hier neben einigen jüngst erschienenen Sammelbänden<sup>6</sup> z.B. die Arbeiten von Douglas Cairns<sup>7</sup>, Robert Kaster<sup>8</sup> und David Konstan<sup>9</sup> – sollen im Folgenden, ausgehend von den Darlegungen bei Valerius Flaccus, gerade Unterschiede in Bezug auf die poetische Darstellung und Entwicklung von Affekten, die den handelnden Figuren bzw. Geschlechtern als Individual- oder Gruppenemotion zugeschrieben werden, den einzelnen Phasen der Handlung folgend herausgearbeitet werden.<sup>10</sup> Der Schwerpunkt soll dabei auf

---

Der römische Dichter Statius schließlich, der ebenfalls in flavischer Zeit lebte, hat in sein thematisch völlig anders gelagertes mythologisches Epos *Thebais*, das wohl nach den valerianischen *Argonautica* entstanden ist [s. z.B. Parkes (2014)], eine mehrere hundert Verse umfassende Einlage integriert, bei der es sich um eine aus der Ich-Perspektive (Hypsipyles) erzählte Einzelepisode aus dem Argonautenstoff handelt. – Die in dieser Untersuchung behandelten Texte sind: Apollonios, *Arg.* 1,607–912 (rec. H. Fränkel, OCT, 1961); Valerius Flaccus, *Arg.* 2,77–432 (rec. W.-W. Ehlers, Teubner, 1980); Statius, *Theb.* 5,48–498 (rec. H.W. Garrod, OCT, 1965).

- 4 Allgemein zur Lemnosepisode bei Valerius Flaccus s. z.B. Vessey (1985), Nyberg (1992) 151–157, Schimann (1997), Schenk (1999) 342–355 (eine ausführliche Würdigung der älteren Sekundärliteratur findet sich ebd.). Mit Unterschieden bzw. Parallelen zu den Darstellungen bei Apollonios und Statius beschäftigen sich u.a. Bahrenfuß (1951), Vessey (1970), Adamietz (1976) 31–36, Aricò (1991), Poortvliet (1991) 65–70, Dominik (1997), Clare (2004), Radová (2004) und Finkmann (2015).
- 5 Vgl. hierzu z.B. Munteanu (2011b) 1: „Studies of ancient emotions have flourished in recent years.“ und Kaster (2006), der in seiner Rezension zu Konstan (2006) für die Erforschung antiker Emotionen festhält: „That we both have found ourselves working the same corner of the vineyard is testimony to the hold that the emotions have increasingly had on scholarly attention in a range of fields over the last generation [...].“
- 6 Z.B. Harbsmeier/Möckel (2009), Munteanu (2011a), Chaniotis/Ducrey (2013a), Cairns/Fulkerson (2015).
- 7 Cairns (2003) und (2011).
- 8 Kaster (2005).
- 9 Konstan (2006) und (2011).
- 10 Vergilische Anklänge in dieser Episode sowie Unterschiede in der jeweiligen Atmosphäre und Stimmung der Figuren werden an anderer Stelle untersucht, vgl. Rebekka Schirner, Spannung durch Neukontextualisierung. Valerius Flaccus' Umgang mit einem vergilischen Praetext (erscheint demnächst in *RbM*).

den Darstellungen des Valerius Flaccus und des Statius liegen; ein Vergleich mit Apollonios Rhodios findet abschließend statt.

## 2. Emotionsanalysen

### 2.1 Vorgeschichte

Als sich die Argonauten Lemnos nähern, deutet **Valerius** in einem binnenproömartigen Anruf an den Gott Vulkan mit bedeutungstragenden Schlüsselbegriffen bereits das Schicksal der Insel an.<sup>11</sup> Ein kurzer Überblick über deren Vorgeschichte soll den nachfolgenden Handlungsverlauf motivieren und einläuten; zugleich findet sich hier schon das entscheidende Leitmotiv von Ehebruch und Eifersucht – auf einer rein göttlichen Ebene – vorgeprägt: Der von Jupiter vom Himmel gestoßene Vulkan wird auf Lemnos aufgenommen (2,87–93); auch nach seiner Rückkehr auf den Olymp wird er weiterhin von den Inselbewohnern verehrt (94–98). Valerius spielt nun auf den Ehebruch von Venus mit Mars an, der den Zorn Vulkans erregte, vor dem die Göttin erschrak<sup>12</sup> (*meritas postquam dea coniugis iras/borruit*, 99f.); dieser Zorn führt schließlich zur Vernachlässigung des Venuskultes auf der Vulkan zugetanen Insel, womit der Erzähler Hassgefühle der Venus motiviert, die zur Ursache der späteren Mordnacht werden (101f.).

Bei Valerius sind also ein göttlicher Ehebruch und die damit verbundenen Emotionen (Zorn bei Vulkan; zunächst Angst, dann Wut bei Venus) Auslöser für die entsprechenden menschlichen Emotionen: Angst und Wut bzw. Raserei auf Grund eines vermeintlichen „Kollektivehebruchs“ der lemnischen Männer. Dabei ergibt sich in der Verteilung der Geschlechterrollen und der Schuldfrage ein konträres Bild: Während Venus tatsächlich eine Ehebrecherin

---

11 2,77–81, insbesondere *furiis et crimine matrum*, 80. Sofern nicht anders vermerkt, stammen alle Zitate aus den in Anm. 3 genannten Texten, so dass i.d.R. auf die Angabe des Buches verzichtet wird.

12 Der Vergleich der divergierenden Darstellungen wird u.a. aufzeigen, dass bei Valerius einer Emotion, nämlich der Angst, eine besondere Rolle zukommt. Ersichtlich wird dies schon in der Vorgeschichte: Hier wird beschrieben, dass Iuno, von Jupiter am Olymp aufgehängt, in die furchterregende (*horrendum*, 86) Unterwelt schaut; auch in ihrer Rolle als Vulkans Mutter wird sie als ängstlich (*pavidae [...] matris*, 87) charakterisiert. Auf die Bedeutung des Motivs „Furcht“ in der valerianischen Lemnosepisode weist, jedoch nur knapp und unvollständig, Pederzani (1987) 120f. hin.

ist, sind die Männer von Lemnos in der Erzählung des Valerius treu.<sup>13</sup> Dass sich die Ehebrecherin aber am betrogenen Ehemann und dessen Lieblingsinsel rächt, indem sie den Inselbewohnerinnen Angst vor dem nur vermeintlichen Ehebruch ihrer Männer und dadurch bedingt Raserei einflößt, wirkt geradezu zynisch.<sup>14</sup> Dieser Konnex zwischen Götterapparat und menschlicher Handlungsebene – bzw. eine derartige Spiegelung von göttlichen Emotionen auf der menschlichen Ebene – findet sich in den parallelen Darstellungen bei Apollonios und Statius nicht.

## 2.2 Phase eins: Ausgangssituation und Beginn des Wahns

**Valerius** evoziert zunächst das Bild der Venus als einer schönen und freundlichen Liebesgöttin, nur um dieses durch weitaus längere Ausführungen zu dekonstruieren und sie bereits hier in den Bereich der Unterweltsgötter und Furien zu rücken.<sup>15</sup> Die eigentliche Handlung (*Iamque dies aderat*, 2,107) setzt mit der Rückreise der lemnesischen Männer aus Thrakien ein, die in heiterer Stimmung (*laeta [...] signa refert*, 110) ihre Kriegsbeute, bestehend aus Vieh und Frauen, mit in die Heimat bringen. Dabei lässt der Autor die lemnesischen Männer in einem emphatischen Ausruf die Beutefrauen explizit als Sklavinnen und als Belohnung für die erlittenen Sorgen ihrer

---

13 Allerdings ist eine Vergewaltigung der besiegten thrakischen Frauen nicht auszuschließen. Von einem sexuellen Kontakt mit den Thrakerinnen geht z.B. Spaltenstein (2002) 340 aus. Zum Thema „Vergewaltigung und Krieg bzw. Sklaverei“ s. Doblhofer (1994) 18–28.

14 Doch der Erzähler bleibt unparteiisch, sofern man nicht eine Figurenfokalisation annimmt: Zwar deutet er an, dass Venus zu Unrecht ihre Rache ins Werk setzt, indem er den von Vulkan empfundenen Zorn, der schließlich zur Kultvernachlässigung führt, als gerechtfertigt bezeichnet (*meritas [...] iras*, 99). Doch auch das gegen Lemnos verhängte Unheil sei verdient (*Lemnoque merenti*, 101).

15 102–106. Zur Rolle der Venus in den *Argonautica* generell, die nicht der freundlichen Göttin der *Aeneis* ähnelt, sondern eher die Rolle der vergilischen Iuno einnimmt, s. z.B. Hershkowitz (1998) 177–182. Für die Lemnosepisode betont sie den Doppelcharakter der Venus, die hier „both Juno’s role as instigator and Allecto’s role as actor“ (178) einnehme. Zur Darstellung und Konzeption der Venus in den *Argonautica* als furienhafte Gottheit s. insbesondere Elm von der Osten (2007); die Lemnosepisode wird dort auf den S. 18–52 behandelt (vgl. schon Elm [1998]). Zum furienhaften Auftreten der Venus in der Lemnosepisode bei Valerius und Statius s. auch Thome (1993) 155–163.

daheimgebliebenen Ehefrauen bezeichnen,<sup>16</sup> wodurch die besondere Tragik der weiteren Ereignisse bereits anklingt.<sup>17</sup>

Parallel hierzu lässt der Dichter die Haupthandlung mit dem Besuch der Venus bei Fama beginnen (115f.123–126). In deren Charakterisierung ist insbesondere die Wirkung im emotionalen Bereich, das Verbreiten von Furcht (*spargentemque metus*, 118), hervorzuheben; der Verweis auf ihre Fähigkeit, Kriege durch Vortäuschung von Kriegstrompeten, Heereszügen und Pferdeschnauben anzustiften (128–130), rückt die künftigen Ereignisse auf Lemnos schon hier aus dem Bereich eines Familiendramas in die Sphäre des Krieges.<sup>18</sup> In der Skizzierung des vermeintlichen (sowie des zuvor beschriebenen tatsächlichen) Verhaltens der Männer und der Emotionen, die Fama bei den Frauen hervorrufen soll, bezieht sich Valerius nicht auf ein Individualverhalten, sondern konstruiert ein Geschlechtsverhalten: Fama soll den lemnischen Frauen einreden, ihre Ehemänner kämen – ergriffen von Ausschweifung und schändlicher Begierde (*luxu turpique cupidine captos*, 131) – mit neuen Ehefrauen aus dem Krieg zurück (127–134); dadurch soll sie bei ihnen Schmerz und Raserei verursachen (*rabidas dolor undique matres/instimulet*, 133f.).

Im Gegensatz zum zuvor beschriebenen Geschlechtsverhalten wird nun als Einzelbeispiel die „Heimsuchung“ der Lemnierin Eurynome ausführlich dargestellt: Die verkleidete Fama trifft diese zunächst in ängstlich-sorgenvollem Zustand an (*exesam curis*, 137). Deren Treue wird nicht nur explizit hervorgehoben (*castumque cubile/servantem*, 137f.), sondern auch im Zuge der knappen Beschreibung ihres Verhaltens sowie desjenigen der Dienerinnen charakterisiert: Das Warten an der Küste wird diesen schon lästig; immer wieder erzählen sie vom Krieg, wenn Eurynome vor Sorge nicht schlafen kann, und erleichtern ihr die Schlaflosigkeit durch lange Webarbeit (138–140). Hierdurch wird nicht nur auf die lange Dauer des Krieges und der Treue verwiesen; Eurynome wird gleichsam zu einer zweiten Penelope.

Gerade auf die Treue und sorgenvolle Haltung Eurynomes geht auch Fama in ihrer Aufstachelungsrede ein (*potis quem tu fletuque requiris*, 145). Eine

---

16 112–114: *sonat aequore clamor/ 'o patria, o variis coniunx nunc anxia curis,/ has agimus longi famulas tibi praemia belli.'*

17 S. hierzu auch Aricò (1991) 20, der dabei von der „assurità dell'imminente catastrofe“ spricht.

18 Ganz allgemein zum Thema „Frauen und Krieg in der Antike“ s. Günther (2007) sowie den jüngst erschienenen Sammelband *Women & War in Antiquity* (Fabre-Serris/Keith [2015]). Zu letzterem s. die Rezension von Brigitte Egger in dieser Ausgabe von *thersites*.

emotionale Wirkung soll dadurch erzielt werden, dass die vermeintliche Liebesbeziehung des Mannes als eine rasende, geradezu dem elegischen *servitium amoris* unterworfenen, unmännlichen Liebe<sup>19</sup> (*furit et captae indigno famulatur amore*, 146) zu einer im Grunde wilden Barbarin geschildert wird (150). Und auch nachdem Fama als äußerstes Argument die Gefahr der Tötung der Kinder durch die Nebenbuhlerin aufbringt, ist die Emotion, auf die der Dichter abhebt, noch immer sorgenvolle Angst (*curis pavidam lacrimisque relinquit*, 161).<sup>20</sup> Bereits hier wird also die „Doppelfunktion“ der Figuren Venus und Fama deutlich, die das Geschehen in einen göttlichen Rahmen von menschlicher Schuld (Kultvernachlässigung) einbetten, aber auch die Entwicklung menschlicher Emotionen visualisieren: Denn die Einflussnahme der Fama versinnbildlicht<sup>21</sup> die Sorgen einer daheimgebliebenen Frau um das Wohlergehen ihres Mannes, die schließlich zu Sorgen um die Ehe als solche werden.

Bei **Statius** dagegen wird die Lemnosepisode im fünften Buch der *Thebais* von Hypsipyle selbst berichtet,<sup>22</sup> die von den griechischen Kriegern um Adrastus in Nemea nach ihrem Schicksal gefragt wird und darauf weinend und zögerlich in kurzen, emphatischen Sätzen die zentralen Themen umreißt (Einfluss der Furien, Raserei und Frevel, Waffengewalt und Männermord sowie die von ihr selbst vollzogene ehrenhafte Rettung ihres Vaters, 29–36) und im Anschluss einen ausführlichen Bericht folgen lässt. Auch bei Statius wird eine göttliche Emotion, der Schmerz der Venus (*dolor*, 60), als Ursache benannt; auch hier wird menschliche Schuld, die in der Vernachlässigung des Venuskultes besteht, angesprochen (53f.57–60). Venus tritt hier ebenfalls fackel- und waffentragend als Furie (unter Furien) auf, allerdings subtiler als bei Valerius: in Form einer nächtlichen Traumerscheinung.<sup>23</sup> Im Gegensatz

---

19 S. hierzu Holzberg (2015) 21.

20 Eine vorausdeutende Komponente, die noch keine direkte Aufforderung zur Gewalt darstellt, ist dabei der Hinweis auf die quasi in der Natur der Lemnierinnen liegende Neigung zur Grausamkeit (156f.).

21 Zur allegorischen Funktion von Fama s. schon Bahrenfuß (1951) 90. Gärtner (1998) spricht in Bezug auf die Darstellung der Fama in dieser Episode nachvollziehbar von einem „Schwanken zwischen Allegorie und Realität“ (79).

22 Zur Lemnosepisode bei Statius und deren Einpassung in das Werkganze s. z.B. Vessey (1970) und (1973) 170–187. Zu Hypsipyle als Erzählfigur und den damit verbundenen Fragestellungen s. Gibson (2004); zu vergilischen Anspielungen innerhalb dieser Episode und zur Zuverlässigkeit der Erzählfigur Hypsipyle s. Nugent (1996).

23 64–69. Allgemein zu Träumen in der antiken Dichtung s. Walde (2001).

zur valerianischen Version, wo nur die Frauen betroffen sind, da die Männer sich bereits im Krieg befinden, übt sie eine Art komplementären Einfluss auf beide Geschlechter aus, die auch hier in ihrem „Gruppenverhalten“ charakterisiert werden: Sie erfüllt die Schlafzimmer mit Furcht;<sup>24</sup> die bei den Männern zunächst primär evozierten Emotionen sind aber gerade Hass, Raserei und Zwietracht,<sup>25</sup> die als Personifikationen auftreten, alle Liebesempfindungen und sexuellen Handlungen erkalten lassen und noch dazu Kriegslust gegen das thrakische Barbarenvolk auslösen.<sup>26</sup> Wie bei Valerius dürfte Venus auch hier eine Doppelfunktion zwischen göttlicher Akteurin und Visualisierungsinstanz innerer Prozesse einnehmen, wobei sie durch das Zerstören von Liebes- und das Erregen von aggressiven Empfindungen gerade ihren eigentlichen Wirkungsbereich ins Gegenteil verkehrt.

Der dadurch bedingte Aufbruch in den Krieg lässt die Frauen alleine zurück, die nun traurig und kummervoll (*tristes*, 81 und *aegrae in lacrimis*, 83) auf die Rückkehr der Männer warten. Hypsipyles Verhalten wird dabei schon hier mit dem „Gruppenverhalten“ der anderen Frauen kontrastiert: Als Jungfrau nimmt sie sich selbst betont aus dem Kreis dieser trauernden Frauen aus. Wie S. Georgia Nugent<sup>27</sup> plausibel vorschlägt, könnten die Ausdrücke *cura*, *tumidos* und *dulcius*,<sup>28</sup> die auf der Literalebene merkwürdig „romantisch“ auf den größeren Reiz (der eigentlich unangenehmen) thrakischen Witterungs- und Landschaftsbedingungen verweisen, auch auf erotische Unternehmungen der Männer in Thrakien hindeuten; hier erzeugt der Dichter wohl eine bewusste Ambiguität, wodurch er sich von seinem Vorgänger Valerius absetzt. Gerade diese Thematik des „Kampfes mit sexuellem Unterton“ findet sich in den späteren Tötungsszenen wieder.

Während bei Valerius die tatsächlichen emotionalen Gegebenheiten der Geschlechter zu Beginn der Episode also noch in positiver Weise aufeinander abgestimmt sind – die Männer freuen sich auf ihre Rückkehr und haben Verständnis für die Sorgen der Frauen, die um deren Wohlergehen und erst

---

24 68f.: *saeva formidine nupta replisset/limina*.

25 Diese Emotionen werden in der valerianischen Famarede gerade den Männern unterstellt (vgl. *furit*, 2,146).

26 70–76: *fugistis Amores,/mutus Hymen versaeque faces et frigida iusti/cura tori; nullae redeunt in gaudia noctes,/nullus in amplexu sopor est, Odi a spera ubique/et Furor et medio recubat Discordia lecto./cura viris tumidos adversa Thracas in ora/erueret et saevam bellando frangere gentem*.

27 Nugent (1996) 57.

28 75–80: *cura viris tumidos adversa Thracas in ora/erueret [...] /dulcius Edonas hiemes Arctonque prementem/excipere, aut tandem tacita post proelia nocte/fractorum subitas torrentum audire ruinas*.

in zweiter Linie um den Beziehungsstatus besorgt sind –, findet bei Statius bereits hier ein emotionaler Bruch zwischen den Geschlechtern statt.

### 2.3 Phase zwei: von der Individualempfindung zur Massenhysterie

Ausgehend vom Beispiel der Eurynome fasst **Valerius** die Beunruhigung weiterer, explizit namentlich genannter Frauen durch Fama knapp zusammen;<sup>29</sup> diese lässt er darin kulminieren, dass schließlich die ganze Stadt von der vermeintlichen Absicht der Männer widerhallt, mit den neuen Frauen Lemnos in Besitz zu nehmen (2,163f.); dabei wird auch der prozessuale Übergang von der Individualempfindung zum Massenaffekt zum Ausdruck gebracht (162–165). So ändert sich nun die Stimmung der Frauen von anfänglich empfundener Angst zu Schmerz und Zorn (*dolor iraque surgit*, 165); Valerius stellt anhand des Eingreifens der Fama also bildhaft dar, wie liebevolle Sorge bzw. Angst durch Gerüchte pervertiert und weitergetragen wird.<sup>30</sup> Die hierauf folgende psychische Entwicklung zum verderbenbringenden Wahn skizziert er in mehreren Schritten: Zunächst überwiegt der Schmerz und das Festhalten an den verloren geglaubten Liebesbeziehungen. Denn die Lemnierinnen tragen zwar die Gerüchte, denen sie glauben, weiter, lassen aber noch Klagen zu den Göttern erschallen, küssen weinend Ehebetten und Türpfosten und können auch ihre Blicke nicht abwenden.<sup>31</sup> Danach findet ein plötzlicher Umbruch im Verhalten statt: Sie springen (wie von einer höheren Macht ergriffen) auf, lassen die zuvor noch liebevoll umsorgten Häuser und Schlafgemächer – und damit symbolisch auch die Eheverbindungen – zurück<sup>32</sup> und scharen sich im Freien in einer Massenhysterie<sup>33</sup> zusammen. Auch das Weinen steigert sich, und die zuvor

---

29 Der Dichter spricht hier schon von Raserei (*furiis*, 163), die verbreitet werde.

30 Vgl. hierzu schon Bahrenfuß (1951) 90.

31 167–169: *tum voce deos, tum questibus implent, / oscula iamque toris atque oscula postibus ipsis / ingeminant lacrimisque iterum visuque morantur.*

32 170f.: *prosiliant nec tecta virum thalamosque revisunt / amplius.* Kontrastierend werden hier die Begriffe *toris* und *postibus*, die in 168 noch Objekte der sorgenvollen Liebe der Frauen waren, in umgekehrter Reihenfolge durch *tecta* und *thalamosque* wiederaufgenommen, die nun zurückgelassen werden.

33 S. hierzu auch Vessey (1985) 331: „The picture of the frenzied women gathering beneath the sky with lamentations and curses is a striking one; it is a collective reaction to individual feelings of betrayal and disgust.“

geäußerten Klagen werden ins Negative verkehrt, indem sie zu Verfluchungen der vermeintlichen neuen Beziehungen der Männer werden (171–173).

Vollends ergriffen vom Wahn werden die Frauen dann auf Grund der Klagerede der als Lemnierin Dryope erscheinenden Venus (174–184).<sup>34</sup> Diese betont die Schwere der eigenen Lage durch einen Vergleich mit dem als harmloser bezeichneten Schicksal, das man in unwirtlichen Gegenden oder als Unterlegene im Krieg erleiden müsse (176–180), antizipiert Sklaverei oder die Notwendigkeit zur Flucht (180f.) und umreißt bereits recht spezifisch den wütenden Rache- bzw. Verteidigungsplan, indem schon die zum Einsatz kommende Bewaffung sowie der konkrete Zeitpunkt der Umsetzung thematisiert werden (182f.). Auffällig dabei ist die Verkehrung der realen Verhältnisse: Die Männer werden als „von Sinnen“ (*amens*, 180) charakterisiert,<sup>35</sup> während die geplante Tat der Frauen als etwas, das aus Liebe unternommen werde, beschrieben wird (*magnum aliquid spirabit amor*, 184). Auch das die Rede abschließende Verhalten, das Verdrehen der feurigen Augen sowie das Abschütteln der Kinder von der Brust (184f.), zeigt ihren rasenden Wahn, mit dem der Dichter bereits die nachfolgend skizzierte unmittelbare Reaktion der Frauen vorprägt und einleitet: Sie sind durch die göttliche Einflussnahme erregt und überzeugt (*ilicet arrectae mentes evictaque matrum/corda sacer Veneris gemitus rapit*, 186f.).

Auch bei **Statius** wird ein Umschwung in der emotionalen Befindlichkeit (von Kummer zur Raserei) der Frauen geschildert, der durch Naturereignisse, die subtil ein Eingreifen der Götter nahelegen (Stillstand der Sonne, Donnern sowie seismische und Meeresaktivitäten), implizit motiviert und eingeleitet wird (5,85–89). Im Gegensatz zur Darstellung des Valerius löst hier jedoch eine „Menschenfrau“, die Amme Polyxo, die als erste zur plötzlichen Raserei hingerissen wird (*subito horrendas [...] Polyxo/tollitur in furias*, 90f.), die Massenemotion aus: In einer Art ekstatischem Bacchustaumel stürzt sie aus dem Haus und läuft mit blutunterlaufenen Augen schreiend durch die Stadt, um die anderen Frauen zusammenzurufen (92–99); diese brechen ebenfalls aus ihren Häusern hervor und scharen sich ungeordnet auf der Burg der Pallas

---

34 Diese zeigt sich nach außen hin zunächst in trauriger Stimmung (*Dryopes in imagine maestae*, 174), lodert aber im Innern (*ardens dea*, 175) und bringt dies durch heftiges Schlagen auf ihre Brust zum Ausdruck (*saevius [...] planctibus instat*, ebd.).

35 Vgl. hierzu das Prädikat *furit*, das in der Rede der Fama in Bezug auf Eurynomes Gatten gebraucht wurde (146).

zusammen.<sup>36</sup> Anders als bei Valerius ist jedoch gerade nicht Eifersucht bzw. die Angst, betrogen worden zu sein, die den Wahn auslösende Emotion. Vielmehr spielt in der folgenden Rede Polyxos der Schmerz bzw. die Wut darüber, schon lange alleine und gleichsam als Witwe zurückgelassen worden zu sein, die entscheidende Rolle.<sup>37</sup> Dabei werden die Konsequenzen des „Lebens ohne Männer“ in ihren unterschiedlichen Ausformungen ausgebreitet (Einsamkeit, Kinderlosigkeit, Fehlen von Zärtlichkeiten und sexuellen Handlungen, 106–117); insgesamt scheint das Interesse der Frauen bei Statius primär sexueller Natur zu sein,<sup>38</sup> so dass die erzwungene Enthaltensamkeit zum eigentlichen „Problem“ wird.<sup>39</sup>

Dass schließlich eine Verkehrung der Geschlechterrollen stattfinden soll, zeigt die explizite Aufforderung Polyxos an die anderen Frauen, die schwachen Eigenschaften des weiblichen Geschlechts abzulegen (*firmate animos et pellite sexum*, 105); was die dann entstehende Raserei angeht, ist jedoch zu erwähnen, dass es sich dabei (aus antiker Perspektive) um ein typisch weibliches Extremverhalten handelt.<sup>40</sup> Während sich der Wahn der Frauen bei Valerius allmählich steigert und mehrere, von göttlichen Mächten gehaltene „Anstachelungsreden“ notwendig sind, die zunächst die Treulosigkeit der Ehemänner und das zu erwartende traurige Schicksal der Lemnierinnen (Rede der Fama) thematisieren, später dann die Aufforderung zum Mord (Rede der Dryope-Venus) enthalten, findet bei Statius eine Beschleunigung und Intensivierung statt. Denn hier entsteht innerhalb der Rede einer einzigen, zwar göttlich ergriffenen, aber doch menschlichen Akteurin ein drastisch und bildlich ausgemalter Mordplan, der als scheinbar legitime Rache an den Männern vollzogen werden soll (125–128). Die Ehe wird hier geradezu als

---

36 101f.: *stipamur et ordine nullo/congestae*. Hypsipyle ordnet sich hier also in die Scharen der anderen Frauen mit ein. Zum Wechsel der Rolle Hypsipyles zwischen Augenzeugin und aktiv involvierter Figur s. auch Nugent (1996) 60–62.

37 104f.: *Rem summam instinctu superum meritique doloris, / o viduae*.

38 Zur Bedeutung des Themas „Erotik“ innerhalb der Lemnosepisode des Statius vgl. schon Schetter (1960) 55.

39 Vgl. hierzu Vessey (1973) 180.

40 Vgl. hierzu McManus (1997), die auf S. 97 in Bezug auf die *Aeneis* festhält: „[...] a whole complex of positively charged ideological and cultural values are regularly and repeatedly associated with males and masculinity (order, rationality, *fatum*, *pietas*, *imperium*, [...]) while their negatively charged contraries are associated with females and femininity (disorder, irrational emotion, *furor*, *impietas*, defeat/submission [...].“ und Harris (2003) 130: „In the imagination of Greek and Roman men, women [...] are especially susceptible to anger.“

eine Art Naturrecht beschrieben, das den Lemnierinnen vorenthalten werde (116f.).

#### 2.4 Phase drei: Ankunft der lemnischen Männer

Die weiterreichende Reaktion der Frauen, das vorgetäuschte<sup>41</sup> freudige Verhalten (das Warten am Strand, Aufführen von Reigentänzen und Schmücken der Tempel) sowie der Empfang der Männer werden bei **Valerius** kurz abgehandelt (2,187–189). Auch die Handlungen, die zum nächtlichen Morden führen, thematisiert er in rascher Abfolge: Die Ankunft in den Häusern und das Zusammenkommen beim Mahl nehmen wenig mehr als einen Vers ein (*iamque domos mensasque petunt, discumbitur altis/porticibus*, 190f.); dagegen hebt er insbesondere auf die psychische Verfasstheit der Frauen ab, die schon rasend und feindlich bzw. der Furie Tisiphone gleich neben ihren Männern liegen (*sua cui<que> furens infestaque coniunx/adiacet*, 191f.).<sup>42</sup>

Auch dem Beginn des „Kriegszustandes“ geht eine erneute Intervention der Venus voraus, die geradezu als „Hauptfurie“ auftritt, fackelschwingend zum Kampf ruft und schließlich das Zeichen zum Krieg gibt. Dass sie gerade hier als Gattin des Mars (*Mavortia coniunx*, 208) bezeichnet wird, kann einerseits durch dessen Wirkungsbereich, in den sie selbst nun eingreift,<sup>43</sup> begründet werden; andererseits wird dadurch auf ihre eigene Ehe(bruch-)problematik angespielt, da Mars bekanntermaßen nur ihr Liebhaber, ihr eigentlicher Gatte jedoch Vulkan ist. Die Insel selbst wird dabei anthropomorphisierend als (vor Angst und Erregung) zitternd beschrieben; die Atmosphäre ist durch unheilverkündende Naturerscheinungen (Wolken, Blitz und Donnern Jupiters) „aufgeladen“ (196–199). Auch hier findet sich also die Kriegsthematik wieder. Gerade darin liegt die Paradoxie der Situation, in der sich auch der Geschlechterkonflikt bzw. die Rollenvertauschung der Geschlechter innerhalb dieser Episode manifestiert: Während sich die Männer, die ja zuvor gerade siegreich aus dem Krieg heimgekehrt sind, in

---

41 Hier weist jedoch lediglich die Formulierung *simulantque choros* (188) auf die Verstellung hin, während das Prädikativum *laetae* (189) nicht relativiert wird.

42 192–195. Valerius verweist hier auch auf das Foltern von Unterweltsbüßern durch Tisiphone, was keinen direkten Vergleichspunkt hat, außer ggfs., dass die Männer ein unheilvolles Schicksal erwartet. S. zu diesem Problem auch Vessey (1985) 333.

43 S. hierzu z.B. auch Nyberg (1992) 154: „The fusion of love and war is thus announced here [...]“

heimischer Sicherheit wöhnen, sind es nun ihre eigenen Frauen – unter dem Einfluss der Fama bzw. Venus –, die einen „neuen Krieg“ heraufbeschwören, den die Männer jedoch nicht mehr gewinnen können.<sup>44</sup>

Die Emotion, die durch das Rufen der Göttin evoziert wird, ist Angst; diese bildet den atmosphärischen Hintergrund:<sup>45</sup> Sie liegt geradezu in der Luft (*pavidas [...] per auras*, 200) und beeinflusst nicht nur sogar die weiter entfernte Natur (den Berg Athos, das Meer und den thrakischen Sumpf), sondern dringt auch vor zu den Müttern und Kindern (des zuvor durch die Lemnier besiegten) Thrakiens, die in ihren Betten liegen (200–203). Verstärkt wird diese unbehaglich-angespannte Atmosphäre durch das von Venus hervorgerufene Auftreten der personifizierten Affekte bzw. Verhaltensweisen Angst, Zwietracht, Zorn, List und Raserei, die die innere Stimmung der Frauen widerspiegeln bzw. verstärken.<sup>46</sup> Diesen folgt schließlich, als Vorbote künftigen Unheils, der personifizierte Tod.<sup>47</sup>

**Staius** „nutzt“ dagegen die Ankunft des Schiffs der lemnischen Männer als „Spezialeffekt“ in der Rede Polyxos, denn sie bewirkt eine Intensivierung der Emotion bei Polyxo selbst und dadurch auch eine Verschärfung des Effekts auf die anderen Frauen: Sie freut sich über die willkommene Gelegenheit (*gavisia Polyxo*, 5,131). Vom Zorn der Frauen, dem die Männer durch eine rächende Gottheit (auch hier wird also subtil auf den Einfluss der Venus angespielt) ausgeliefert würden, ist die Rede;<sup>48</sup> ferner spricht Polyxo von ihrer Traumerscheinung einer bewaffneten Venus, die zum „Männermord aus Vernachlässigung“ aufgerufen sowie neue und bessere Liebesbeziehungen verheißen habe.<sup>49</sup>

---

44 Zum Konflikt zwischen den Geschlechtern, der als „Bürgerkrieg“ die soziale, familiäre und die Geschlechterordnung auf den Kopf stellt, s. McGuire (1997) 104–108, Keith (2000) 93–95 und Elm von der Osten (2007) 20f. Zur Verbindung der Themen „Liebe“ und „Krieg“ in den *Argonautica* s. Fucecchi (2014) 115–135.

45 Auf die auffällige Häufung von Ausdrücken aus dem semantischen Feld „Angst“ in dieser Szene (im Gegensatz zur vergilischen Allecto-Szene in *Aeneis* 7) weist auch Aricò (1991) 203 hin.

46 Vgl. hierzu auch Gärtner (1998) 74f.: „So stört der Aufmarsch dieser Personifikationen die herrschende Atmosphäre keineswegs, sondern führt die menschlichen Beweggründe vor dem Höhepunkt noch einmal thematisch gebündelt vor Augen.“

47 204–208: *accelerat Pavor et Geticis Discordia demens/e stabulis atraeque genis pallentibus Irae/et Dolus et Rabies et Leti maior imago/visa truces exserta manus, ut prima vocatu/intonuit signumque dedit Mavortia coniunx.*

48 133f.: *deus hos, deus ultor in iras/adportat coeptisque favet.*

49 134–138. Vgl. hierzu schon 100f.

Die Emotion, die bei Valerius den eigentlichen Ausschlag für die Mordnacht gibt (Eifersucht), kommt bei Statius nun erst zur „Wut aus (sexueller) Vernachlässigung“ hinzu und verschärft diese so, dass ein kollektiver Wahn und damit eine Art Kriegszustand ausgelöst wird. Denn Polyxo deutet die Möglichkeit an, dass die Männer mit thrakischen Frauen zurückkehren (142). Die Rede verfehlt ihre Wirkung nicht: Gewaltiges Geschrei erhebt sich (143f.), die Frauen werden mit wilden Amazonenscharen verglichen, die sich zum Krieg zusammenrotten (144–146). Schließlich lässt der Autor Hypsipyle den nun erreichten Zustand eines kollektiven Wahns durch mehrfachen Verweis auf die Einstimmigkeit betonen, die sich als Einheit in Stimme, Meinung, Raserei und Absicht offenbart (*nec varius fremor aut studia in contraria* [...]: *furor omnibus idem, / idem animus*, 147–149): Das Ermorden der Kinder und Männer ist beschlossene Sache (149–151).

Statius lässt Hypsipyle nun den generellen Einfluss bzw. die Beteiligung der Venus konstatieren, die – anders als bei Valerius – als allgegenwärtige, aber nicht sichtbar operierende Kraft<sup>50</sup> für den kriegerischen Zustand und die Zuspitzung des Zorns verantwortlich gemacht wird (*sed fallit ubique / mixta Venus, Venus arma tenet, Venus admovet iras*, 157f.);<sup>51</sup> durch den Verweis auf die Präsenz verschiedener Unterweltsgottheiten<sup>52</sup> wird ferner eine bedrohlich-gespensische Szenerie entworfen. Während bei Valerius noch ein weiteres direktes Eingreifen der Venus notwendig ist, um die Frauen zum Morden anzutreiben, findet bei Statius erneut eine Verschärfung und Steigerung statt: Denn die Frauen bekräftigen ihre Verschwörung bereits durch einen ersten Kindermord (160–163).

Dabei illustriert Hypsipyales emotionale Reaktion auf diese Tat erneut ihre Sonderrolle gegenüber dem Massenverhalten der anderen Frauen,<sup>53</sup> da sie erschrickt (*mibi quantus in ossibus horror*, 164). Ihre emotionale Befindlichkeit wird durch den Vergleich mit einer Hirschkuh illustriert, die ängstlich und nur mit Mühe vor gierigen Wölfen flieht (165–169); zugleich wird vorausdeutend

---

50 Dies dürfte der Dramaturgie geschuldet sein, da die Perspektive der Sprecherin Hypsipyle eingeschränkt ist.

51 Die Allgegenwart der Göttin zeigt sich auch in der Vergestaltung: Durch die dreimalige Namensnennung und Zuordnung von Prädikaten, die ein aktives Eingreifen in das Geschehen nahelegen, ist sie tatsächlich „überall untergemischt“ (*ubique / mixta*); verstärkt wird dies durch die Anadiplose *mixta Venus, Venus arma tenet*, die in die Epanalepse *Venus admovet iras* übergeht.

52 155–157: *Enyo* [...] *Ceres, Stygiaeque* [...] *dae*.

53 Vgl. hierzu 81f., wo sie sich explizit aus der Trauer der anderen Frauen ausschließt.

auf ihre spätere (zweimalige) Flucht angespielt. Dagegen sind die anderen Frauen als „Geschlechtsgemeinschaft“ einmütig in ihrem grausigen Tun und gieren nach Blut; die Tat selbst wird sogar als angenehm empfunden.<sup>54</sup>

### 2.5 Phase vier: Männermord

Das Morden lässt **Valerius** durch ein abermaliges Eingreifen der Venus beginnen: Diese gibt vor, den ersten Mord, den sie als gerechtfertigten Racheakt bezeichnet, begangen zu haben, und sucht, einen blutigen Kopf tragend, die einzelnen Häuser auf.<sup>55</sup> Im Gegensatz zur Charakterisierung der Frauen in 2,191, wo diese bereits als der Raserei verfallen dargestellt wurden, ist hier sogar Gewaltanwendung nötig: Die Göttin muss die Frauen erst durch Schläge in die Schlafgemächer treiben,<sup>56</sup> bevor sie die immer noch Zögernden bewaffnen kann (214f.).

Insgesamt kommt Venus, wie schon Fama, in der Lemnosepisode eine partiell allegorische Funktion zu: Sie dient als Vehikel für die Darstellung der Emotionen der Frauen bzw. tritt als äußere Figur auf, die deren Seelenleben widerspiegelt.<sup>57</sup> Im Rahmen eines in der epischen Tradition wurzelnden, göttlich-menschlichen Weltgefüges motiviert Valerius die Handlungen der Frauen durch bestehende göttliche Konflikte (zwischen Venus und Vulkan),<sup>58</sup> die menschliches Verhalten (Aufnahme der einen Gottheit, Vernachlässigung der anderen) und göttliche Emotionen (Zorn der Venus) nach sich ziehen; diese werden dann ihrerseits durch eine Einflussnahme auf menschliches

---

54 161f.: *avidae simul undique dextris/perfringunt, ac dulce nefas*. Ein besonders bizarres Bild evoziert der Dichter dadurch, dass die Seele des ermordeten Jungen gleich als „neuer Schatten“ um die Mutter fliegt (*matremque recens circumvolat umbra*, 163).

55 2,209–213. Dabei wird sie als grausige Erscheinung beschrieben, deren Oberkörper und zu Berge stehende Haare mit Mordblut überströmt sind (212f.).

56 Aber in dieser Episode eben nicht (wie sonst ihrer Funktion angemessen), um eine Liebesszene einzuleiten, sondern um zum Männermord anzustacheln; vgl. auch Feeney (1991) 323.

57 Vgl. hierzu Elm (1998) 251 und (2007) 36, Gärtner (1998) 84 und Buckley (2013). Schenk (1999) 342 begründet die Schilderung eines göttlichen Eingreifens in die Handlung durch die Grausamkeit der Tat, die sich durch rein menschliche Kategorien nicht erklären lasse.

58 Vgl. auch Clare (2004) 127: „In the narrative of the Roman poet [...] we see immediately a concern not just to explain Lemnian prehistory in detail, but to transform completely our perception of events by implicating the massacre at Lemnos in a larger sequence of cause-and-effect events that may be traced back ultimately to Olympian conflicts [...]“

Empfinden und Verhalten zu übersteigerten menschlichen Emotionen. Auf einer rein menschlichen Ebene sind es heftige Affekte, aus pervertierter Liebe herrührende Angst bzw. Eifersucht, die die Frauen in den Massenwahn und Massenmord treiben. Dass sich jedoch beide Ebenen nicht klar voneinander trennen lassen, wird z.B. später durch das Eingreifen Vulkans ersichtlich, das kaum auf einer allegorischen Deutungsebene angesiedelt werden kann.<sup>59</sup>

Die Unbeschreiblichkeit und Eindrücklichkeit der Brutalität und Grausamkeit der nächtlichen Mordserie wird nun – vor der eigentlichen Schilderung – in einem Kommentar des Erzählers prägnant auf den Punkt gebracht.<sup>60</sup> Dieser zeigt seine emotionale Involviertheit, indem er sogar angibt, vom eigenen Bericht Alpträume zu erleiden,<sup>61</sup> wodurch die Distanz zwischen Erzähler und Erzählgegenstand erheblich verringert wird; man könnte hier mit Genette<sup>62</sup> von einer narrativen Metalepse sprechen. Der kollektive Wahn wird dann in seinen unterschiedlichen Ausformungen dargestellt; auf einen gemeinsamen Aspekt hebt der Dichter jedoch ab, indem die zeugmatische Formulierung *invadunt aditus et [...] corpora* (220f.) den invasiven Charakter der Gewaltakte darstellt: Die Frauen richten sich jetzt gegen Körper, die ihnen einst lieb waren (*quondam cara suorum/corpora*, 220f.). Den eigentlichen Auftakt bildet schließlich die Beschreibung der Frauen, die, je nach Grad des „Aufgestachelt-Seins“, entweder die nur halbawachen und dadurch ungefährlicheren oder gar die schlaflosen, also wachsam und daher potentiell gefährlichen Männer im eigenen Haus angreifen (221–223). Diese dagegen sind vor Angst wehrlos und vermögen nicht zu fliehen oder sich zu bewaffnen (*sed temptare fugam prohibetque capessere contra/arma metus*, 224f.). Denn die angreifenden Frauen werden durch den Einfluss der Venus übermenschlich groß und laut, so dass sich die Männer Furien oder gar Bellona entgegengestellt sehen (225–228).

Interessant ist hierbei eine Verkehrung der emotionalen Verhältnisse: Zu Beginn der Episode lässt Valerius die Männer auf die sorgenvollen Ängste der daheimgebliebenen Frauen hinweisen. Die Männer treten also gerade nicht als verantwortungslose Ehebrecher auf, sondern als mitfühlende Partner, die die Kriegsbeute mit ihren Frauen teilen wollen.<sup>63</sup> Aus der sachlich begründeten

---

59 S. hierzu unten 2.8.

60 Zur Erzählerinstanz bei Valerius Flaccus s. Walter (2014) 15–67; zur Szene hier s. 30f.

61 216–219: *unde ego tot scelerum facies, tot fata iacentum/exsequar? heu vatem monstros quibus intulit ordo,/ quae se aperit series! o qui me vera canentem/sistat et hac nostras excolvat imagine noctes!*

62 Genette (2010) 152.

63 Vgl. hierzu auch Dominik (1997) 32.

Angst der Frauen um die (im Krieg befindlichen) Männer wird die irrationale, durch Fama und Venus bzw. durch Gerüchte und (eifersüchtige) Liebe evozierte Angst um die Unversehrtheit der ehelichen Bindung oder vor der Vertreibung. Diese Angst, die nicht mehr Sorge um das Wohlbefinden der Männer, sondern Verlustangst bzw. Eifersucht ist, führt dann zur furienhaften Raserei der Frauen.<sup>64</sup>

An diesem Punkt wird in der Erzählung auch ein Wechsel der bisherigen Geschlechterrollen vollzogen – in Bezug auf den innerhalb der Episode skizzierten Gesichtspunkt „Angst“,<sup>65</sup> aber auch in Bezug auf die Eigenschaften Stärke und Schwäche und deren traditionelle Verteilung auf die Geschlechter: Denn nun sind die Männer diejenigen, die aus Angst vor einer allerdings real greifbaren Gefahr, nämlich vor den rasend attackierenden Frauen, sogar handlungsunfähig werden.<sup>66</sup> Expliziert wird dieser Rollen- bzw. Machtwechsel auch in der Anmerkung des Erzählers, dass das gesamte weibliche Geschlecht – Schwester, Ehefrau, Tochter und Mutter – unabhängig vom Alter oder der tatsächlich vorhandenen Körperkraft nun über die Kraft zu diesem Gewaltakt verfüge. Hervorgehoben wird dies ferner dadurch, dass Valerius die Männer hier als Menschen beschreibt, die zuvor selbst Barbarenstämmen oder den Naturgewalten des Meeres nicht unterlegen waren.<sup>67</sup> Insgesamt könnte man bei Valerius also von einer „emotionalen Travestie“ sprechen.

Das Morden wird nun in all seiner Grausamkeit beschrieben; auch hierbei werden unterschiedliche Gruppen von Frauen konstituiert: Von einigen Frauen werden Männer in ihren Betten zerstückelt, von anderen Frauen werden Häuser in Brand gesteckt, fliehende Männer werden mit Schwertern zurück in die Flammen getrieben; auch die vermeintlichen thrakischen

---

64 Zum furienhaften Gebaren der Venus und der Frauen s. auch Schimann (1997) 107f.

65 Auf ein zunehmendes Interesse innerhalb der altphilologischen Forschung an der Verteilung von bestimmten Emotionen auf die Geschlechter weist Munteanu (2011b) 4 hin.

66 Vgl. hierzu Ferenczi (2007) 154: „Die vertauschten Rollen der Geschlechter bildet [sic] ein zentrales Thema der *Argonautica*. Die treue Anhänglichkeit der Männer an ihre Gattinnen steht in einem krassen Gegensatz zur Kampflust der Frauen, die bereit sind, das ihnen widerfahrene Unrecht sofort blutig zu vergelten.“

67 229–232: *hoc soror, hoc coniunx propiorque hoc nata parensque / saeva valet prensosque toris mactatque trahitque / femineum genus, immanes quos sternere Bessi / nec Geticae potuere manus aut aequoris irae.*

Konkurrentinnen werden von wieder anderen Frauen brutal ermordet.<sup>68</sup> Insbesondere durch die Ausgestaltung der sinnlich wahrnehmbaren Eindrücke der Nacht wird eine äußerst bedrückende Gesamtatmosphäre evoziert: Die lauten Stimmen der rasenden Gattinnen, das Stöhnen und Schreien der um Gnade flehenden Thrakerinnen, die Beschreibung der Zerstückelung der Körper, des Fließens von Blut, des Dampfens von Wunden sowie schwarzer Feuersbrünste konstituieren eine synästhetische Kopplung von Geräuschkulisse und visuell Erfahrbarem (226–241).

Auch **Statius** legt in dem Erzählabschnitt, der zur Mordnacht führt, Wert auf die Charakterisierung der Männer, die Gefahren des Krieges und des Meeres überstanden hätten und nun in eiliger Vorfreude nach Hause gelangen wollten;<sup>69</sup> daneben widmet auch er sich der Ausmalung der bedrohlichen Atmosphäre, die insbesondere durch unheilverkündende Vorzeichen evoziert wird: Das Feuer auf den Opferaltären bleibt dunkel, langsamer als sonst lässt Jupiter die Nacht hereinbrechen, weniger Sterne als üblich erscheinen am Himmel, überhaupt ist die ganze Insel in Dunkelheit getaucht (5,174–185). Kontrastiert wird diese atmosphärische Spannung, die subtiler ist als die bei Valerius durch das Schreien der Venus evozierten Allegorien negativer Stimmungen, mit dem scheinbar freudigen Festmahl. Tragische Ironie erzielt Statius dadurch, dass die Männer hier von ihren Kriegserfahrungen berichten, ohne zu wissen, welche kriegerischen Zustände ihnen bevorstehen (186–190); nur der subtile Hinweis auf die eigentliche Gesinnung der Frauen (*manus impia*, 190) deutet das kommende Unheil an.<sup>70</sup> Schließlich wird auf die kurze Eintracht zwischen Männern und Frauen, eine von Venus initiierte Liebesnacht, verwiesen, die allerdings keinen Einfluss auf die eigentlichen

---

68 229–241. Eine Vertauschung der „elegischen“ Geschlechterrollen bzw. eine Pervertierung der elegischen Paraklausithyrontopik findet in 237f. statt (*sed dura in limine coniunx/obsidet*), da hier gerade die Frau auf der Türschwelle sitzt, aber den Mann, der aus dem Haus hinauswill, nicht hinausgehen lässt (s. auch das Attribut *dura*, das oft zur Bezeichnung der elegischen Geliebten dient). Vgl. auch Feeney (1991) 323.

69 5,171f.: *certant saltu contingere terram/praecipites*.

70 Weitere derartige Vorausdeutungen, die durch die Wortwahl der Erzählerin Hypsipyle konstituiert werden, sind *miseri* (172) als Bezeichnung für die angekommenen Männer und *perituro* (194) in Bezug auf die erneute „Liebesflamme“ der Männer, die wieder als *miseros* bezeichnet werden.

Kummer- bzw. Zorngefühle der Frauen hat, obwohl diese ja gerade aus Einsamkeit und Liebesentzug resultierten (192–194).<sup>71</sup>

Die Beschreibung der Mordtaten zeichnet sich dann durch brutalen Naturalismus aus, der die Schilderungen bei Valerius an Bildlichkeit noch übertrifft.<sup>72</sup> Dabei wird der Schlaf geradezu zum Verbündeten der Frauen,<sup>73</sup> die auch bei Statius zu Furien werden (verstärkt wird dieser Eindruck durch den Hinweis, dass auch die Furien selbst mitwirken):<sup>74</sup> Denn während sich der Schlaf nur über die Männer „ergießt“, bleiben die Frauen wach. Valerius beschreibt das Morden als Wahn gesichtsloser Frauengruppen, ohne einzelne Beispiele zu nennen, während bei Statius ganz persönliche Einzelschicksale auf intime Weise beschrieben werden;<sup>75</sup> das Massenverhalten wird also in seinen individuellen Ausprägungen und mithin besonders eindrücklich dargestellt. Dabei zeigt gerade das erste Beispiel auf, wie unterschiedlich die Rolle der Männer bei Statius ausfällt: Sie werden geradezu von einem Feind aus dem Hinterhalt überfallen,<sup>76</sup> haben keine Möglichkeit zur Reaktion und keine Angst, da sie nicht verstehen, was geschieht.

Insgesamt wirkt die Szene wie eine Mischung aus Liebesakt und Vergewaltigung, die das betrunkene und schlafende<sup>77</sup> Opfer zu spät bemerkt:<sup>78</sup> Gorge betastet die Kleidung des Elymus; während er aufwacht, umarmt er sie und wird schließlich von hinten mit dem Schwert so durchstoßen, dass dieses auch die Brust der Frau berührt (207–215). Dabei

---

71 Vgl. schon Bahrenfuß (1951) 176: „Damit ist dem Morden der Lemnierinnen jede innere und äußere Berechtigung genommen.“

72 Vgl. die Wertung aus dem Mund der Hypsipyle, die dem Erzählerkommentar bei Valerius (2,216–219) nahekommt: *quos tibi (nam dubito) scelerum de mille figuris/expediam casus?* (5,206f.).

73 197–200. Auch hier findet sich eine zweifache Vorausdeutung auf das tragische Schicksal der Stadt: *cum consanguinei mixtus caligine Leti* (197) und *morituram amplectitur urbem* (198).

74 200–203. Eine Intensivierung findet durch den sich anschließenden Vergleich mit hungrigen Löwinnen, die ihre Beute umschleichen, statt, der die Mordlust und Überlegenheit der rasenden Frauen illustriert.

75 S. hierzu auch Aricò (1991) 208 und Dominik (1997) 36.

76 Vgl. die Ahnungslosigkeit des ersten Opfers, das von der eigenen Mutter als Zeichen der Verschwörung der Frauen umgebracht wurde (160–162).

77 Die Ausdrücke *evinctum ramis* (208) und *efflantem somno crescentia vina* (209) weisen dabei kontrastierend auf das vorangegangene „Begrüßungsfest“ zurück.

78 Zum sexuellen Unterton dieser Szene (brutale „Penetration“ des Mannes durch die Frau) s. z.B. Nugent (1996) 63: „The erotic and the violent are here so intertwined as to be inseparable. If there is a conflation of murder with rape, so also is there a reversal of sexual roles, with the aroused male pierced from behind by the murderous female [...]“

sucht der Mann sogar noch den Blickkontakt mit seiner Frau, murmelt zärtlich ihren Namen und verharrt in der Umarmung, während er schon sterbend den Kopf nach hinten sinken lässt (215–217). Der Männermord wird hier als eine ganz persönliche und intime Angelegenheit dargestellt; der Rollen- bzw. Machtwechsel, der sich bei Valerius nur auf Emotion und Körperkraft bezieht, wird hier andeutungshaft auch auf sexuelle Rollen ausgeweitet.<sup>79</sup> Diese geschlechtsspezifische Rollenvertauschung<sup>80</sup> spielt auch insofern eine Rolle, als gerade Männer Vergewaltigung in Kriegen als Waffe einsetzen, um die Feinde zu demütigen.<sup>81</sup>

Eine besondere Schwere der Tat entsteht durch die Diskrepanz zwischen der Liebesempfindung des Mannes und der Kälte der Frau, die auch dann nicht vor dem Mord zurückschreckt, als ihr Mann, der inzwischen halbwach ist,<sup>82</sup> noch ihre Umarmung sucht. In einem gewissen Widerspruch dazu steht allerdings die Formulierung *dederat mitis Cytherea [...] viros* (192f.), die nahelegt, dass Venus die Männer den Frauen gegenüber erst milde stimmen musste,<sup>83</sup> damit es zur kurzzeitigen Eintracht vor der Mordnacht kommen konnte. Statius schafft also in Absetzung von Valerius, bei dem die Tragik durch die Schuldlosigkeit der Männer und die unbegründete<sup>84</sup> Raserei der Frauen konstituiert wird, eine Ambiguität in der Frage, ob sich die Männer schuldig gemacht haben (Ehebruch in Thrakien?).

Schließlich lässt der Dichter Hypsipyle von ihren eigenen Erfahrungen berichten, die sich auf die Ermordung von Familienangehörigen beziehen (218–225), wodurch die Greuelthaten wiederum eine persönliche Komponente erhalten. Beschrieben wird ferner die Ermordung des Cydimus durch seine Zwillingschwester Lycaste, die großen Schmerz empfindet über die Untat (*flet*, 226), die sie begehen soll, und die von der eigenen Mutter, die bereits den Gattenmord begangen hat, zur Tat gedrängt werden muss (229f.). Auch hier

---

79 Statius führt hier also die bei seinem Praetext Valerius im Zeugma *invadunt aditus et [...] corpora* (2,220f.) potentiell subtil mitschwingende sexuelle Komponente näher aus.

80 Vgl. hierzu Keith (2000) 98, die das Ermorden der Männer bezeichnet als „a slaughter that pits family member against family member and overturns the ‘natural’ hierarchy of the sexes [...]“.

81 Vgl. hierzu Doblhofer (1994) 25ff.

82 Der Schlaf, der vorher als Verbündeter geschildert wurde, will also nicht „Zeuge“ des Mordens werden; vgl. 211: *infelix sopor admota sub morte refugit*.

83 Vielleicht insofern, als die zu Beginn dieser Episode beschriebenen Gefühle *odium*, *discordia* und *furor*, die primär auf die Männer bezogen waren, erst beseitigt werden müssen (Text in Anm. 26).

84 Vgl. aber Anm. 13.

dient ein Tiergleichnis der Visualisierung der inneren Zerrissenheit und Gemütslage: Wie ein gezähmtes Tier, das erst durch Prügel zu seiner wilden Natur zurückfindet, muss Lycaste, die durch den Kollektivwahn eigentlich wild, aber durch den Anblick des Bruders „gezähmt“ ist, von der Mutter zur Tat, die sogleich bedauert wird, gezwungen werden (231–235).

Anders als bei Valerius empfinden die Männer in der Mordepisode des Statius also keine Angst, sondern werden von den Ereignissen überrascht. Die Mehrheit der Frauen agiert – ohne weitere Einflussnahmen – grausam-gefühllos, während das Beispiel der Lycaste zeigt, dass einige das Morden nur unter Zwang begehen. Dagegen muss bei Valerius Venus generell erneut in das Geschehen eingreifen und die Frauen zum Töten bewegen. Eine Steigerung der Grausamkeit erreicht Statius ferner dadurch, dass das, was bei Valerius nur impliziert wird, die Ermordung von (männlichen) Kindern, bei ihm explizit dargestellt wird (vgl. auch schon 5,163).

## 2.6 Die Sonderrolle der Hypsipyle

In einem Erzählerkommentar weist **Valerius** auf das *exemplum* der Hypsipyle hin (2,242–244), die sich durch die Rettung ihres Vaters als moralisch untadelig auszeichnet.<sup>85</sup> Bevor Valerius diese Episode schildert, fasst er pointiert die schrecklichen Taten der Nacht zusammen: Die ganze Insel ist von Schrecknissen entflammt.<sup>86</sup> Der Kontrast, der zwischen dem Verhalten der anderen Frauen und dem Hypsipyles entworfen wird,<sup>87</sup> ist insbesondere in Vers 249 spürbar: Durch die antithetische verschränkte Wortfolge *illa pius armata manus* wird die potentielle Gefahr, die auch von Hypsipyle ausgeht (sie ist schon bewaffnet!), hervorgehoben; sie wird jedoch sogleich durch das Attribut *pius*, das in widersprüchlichem Kontrast neben dem Partizip *armata* positioniert ist, aufgelöst. Auch in ihrer kurzen und emotionalen<sup>88</sup> Rede an ihren Vater deutet Hypsipyle eben diese Gefahr an, übergibt dem Vater die Waffe und rät zur Flucht. Dabei expliziert sie die Absurdität des

---

85 Zu dieser Episode bei Valerius sowie den dort verwendeten Mythentraditionen vgl. auch Frings (1998).

86 248: *totaque iam sparsis exarserat insula monstros.*

87 Zu diesem Kontrast vgl. z.B. Hershkowitz (1998) 138: „[...] the shift in emphasis not only allows for the horrors of the Lemnian women to be described in grotesque detail, but also for these horrors to provide a dark backdrop against which Hypsipyle’s piety can shine.“

88 Vgl. die kurzen Sätze und die zahlreichen Imperative.

„Geschlechterkriegszustandes“, indem sie betont, dass nicht etwa ein anonymen Feind oder die Thraker die Stadt eroberten,<sup>89</sup> sondern die lemnischen Frauen selbst verantwortlich seien (*nostrum hoc facinus*, 251), wodurch sie auch sich selbst unter die Schuldigen zählt.

Hypsipyle versteckt ihren Vater aus mitfühlender Sorge zunächst im Bacchustempel, um ihn bei Tagesanbruch in Verkleidung einer Bacchusstatue auf einem entsprechend präparierten Wagen<sup>90</sup> in scheinbarem Bacchusrausch aus der Stadt zu schaffen (249–278). Im Gegensatz zu den anderen Frauen, die wirklich (vor Eifersucht) und mit verderblichen Konsequenzen rasen, täuscht sie die bacchantische<sup>91</sup> Raserei<sup>92</sup> also nur vor, um dadurch gerade eine fromme Tat zu vollbringen. Auch hier ist eine Vertauschung von traditionellen Geschlechterrollen zu diagnostizieren: Hypsipyle legt aus Sorge um den Vater heldenhaftes Tun an den Tag – eine fast sentenzartige Formulierung erklärt hier, dass Mut und Kühnheit gerade bei ehrenvollen Taten anzutreffen seien (*stabilem quando optima facta/dant animum maiorque piis audacia coeptis*, 263f.) –, während der Vater selbst nur als ängstlich und passiv charakterisiert wird<sup>93</sup> und nicht in das Geschehen eingreift.

Erst als Hypsipyle ihren Vater außerhalb der Stadt in einem Wäldchen versteckt hat, beginnt sie, sich auf Grund ihrer Tat zu fürchten; sie wagt es nicht, eine ähnliche Maskerade zu wiederholen, sieht sich von der Furie verfolgt und ersinnt neue Listen für die weitere Flucht (279–284). Während also die sorgenvolle Haltung der anderen Frauen als eine (durch göttlichen Einfluss bewirkte) irrationale Verlustangst charakterisiert wird, die zur rasenden Eifersucht mit tödlichem Ausgang wird, ist die rationale Angst der Hypsipyle um das eigene Wohl und das des Vaters gerade darin begründet, dass sie sich dem göttlichen Einfluss entzogen hat und sich nun nicht nur vor

---

89 249–251: *'fuge protinus urbem/meque, pater! non bostis,' ait 'non moenia laesi/Thraces habent.*

90 Auffällig ist hierbei die Formulierung, dass dieser bzw. die darauf befindlichen Gegenstände (Ehr-)Furcht einflößen sollen: *plenas tacita formidine cistas* (267).

91 Vgl. auch die These von Schimann (1997) 107, dass die gesamte Mordnacht einer bacchischen „(Blut-)Orgie riesigen Ausmaßes mit anschließender Epiphanie des Gottes“ gleichkomme.

92 254f.: *ad [...] templa rapit*; 273: *rapiturque per urbem* und 277f.: *facit ipse verendam/nam deus et flatu non inscia gliscit anbelo.*

93 Vgl. *pavidum* (257) und zuvor [sc. *Hypsipyle*] *excipit artus* (253), was darauf hindeutet, dass er selbst die Besinnung verloren hat. Auch hier weist der Autor auf die schrecklichen Geschehnisse hin, die sich in der Nacht zugetragen haben, indem er betont, dass Hypsipyle durch ihre trickreiche Verstellung unmittelbar aus der furchterregenden Gefahrensituation entflohen sei (*sic medios egressa metus*, 277).

göttlicher Bestrafung, sondern auch vor den anderen Frauen fürchten muss.<sup>94</sup> In ihrer vorgetäuschten bacchantischen Raserei und potentiellen Bedrohlichkeit hat sie Anteil am weiblichen, in ihrer Angst Anteil am männlichen Gruppenverhalten während der Lemnosepisode, die – in Bezug auf die Faktoren Angst und Körperkraft – gerade atypisch für das jeweilige Geschlecht sind. Mit ihrem mutigen Verhalten und ihrer *pietas*, durch die sie den Vater rettet, zeigt sie ein männliches Heldenverhalten – man könnte ihr Agieren also als „transgendered“ bezeichnen.<sup>95</sup> In diesem Gebaren liegt dann geradezu eine positive „Entartung“ des untypischen Verhaltens der anderen Lemnierinnen vor, durch das sie zur eigentlichen Heldenfigur der Episode wird.<sup>96</sup>

Auch bei **Statius** wird Hypsipyle die Gefahr, die auch von ihr ausgehen könnte, bewusst; auch hier greift der Dichter zu einer drastischeren Ausgestaltung als sein literarischer Vorgänger, die durch den Erlebnisbericht ermöglicht wird: Plötzlicher Schrecken überkommt Hypsipyle (*riguere comae atque in viscera saevus/horror üt*, 5,238f.), als sie den Kopf des Vaters der Alcimede in deren Hand sieht, und verwirrt vor Sorge (*turbata [...] inferor*, 240f.) – und nicht etwa im rasenden Wahn der anderen Frauen – eilt sie in das entlegene Haus ihres Vaters Thoas. Dieser hat trotz der Entfernung (hierdurch verdeutlicht der Dichter also Grad und Ausmaß bzw. auch Lautstärke der nächtlichen Taten) den nächtlichen Aufruhr mitbekommen, weiß ihn aber nicht zu deuten (241–244). Auch er ist also, wie die anderen Männer, zunächst ahnungslos, bis seine Tochter ihn stichwortartig (*scelus*,

---

94 Vgl. hierzu Thome (1993) 281 sowie Frings (1998) 264: „Hypsipyle wird zum Opfer der pervertierten Wertewelt auf Lemnos. Die Rettung des Vaters führt wie ein Verbrechen zu Gewissensqualen, die Furie verfolgt nicht die Mörderinnen, sondern die einzige, die nicht gemordet hat.“

95 Vgl. hierzu McManus (1997), die auf den S. 99–102 ein ebensolches Verhalten für Vergils Dido konstatiert.

96 Die eigentliche Rettung des Vaters wird nur kurz angesprochen (285–289); besonderes Gewicht wird dagegen weiter auf die Charakterisierung Hypsipyles gelegt, deren Sorge um den Vater und Betroffenheit auf Grund der Taten der anderen Frauen in einer knappen und affektreichen Abschiedsrede, die sich durch kurze, emphatische Sätze auszeichnet, hervortritt. Sie wird dabei explizit als traurig (*maesta profatur*, 289) charakterisiert, beklagt das Schicksal der Heimat und die schrecklichen Vorkommnisse der Nacht, sorgt sich aber primär um das weitere Schicksal des Vaters, für den sie göttlichen Beistand erbittet (290–300). Die Figur des Vaters bleibt auch hier blass; nur kurz wird wiederum auf dessen Furchtsamkeit hingewiesen, als er sich in einem Kahn auf das Meer begibt (*ille procul trunca fugit anxius alno*, 300).

*dolor, animi*, 244f.) in das nächtliche Geschehen einweilt und ihm besorgt um sein und ihr eigenes Wohlergehen zur Flucht rät.<sup>97</sup>

Die Flucht der beiden durch die nächtliche Stadt dient dem Autor schließlich dazu, die vollzogenen Grausamkeiten in Form eines Augenzeugenberichts bildhaft darzustellen; auch hier wird den Beschreibungen also eine persönliche Komponente hinzugefügt, die sich bei Valerius nicht findet. Wie die Schilderung eines Schlachtfeldes am Ende des Kampfes mutet die Darstellung an: Überall liegen Waffen und Leichen(teile) verstreut, dazwischen finden sich Spuren der vormals friedlichen Nachtruhe bzw. des fröhlichen Festmahls, wodurch ein bizarrer visueller<sup>98</sup> Kontrast zwischen der ursprünglichen Nachtruhe und dem plötzlichen Kriegszustand hervorgerufen wird. Dabei übersteigt der (Sur-)Realismus bei weitem den des Valerius, wenn z.B. geschildert wird, wie aus den Kehlen fließendes Blut sich mit Wein vermischt und in die Becher zurückfließt.<sup>99</sup> Als besonders erbarmungslos charakterisiert Statius die Raserei durch die Hinweise auf Tabubrüche: Denn auch Greise, die eigentlich als unantastbar gelten, und Knaben befinden sich unter den Opfern.<sup>100</sup>

Hypsipyle beschreibt sich und ihren Vater als ängstlich (*trepidis*, 265); anders als bei Valerius verspricht hier Bacchus persönlich, traurig und entsetzt angesichts des grausamen Schicksals (270f.275–277), Hilfe bei der Rettung seines Sohnes Thoas (283f.). Auch hierdurch erzielt der Dichter also eine intimere Darstellung als Valerius.<sup>101</sup> Auch in der Rede des Bacchus findet sich ein expliziter Verweis auf das verderbliche Wirken der Venus als Kriegshelferin der rasenden Frauen (*stat funesta Venus ferroque accincta furentis/ adiuvat*, 281f.), das jedoch auch hier unscharf bleibt. Auffällig ist dabei, dass Bacchus, der ja sonst von ekstatisch-rasenden Frauen begleitet wird, hier gerade gegen eine rasende Frauenmeute eintritt. Wie Valerius weist Statius auf den insgesamt sorgenvollen Seelenzustand Hypsipyles hin, durch den sie sich

---

97 Die Raserei der anderen Frauen wird dabei als etwas beschrieben, dem keine Macht Widerstand leisten kann: *vis nulla arcere furentis* (245).

98 Dass sich der Effekt des Horrors, den Statius über seine Bildhaftigkeit der Gewaltdarstellung erreicht, mit der filmischen Darstellung von Gewalt vergleichen lässt, legt Gervais (2013) plausibel dar.

99 256f.: *cernere erat, iugulisque modo torrentis apertis/ sanguine permixto redeuntem in pocula Bacchum*.

100 258–261. Verstärkt wird der grausame Eindruck durch den anschließenden mythischen Vergleich mit dem „Feierverhalten“ der Lapithen.

101 Während bei Valerius nur ganz subtil von einer Einwirkung des Bacchus die Rede ist, die sich eher auf die Insignien des Gottes und die Maskerade bezieht (*facit ipse verendam/ nam deus*, 2,277f.), wird dieser Gedanke bei Statius ganz spezifisch umgesetzt.

von ihren Geschlechtsgenossinnen absetzt; ängstlich denkt sie an die Geschehnisse zurück (*multa metu reputans*, 292, und *sed anxia retro/pectora*, 293f.); auch er hebt zusammenfassend auf die Greuelthaten der Nacht ab. Dabei geht er jedoch weiter als Valerius, indem er die Abscheulichkeit der Taten, die bei Tagesanbruch offenbar werden (*patuere furores/nocturni*, 298f.), durch den Hinweis auf die Schamgefühle kosmischer Entitäten (Himmel, Sonne) verstärkt, worin die spätere reumütige Scham der Frauen angedeutet wird.<sup>102</sup>

### 2.7 Phase fünf: das Leben ohne Männer

Abrupt folgt der thematische Wechsel bei **Valerius**: Nach einem kurzen Ausblick auf das weitere Schicksal des Thoas (2,300–305) lenkt er den Blick auf die Frauen, die nun die Insel beherrschen. Hypsipyle gesellt sich zu deren Versammlung auf der Burg – die Bezeichnung *manus horrida matrum* erinnert dabei an die vorangegangenen Untaten,<sup>103</sup> die Umschreibung *nata* für Hypsipyle dagegen an die Rettung des Vaters (306) –, wo die Frauen nun auch die (administrativen) Rollen der Männer (und nicht nur männliche Charakteristika wie Stärke und Furchtlosigkeit) übernehmen; Hypsipyle wird zur neuen Königin.<sup>104</sup>

In Absetzung zu Valerius, bei dem an diesem Punkt der Handlung weder eine emotionale Veränderung noch ein aufkommendes Schuldbewusstsein eine Rolle spielen, entfaltet **Statius** einen Erkenntnisprozess der Frauen, der mit einem Abklingen des Massenwahns einhergeht und mit dem äußeren Wechsel von Dunkelheit/Nacht zu Helligkeit/Tag einsetzt: So plötzlich, wie Polyxo als Einzelperson von Raserei ergriffen wurde, überkommt nun alle Frauen Schrecken (*formidine cunctis*, 5,299) und Reue, obwohl alle dieselbe Art von Schuld auf sich geladen haben [*quamquam inter similis*] *subitus pudor*, 300]. Dieses Schuldbewusstsein führt zu einem hastigen Verbergen der äußeren Symbole der Schuld, denn sie „entsorgen“ die Leichen (301f.).<sup>105</sup> Auch hier findet sich ein Verweis auf Venus als ins Geschehen involvierte Figur: Sie und die Furien verlassen nun – nicht erst, wie in der Schilderung des Valerius, als

---

102 296–298. Vgl. hierzu auch Bahrenfuß (1951) 195.

103 Auch die Formulierung *rauco fremitu* (307) erinnert an das wütende Lärmen der Nacht.

104 Hier lässt der Erzähler seine eigene Bewertung dieser Auszeichnung einfließen, indem er sie als Lohn für die fromme Rettung des Vaters bezeichnet, wogegen diese ja auf der Handlungsebene den anderen Frauen unbekannt ist und bleiben muss (307–310).

105 Eine ordnungsgemäße Bestattung findet also nicht statt.

das Argonautenschiff sich nähert – die Stadt (302f.), so dass die Frauen ihre Schuld erkennen und trauern können (300f.303f.).

Abschließend lässt Statius Hypsipyle erneut bildhaft das Ergebnis der Mordnacht und zugleich das Schicksal der Stadt, die früher in Blüte stand, zusammenfassen, wobei sie das Unnatürliche der Situation betont: Nicht Feinde, nicht Naturgewalten haben alle männlichen Bewohner dahingerafft (307–309). Während Valerius die notwendige Übernahme der Männertätigkeiten nur kurz abhandelt, geht Statius präziser und eindrücklicher auf die unterschiedlichen, auch optischen Konsequenzen der Mordnacht ein; dabei wird eine gespenstische Atmosphäre entworfen: Ackerbau und Seefahrt sind auf Grund der Abwesenheit der Männer zum Erliegen gekommen, die Häuser liegen still, alles starrt vor Blut. Einzig die Frauen befinden sich innerhalb der Stadt, die von den verstorbenen Seelen durchzogen wird (312). Hypsipyle führt nun eine Scheinbestattung des Vaters durch; auch hier wird der Erhalt des Königsamtes als Lohn für ihre Verdienste bezeichnet, allerdings aus dem Mund der anderen Frauen,<sup>106</sup> die überzeugt sind, dass Hypsipyle ihren Vater getötet hat (320–322). Statius lässt seine Erzählerin dabei nicht nur auf ihre tatsächliche Treue und Unschuld verweisen (323f.), sondern sie thematisiert auch ihre ängstliche Haltung, die aus Furcht vor einer Entdeckung ihrer Täuschung resultiert.<sup>107</sup>

Der Zustand der anderen Frauen wird als ein langsamer Prozess des Aufwachens, der allmählich Klarheit und dadurch bedingt Trauer und Schmerz herbeiführt, beschrieben, wodurch die vorige göttliche Fremdeinwirkung betont wird (*iam magis atque magis vigiles dolor angere sensus*, 326; *iam meminisse nefas*, 328). Damit einher geht nicht nur der Hass auf die menschliche Anführerin Polyxo, sondern auch die angemessene Ehrung der Toten, die zuvor lediglich verborgen werden sollten (327–329). Eine gewisse Ambiguität ist im folgenden Tiergleichnis gegeben: Statius vergleicht das Verhalten der Frauen mit demjenigen ängstlicher (*trepidae*, 330) Jungkühe, die ihren Anführer verloren haben (330–334). Einerseits wird hier wohl der Abfall der Masse von Polyxo verdeutlicht; andererseits dürfte auf das nun einsetzende Bewusstsein der Frauen, ohne Männer gleichsam schutzlos zu sein, angespielt werden.<sup>108</sup>

---

106 Dies wird jedoch von Hypsipyle wiederum ironisch mit dem Ausdruck *supplicium* (322) kommentiert.

107 318: *plango metu, si forte premant*.

108 Der Begriff *ductorem* (330) verweist eher auf die vorige Anführerin Polyxo, *maritum* (330) sowie *regemque peremptum* (333) auf den Mord an den Männern.

## 2.8 Phase sechs: Ankunft und Empfang der Argonauten

Ein Schiff, das sich aus der Ferne nähert und Waffen mit sich führt, wird erblickt; in Unruhe versetzt (*rapitur subito regina tumultu*, 2,312) beruft Hypsipyle eine Versammlung ein (311–313); wodurch diese Unruhe evoziert wird, wird nicht ausgeführt. Dass auch für die Argonauten zunächst noch eine Gefahr von den Frauen ausgeht, betont **Valerius** durch den Hinweis auf die noch andauernde Raserei und den Willen der Lemnierinnen, auch jetzt noch zu Waffen und Feuer zu greifen.<sup>109</sup> Doch Vulkan gebietet dem Zorn der Venus Einhalt,<sup>110</sup> und auf Drängen Polyxos, die in der Ankunft der Argonauten den Einfluss einer freundlichen Gottheit gegeben sieht, beschließt man, die Männer aufzunehmen, um Nachkommenschaft sicherzustellen (315–325). Innerhalb der kurzen Rede Polyxos lässt der Dichter Venus dann wieder in ihrer traditionellen Rolle als Liebesgöttin auftreten (324f.).

Der eigentliche Empfang der Argonauten wird nur sehr kurz abgehandelt; die Emotionen der Helden werden dabei *ex negativo* angegeben (327f.). Dass diese nun furchtlos auf einer Insel landen können, die kurz zuvor noch Schauplatz blutiger Taten war, begründet Valerius durch eine erneute Intervention der Venus: Denn bevor die Helden am Strand landen, nimmt die Göttin dem Ort seinen Schrecken (*tollitque loco Cytherea timorem*, 328), so dass weder die Frauen (die Bezeichnung *turba nocens* erinnert dabei an ihre Untaten) noch die „Spuren des noch frischen Verbrechens“ (*nec [...] scelerisque recentis/signa movent*, 327f.) die Argonauten emotional bewegen können.<sup>111</sup> So

---

109 313–315: *non illis obvia tela/ferre nec infestos derat furor improbus ignes,/ni Veneris saevas fregisset Mulciber iras.*

110 Hier (ebenso wie in der in göttliche Auseinandersetzungen eingebetteten Vorgeschichte) zeigt sich, dass sich die Ebenen der menschlichen und göttlichen Handlung nicht klar voneinander trennen lassen. Im weiteren Verlauf ist es dann Jupiter, der die Liebesbeziehungen fördert, indem er durch Witterungsbedingungen die Abreise hinausschiebt (*et deus ipse moras spatiumque indulget amori*, 356), aber diese auch wieder begünstigt. Zur Annahme, dass eine rein allegorische Deutung dem Dichter nicht gerecht wird, s. z.B. Schenk (1999) 349f., insbesondere 350: „Bei den einleitenden Passagen und der eigentlichen Intervention handelt es sich um eine inhaltliche Einheit. Es ist daher von einer personalen Konzeption der Götter auszugehen, die in gleicher Weise zur Versinnbildlichung affektischer Zustände dient.“; vgl. auch Elm von der Osten (2007) 36.

111 Diese Formulierung ist dunkel: Entweder wird hier ausgedrückt, dass die „Spuren der Mordtat“ tatsächlich vorhanden sind, sie aber die Argonauten durch den Einsatz der Venus nicht mehr erschrecken können, oder dass die Spuren durch Venus' Eingreifen tatsächlich beseitigt werden. Vgl. hierzu Poortvliet (1991) 188.

können diese bei ihrer Ankunft nicht ahnen, welche schrecklichen Dinge sich kurz zuvor zugetragen haben. Dass Venus mit ihrem Racheakt erfolgreich war, deutet der Dichter in einem Hinweis auf das Schlachten eines Stieres an, wodurch das ausgesetzte Opfer wiederaufgenommen wird. Beschrieben werden ferner die Vorbereitungen zu einem Gastmahl; doch auch in diesem fröhlich-feierlichen Kontext lässt Valerius subtil die Geschehnisse der Mordnacht anklingen:<sup>112</sup> Denn trauernd (*maerens*) über den Verlust der Vorfahren und Ehemänner ist auch eine Gruppe von thrakischen Dienerinnen anwesend, die gerade wegen ihrer Keuschheit verschont worden seien.<sup>113</sup> Einen scharfen Kontrast zwischen den Verhaltensweisen der unterschiedlichen Frauengruppen entwirft Valerius dadurch, dass die thrakischen Frauen aufrichtig um ihre männlichen Angehörigen trauern, denen sie ja als Kriegsfolge entrissen wurden, während die Lemnierinnen bislang noch kein Zeichen von Schmerz oder Reue gezeigt haben. Innerhalb der Gastmahlbeschreibungen thematisiert Valerius knapp, wie Hypsipyle durch die Erzählungen Iasons von Liebe zu diesem ergriffen wird (353–356, v.a. *blandos* [...] *colligit ignes*, 354).

Bei **Statius** ist ängstliche Verwirrung die vorherrschende Emotion bei der Ankunft der Argonauten, die für thrakische Feinde gehalten werden.<sup>114</sup> Die Frauen werden mit scheuen und fliehenden Tieren verglichen; Hypsipyle bedauert geradezu, dass die alte Raserei nun nicht mehr vorhanden sei.<sup>115</sup> In ihrer „hilflosen Verwirrung“ (*tumultu*, 5,348) besetzen sie mit Waffen, an denen noch das Blut der Männer klebt,<sup>116</sup> und in Rüstungen Hafen, Mauern und Türme – ein absurdes Bild, das gerade bei den Kriegsgottheiten Pallas und Mars Verwunderung bzw. Lachen hervorrufft (356f.). Schließlich lässt der Dichter einen erneuten Stimmungswechsel erfolgen: Aus Verwirrung, die zur

---

112 Vgl. auch Spaltenstein (2002) 401.

113 343–345: *stat maerens atavos reges regesque maritos/Thressa manus, quaecumque faces timuisse iugales/credita nec dominae sanctum tetigisse cubile*. Durch diese Formulierung legt der Dichter nahe, dass die Frauen auch zu diesem Zeitpunkt noch von der Untreue ihrer Ehemänner überzeugt sind; vgl. Dominik (1997) 32.

114 Einen bizarren atmosphärischen Kontrast zu den vorangegangenen Schrecknissen und den folgenden Kriegsbeschreibungen bewirkt Statius durch Hypsipylen Verweis auf den vom Argonautenschiff her zu vernehmenden lieblichen Gesang des Orpheus (5,341–345).

115 347–350: *nos, Thracia visu/bella ratae vario tecta incursare tumultu,/densarum pecudum aut fugientum more volucrum./heu ubi nunc furiae?*

116 Darüber hinaus wird durch das Adjektiv *maesta* (*arma*) in 353 auf den Männermord angespielt.

schnellen und für die Frauen ungewöhnlichen Bewaffnung verleitet, wird Furcht vor einer Strafmaßnahme der Götter (359f.), die den bisherigen Wahn (*praeceps amentia*, 358) beseitigt. Während bei Valerius also der Prozess des Hinabgleitens in den Wahn, der eine Pervertierung einer ursprünglichen Angsthaltung darstellt, in seinen einzelnen Stufen ausgemalt wird, wird bei Statius die konträre Entwicklung anschaulich nachvollzogen: die Lösung von Massenwahn und Raserei, die ihren Anfang bei der Reue und Trauer angesichts der Freveltaten nimmt und schließlich in unüberlegtes Handeln und Angst einmündet.

Die Ankunft des Schiffes wird ausführlich beschrieben: Es ereignet sich ein (von Jupiter verursachtes) Unwetter, das dramatisch ausgemalt wird (361–375). Ferner greifen die Lemnierinnen bei Statius tatsächlich die Argonauten an (376–380), obwohl sie gerade nicht mehr von Venus bzw. den Furien unterstützt werden und die vorherrschende Emotion nicht Wut oder Raserei, sondern Angst ist, die zu unbedachtem Aktionismus führt.<sup>117</sup> In dieser Version befinden sich die Frauen also nicht nur im Krieg gegen die eigenen Männer, sondern auch gegen die Argonauten (381–393); was bei Valerius als potentiell Bedrohungsszenario nur angedeutet wird, wird bei Statius also umgesetzt. Dabei findet eine Spiegelung der nächtlichen Kriegsschilderungen statt:<sup>118</sup> Auch diese Männer werden – in der Dunkelheit des Seesturms (Stattius lässt hier also eine witterungsbedingte „Nacht“ aufziehen, 364f.) – überrascht, und zwar von zwei bzw. drei Feinden zugleich (Wetter, Meeresgewalt, Lemnierinnen),<sup>119</sup> doch sie können sich gegen die Frauen, denen die Kraft zum Angriff fehlt (vgl. 378: *invalidis fluitantia tela lacertis*), behaupten.<sup>120</sup> Diese und auch der Sturm setzen der Argo zwar zunächst heftig zu (372–389), doch auch hier löst die Rückkehr des Tageslichtes (bewirkt durch das Strahlen der Blitze Jupiters) einen Erkenntnisprozess aus:<sup>121</sup> Wie die Frauen nach der ersten Kriegsnacht ihre eigene Schuld erkennen können, so wird ihnen jetzt die tatsächliche Kampfkraft der vermeintlichen Feinde, die nun als griechische Helden erkannt werden (*cernimus*, 398), bewusst, und sie lassen die Waffen

117 Bahrenfuß (1951) 208f. sieht in dem Angreifen ein erneutes Aufkommen von Wut, das daraus resultiere, dass man auf Grund des aufgekommenen Sturmes keine Strafmaßnahme der Götter, sondern einen Angriff der feindlichen Thraker erwarte.

118 Dieser Aspekt bleibt bei Bahrenfuß (1951) unerwähnt.

119 381: *quippe simul bello pelagoque laborant*.

120 Vessey (1970) 47f. und (1973) 177.183 sieht in der Sturmbeschreibung jedoch auch eine symbolhafte Darstellung der leidenschaftlichen Emotionen der Frauen; hieran knüpft Dominik (1997) 43f. an.

121 394f.: *ut vero elisit nubes Iove tortus ab alto/ignis et ingentes patuere in fulmine nautae*.

erschrocken sinken.<sup>122</sup> Explizit wird dabei auf eine „Rückkehr der weiblichen Natur“ verwiesen: *deriguere animi, manibusque horrore remissis/arma aliena cadunt, rediit in pectora sexus* (396f.). Spätestens hier ist also der Prozess, der durch die Aufforderung Polyxos in Gang gesetzt wurde, weibliches Geschlecht und damit verbundene Eigenschaften abzulegen, endgültig rückgängig gemacht.<sup>123</sup> Interessanterweise lässt Statius Hypsipyle, die ihr Verhalten sonst in Absetzung von den anderen Lemnierinnen beschreibt, sich nicht aus der Gruppe der angreifenden Frauen ausschließen;<sup>124</sup> eine Außenperspektive nimmt sie erst wieder ein, als sie erzählt, wie die weiblichen Eigenschaften zu den Frauen zurückkehren (396f.).<sup>125</sup>

Nach einem kurzen Heldenkatalog werden die Bemühungen einzelner Argonauten, Meer und Sturm zu trotzen, sowie weitere Attacken gegen die Mauern von Lemnos beschrieben (335–419); dabei tritt Iason deutlich als Anführer hervor (403–409). Die „Gruppenemotionen“ der Argonauten, die Hypsipyle als göttergleiche Männer von bedeutender Abstammung charakterisiert (424–427), werden nur knapp thematisiert: Waffen und Sturm ruhen schließlich; die Heroen gehen froh an Land (*fronte sereni*, 424), nachdem Wut und Zorn nachgelassen haben (*tumor iraque cessit*, 425).<sup>126</sup> Während also

---

122 Hier könnte ein Einfluss der valerianischen Cyzicusepisode angenommen werden: Der Kampf gegen einen vermeintlichen Feind, den man schließlich als Freund erkennt, findet sich dort im Kampf der Argonauten gegen die Dolionen (3,257ff.); in beiden Fällen geht der Erkenntnisprozess mit einem Wechsel von „Dunkel“ zu „Hell“ einher. Dass die valerianische Cyzicus- und die Lemnosepisode selbst auch parallele Züge aufweisen, wurde bereits festgestellt (vgl. z.B. Schenk [1999] 388); allerdings findet sich gerade dieser Aspekt, den Statius aus der Cyzicusepisode des Valerius für seine Lemnoseinlage aufgreift, in der Lemnosepisode des Valerius nicht.

123 Vgl. hierzu Vessey (1973) 186: „The whole story, in its two sections, has a circular movement leading to a climax of madness and returning to normality [...]“

124 Vgl. z.B. die Formulierungen *tela [...] spargimus* (378–380) und *instamus iactu telorum* (385).

125 Nugent (1996) 62 äußert die plausible These, dass Hypsipyle hier bereits anspiele auf die Unterschiede zwischen ihrer eigenen Beziehung zu Iason, die sie bereit, und den Beziehungen der anderen Frauen zu den übrigen Argonauten.

126 Auffällig ist an dieser und zwei vorangegangenen Stellen, dass Lesarten überliefert sind, die den Argonauten während des Kampfes Angst zuschreiben (*pallentem*, 399; *attonito*, 400; *timor*, 425); im zweiten und dritten Fall ist eine Konjektur in den Text aufgenommen worden. In der Tat passt eine furchtsame Charakterisierung zu demjenigen Zeitpunkt der Handlung, an dem die Frauen von ihrem Angriff ablassen (399f.), nicht, zumal der Fokus zuvor auf den Bemühungen (und nicht etwa Befindlichkeiten) der Argonauten lag, die im Kampf gegen die Frauen als beharrliche Kämpfer beschrieben werden (vgl. *robora*, 372; *labor*, 377; *laborant*, 381; *pugnant*, 383); lediglich angesichts der Kraft des Meeres ist von einem kurzen Schreckmoment des Tiphys die Rede (*palletque*, 414). Entsprechend lässt

die lemnischen Männer, von denen gesagt wird, dass weder Feind noch Natur bzw. Meer ihnen etwas hätten anhaben können (172–174), von den (unter göttlichem Einfluss) rasenden Frauen im Dunkel der Nacht überrumpelt wurden, wird hier, im Falle der Argonauten, der Überrumpelungseffekt durch Feind und Natur potenziert; die Stärke der siegreichen Helden wird dadurch besonders zum Ausdruck gebracht, auch wenn die Frauen nun gerade nicht mehr unter göttlichem Einfluss stehen.

Die Erzählung wendet sich dann katalogartig einzelnen Helden zu (431–444) sowie dem Effekt, den diese (unter erneutem, nun positivem Einfluss der Gottheiten Venus, Amor und Iuno) auf die zunächst noch unwilligen (*corda aspera*, 445) Bewohnerinnen der Insel zeitigen.<sup>127</sup> Die Argonauten werden festlich empfangen, Opfer werden dargebracht (448–450).

### 2.9 Phase sieben: Aufenthalt und Abreise der Argonauten

Knapp weist **Valerius** auf den längeren Aufenthalt der Argonauten hin; die Verzögerung lässt er äußerlich durch die von Iupiter hervorgerufenen, widrigen und furchteinflößenden Witterungsbedingungen, die von der Schifffahrt abhalten, motiviert sein (2,357–369). Der Aufschub der Weiterreise der Argonauten, die als fröhlich und Liebesdingen hingegeben charakterisiert werden<sup>128</sup> – denn Venus ist nun die *diva melior* (369) –, wird schließlich durch das Eingreifen des Hercules beendet, der in einer bitteren Scheltrede gegenüber Iason den Wunsch nach Heldentaten und Bewährungsproben als Grund zur Weiterfahrt anführt.<sup>129</sup> Dadurch entflammt er den Heldenmut erneut in Iason, der unverzüglich den Aufbruch anordnet.<sup>130</sup> Auffällig dabei ist, dass Valerius betont, dass Hercules die ganze Zeit außerhalb des Einflussbereichs der lemnischen Frauen stand (*ipse rati invigilans atque integer urbis*, 374), sich somit vom Verhalten der anderen

---

sich auch *timor* an der Stelle, wo die Emotionen der Argonauten während des Kampfes noch einmal zusammengefasst werden, nicht halten.

127 445–449; auch für den positiven Eindruck der Frauen auf die Argonauten wird göttliches Eingreifen verantwortlich gemacht (452).

128 370f.: *urbe sedent laeti Minyae viduisque vacantes/indulgent thalamis, nimbosque educere luxu.*

129 373–384; insbesondere 380f.: *me tecum solus in aequor/rerum traxit amor.* Hinzu kommt eine Veränderung der Wetterlage (*Zephyros [...] vocantes*, 372), wofür wohl ebenfalls Iupiter verantwortlich ist.

130 384–389. Der Umschwung in Iasons Befindlichkeit wird durch den Vergleich mit einem Streitross illustriert, das sich nach einer langen Ruhephase – gemäß seinem eigentlichen Charakter – auf den Krieg freut.

Argonauten, das ebenfalls als Massenverhalten beschrieben wird, absetzen kann. In gewisser Weise bildet Hercules also ein Pendant zu Hypsipyle, was die Absetzung eines Individuums gegenüber dem Verhalten der Geschlechtsgenossen angeht; bei beiden spielt Heldenmut eine Rolle.<sup>131</sup>

Einen Anflug von Gefahr lässt der Dichter dann dadurch entstehen, dass die Frauen, als sie erfahren, dass sie (wiederum) verlassen werden sollen,<sup>132</sup> ganz ähnlich reagieren wie auf die vermeintliche Untreue ihrer ermordeten Männer:<sup>133</sup> Neuer Schmerz und neues Klagen entsteht (*Exoritur novus urbe dolor planctusque*, 393). Gerade jetzt, angesichts des drohenden Verlustes der neuen Liebesbeziehungen, zeigen sich die Frauen (erstmal!) reumütig bezüglich ihrer Verbrechen; gerade jetzt werden diese als schmerzhaft empfunden.<sup>134</sup> Insbesondere durch die gleichsam als Selbsttadel formulierte Aussage der Frauen, durch das Eingehen neuer Beziehungen ähnliche Sorgen wie zuvor zugelassen zu haben,<sup>135</sup> lässt Valerius die Möglichkeit einer Wiederholung der Verbrechen anklingen. Denn die Frauen klagen und trauern um den erneuten Verlust ihrer Männer, die sie hier, in Gestalt der Argonauten, an das Meer und seine Gefahren, zuvor, in ihren Ehemännern, an andere Frauen verloren zu haben glauben.<sup>136</sup>

Auch Hypsipyle klagt über den Aufbruch der Argonauten und darüber, dass die Witterungsbedingungen der einzige Grund für die verzögerte Abreise seien;<sup>137</sup> durch ihre Liebe zu Iason und das dadurch bedingte Klagen beim Abschied wird sie, deren Verhalten bislang in Absetzung von ihren Geschlechtsgenossinnen beschrieben wurde, dem Massenverhalten der

---

131 Obwohl Hypsipyle gerade dann, als ihre Liebe zu Iason erwacht, als Jungfrau bezeichnet wird (*iam non dura toris*, 355), ist sexuelle Enthaltsamkeit wohl keine gemeinsame Eigenschaft der beiden Figuren, da Hercules auf der Argonautenfahrt von Hylas begleitet wird. Darauf, dass das Verhalten des Hercules nicht als „retenu sexuelle“ gedeutet werden dürfe, geht z.B. Spaltenstein (2002) 411 ein.

132 394f.: *sibi moenia linqui/en iterum*.

133 Vgl. 167–169.

134 396–398: *nunc triste nefandae/noctis opus, vidui nunc illa silentia tecti/saeva ma<gis>*.

135 398f.: *thalamos excussa/que vincla quod ausae/induere atque iterum tales admittere curas*. Mit der Formulierung *tales [...] curas* wird auf Liebessorgen, die zu Eifersucht und Raserei werden können, angespielt.

136 Auch als sie in die Handlung eingeführt werden, werden die lemnischen Männer durch den Verweis auf ihr mutiges Unterfangen, Kähne aus Schilf und Fell zu bauen (107–110), bereits mit den Argonauten parallelisiert.

137 400–408. Hier werden die Argonauten erneut mit den lemnischen Männern verglichen, durch die Anmerkung Hypsipylen, dass Iason so hastig abreise, als fliehe er geradezu aus dem feindlichen Thrakien.

anderen Frauen angenähert,<sup>138</sup> auch wenn durch ihre symbolträchtigen Geschenke am Ende der Episode auf ihren Sonderstatus verwiesen wird. Denn Hypsipyle spricht Iason an als *carius o mihi patre caput* (404) – da sie den Vater unter Einsatz des eigenen Lebens gerettet hat, wird deutlich, dass sie positive Gefühle für Iason hegt –<sup>139</sup> und überreicht ihm schließlich die Waffen ihres Vaters und einen Mantel. Diese sollen die Rezipienten an die Mordnacht, insbesondere aber an ihre moralisch gute Tat (die Rettung des Vaters) erinnern: Denn auf dem Mantel<sup>140</sup> ist zwar u.a. die Schar der Frauen,<sup>141</sup> aber auch der gerettete Thoas, der auch hier als ängstlich bezeichnet wird, abgebildet.<sup>142</sup>

Während Valerius die Frauen bei der Abreise der Argonauten Reue angesichts der früheren Untaten empfinden lässt, wählt **Statius** eine gerade entgegengesetzte Darstellung: Er lässt Hypsipyle nach Ankunft der Argonauten die heilsame Wirkung der neuen Beziehungen auf das Gewissen der Frauen betonen, die so die ursprünglichen Männer und ihre eigene Schuld vergessen können: Die Sorgen sind vergangen, der Schlaf und die Nächte sind glücklich und ruhig.<sup>143</sup> Die Ereignisse während des Aufenthalts der Argonauten werden in der Schilderung Hypsipyles dann nur kurz zusammengefasst: Aufnahme der Argonauten, die Lemnierinnen lassen sich mit diesen ein (5,455f.), Kinder<sup>144</sup> werden geboren (459–465; dieser Aspekt fehlt bei Valerius, wo Hypsipyle nur kurz auf ihr ungeborenes Kind verweist, 2,424), die Argonauten reisen fluchtartig (*inde fugam Minyae*, 471) auf Befehl und unter der Führung Iasons, der bei Statius zum alleinigen Initiator der Abreise wird (479f.), unter erneutem Klagen der Frauen ab, die diesen sehnsuchtsvoll nachblicken, bis das Schiff nicht mehr sichtbar ist (481–485);

138 So weist Valerius z.B. auf die lemnischen „Ehefrauen“ des Orpheus, Peleus, Castor und Pollux hin, deren Abschiedsverhalten dem der Hypsipyle gleichgesetzt wird (426f.).

139 So auch Aricò (1991) 205. Hershkowitz (1998) 142 sieht dagegen gerade einen besonderen Kontrast darin, dass die Liebesbekundung so stark ausfällt und dann doch keine „Fluchrede“ folgt.

140 Durch die Ekphrasis des Mantels spielt Valerius wohl auf die Mantelbeschreibung bei Apollonios an (s. hierzu unten 2.10): Hier dient der Mantel zur Erhöhung der Hypsipyle und ihrer Ruhmestat, dort zur Steigerung der Attraktivität Iasons.

141 Diese sind nun ihrerseits von religiöser Ehrfurcht angesichts des Bacchuswagens ergriffen (vgl. schon 267.277f.); s. auch Poortvliet (1991) 225 und Spaltenstein (2002) 421.

142 411–413: *stant saeva paventum/agmina dantque locum; viridi circum horrida tela/silva tremit; mediis refugit pater anxius umbris.*

143 5,450f.: *et infandis venere obliviae curis;/ tunc epulae felixque sopor noctesque quietae.*

144 Auf die Rolle Hypsipyles als einer „dislodged mother, without time and place“ (33) geht Augoustakis (2010) 31–33.37–61 ein.

vergleichbar ist dieses Verhalten mit dem sehnsuchtsvollen Blick der Frauen über das Meer nach Thrakien, als sie auf die Rückkehr der „ersten“ Männer warteten (*aut saevam spectant trans aequora Thracen*, 84). Eine weitere Anspielung auf den „Verlust“ der ersten Gatten wird durch den Verweis auf erneutes Klagen und eine erneute „letzte Nacht“ integriert (478).

Während bei Valerius der Wunsch nach Heldentaten und Ruhm<sup>145</sup> den Ansporn zum Aufbruch gibt, ist eine derartige Motivierung bei Statius also nicht gegeben. Hinzu kommt, dass er seine Sprecherin Hypsipyle in bitterer Haltung Iason nicht nur Treulosigkeit vorwerfen, sondern sogar die Begegnung bzw. Verbindung an sich beklagen lässt (453–474). Statius entwirft also keine versöhnliche Abschiedsstimmung, worin erneut die düstere Weltsicht der *Thebais* zum Ausdruck kommt.<sup>146</sup> Ein intertextuelles Spiel mit seinen literarischen Vorgängern bewirkt er ferner dadurch, dass er Hypsipyle über die spätere Verbindung mit Medea informiert sein lässt (*alios Colchi generatis amores*, 458). Bedingt durch die Einbettung in die *Thebais*-Handlung geht Statius auch noch auf das weitere Schicksal Hypsipyles ein: Auf die Aufdeckung der Rettung des Vaters reagieren die anderen Frauen mit erneuter Raserei aus schlechtem Gewissen (488f.). Sie fallen also hinter die bereits empfundene Trauer und Reue zurück und können die einzige Person, die nicht mitschuldig geworden ist, ihnen also die eigene Schuld vor Augen führt, nicht mehr (schon gar nicht als Königin) akzeptieren, worin die pervertierte Werteordnung auf Lemnos zum Ausdruck gebracht wird.<sup>147</sup> Zum Ende der Episode werden die Frauen – auch ohne göttlichen Einfluss – also erneut gefährlich (diesmal jedoch gegenüber einer Geschlechtsgenossin!), so dass Hypsipyle gerade auf Grund ihrer zuvor gezeigten *pietas* aus Angst (*exanimis*, 493) fliehen muss.

### 2.10 Apollonios Rhodios

**Apollonios** handelt die Ereignisse vor der Ankunft der Argonauten in einer zusammenfassenden narrativen Einlage nur kurz ab und betont, dass die

---

145 Dies stellt ein zentrales Thema der valerianischen *Argonautica* dar, vgl. z.B. schon Adamietz (1976) 24.

146 Vgl hierzu Vessey (2001) 927f.

147 491f. Vgl. hierzu Keith (2000) 98: „In the topsy-turvy world of Lemnos, where all order is overwhelmed once the hierarchy of gender has been overturned, Hypsipyle’s rescue of her father can only be represented as a crime [...]“

Geschehnisse schon länger zurückliegen(1,609–632).<sup>148</sup> Die Umstände, die zum Männermord führten, sowie das Morden selbst werden knapp als eine Art stringente Abfolge von Ursache und Wirkung dargestellt. Dabei stellen Emotionen zwar den jeweiligen Handlungsauslöser dar, werden jedoch – anders als in den späteren Darstellungen der Flavier – nur als Faktum konstatiert und nicht in ihrer Entwicklung entfaltet (1,612–619): Die Ehemänner entziehen sich ihren Frauen aus Hass und wenden sich voll Verlangen den thrakischen Beutemädchen zu. Den Antrieb zu diesem Ehebruch gibt zwar der Zorn der Aphrodite, der man Opfergaben vorenthalten hatte, doch die Frauen unterliegen dann gerade keiner übernatürlichen Raserei,<sup>149</sup> sondern führen den Männermord in menschlicher Eifersucht und aus eigenem Entschluss, ohne weitere göttliche Intervention, aus. Daher ist der Einfluss der Liebesgöttin, der hier keine allegorisch-visualisierende Konzeption zu Grunde liegt, viel geringer als bei den flavischen Dichtern. Hypsipyles Heldentat wird nur kurz thematisiert (620f.); auch im weiteren Verlauf ist sie nicht die uneigennützige, sorgenvolle Tochter (vgl. dagegen die beiden Flavier), sondern handelt aus Nützlichkeits erwägungen der lemnischen Frauen generell.

Auch bei Apollonios findet nach der Tötung der Männer eine Vertauschung der Geschlechterrollen statt:<sup>150</sup> Beschrieben wird, dass die nun anfallenden Männertätigkeiten (Waffen- und Ackerbautätigkeiten bzw. Viehzucht) den Frauen leichter als ihre eigentlichen Arbeiten von der Hand gehen (627–630). Doch der Verweis auf ihre rational-reale Furcht vor einem Gegenangriff der feindlichen Thraker, die sie nun ohne männliche Hilfe abwehren müssten, zeigt ihre eigentliche Befindlichkeit auf (630–632). So werden die Argonauten dann auch schon bei Apollonios zwar als vermeintliche Feinde von den Lemnierinnen in Rüstung und Waffen und in aggressiver Stimmung am Strand empfangen (633–635); doch Angst und

---

148 Zur Lemnosepisode bei Apollonios s. z.B. Bahrenfuß (1951) 1–59, George (1972), Pavlock (1990) 45–51 und Clare (2002) 62–66.179–187.208–211.268–273.

149 Vgl. hierzu Dominik (1997) 33.

150 Vgl. Pavlock (1990) 45: „The Lemnians in general represent a perverse heroism: they earlier killed the male population of the island when the men rejected the women as sexual partners, and now they assume all the male activities, including an aggressive defense of the island.“

Unruhe herrschen bei den Frauen vor (639), so dass diese sich quasi geschlechtsgemäß verhalten.<sup>151</sup>

Der weitere Fortgang der Handlung, der bei den Flaviern nur geringen Raum einnimmt, wird im Detail ausgeführt:<sup>152</sup> Die Argonauten schicken einen Boten zu Hypsipyle, der sie über ihre friedlichen Absichten unterrichtet und milde stimmt (640–652); auch lässt Apollonios die Frauen selbst über Tat und Konsequenzen reflektieren, wobei schließlich Nützlichkeitsabwägungen sie für eine Aufnahme der Männer stimmen lassen (653–701). Die Argonauten werden begrüßt, Iason wird in den Palast der Hypsipyle geleitet.<sup>153</sup> Heiter ist die Stimmung der Frauen bei der Ankunft des Fremden, und sie scharen sich um ihn (784). In gewisser Weise lässt sich hier als Vorläufer des Massenwahns der lemnischen Frauen bei den beiden Flaviern gerade eine „positive Massenemotion“, eine „Massenschwärmerei“, verzeichnen. Denn durch ein astronomisches Gleichnis verdeutlicht Apollonios die Sehnsucht, die der Anblick des schönen und furchtlosen Jünglings bei den Frauen bewirkt (774–790);<sup>154</sup> auch löst er schamhafte Reaktionen bei Hypsipyle aus (790–792). Barbara Pavlock betont zurecht die Passivität, die hier von Iason ausgehe, der als eine Art „sex object“ für die Frauen fungiere.<sup>155</sup>

Anders als die beiden flavischen Dichter lässt Apollonios Hypsipyle nun die Abwesenheit der männlichen Bevölkerung thematisieren, um jegliche Verdachtsmomente auszuschließen und die Argonauten zum Bleiben zu bewegen (793–833). Auffälligerweise finden sich in diesem „Erklärungsbericht“, der seinen Anfang bei den tatsächlichen Geschehnissen nimmt und weitergesponnen wird, gerade diejenigen „Schreckensszenarien“ vorgeprägt, die in der Trugrede Famas bei Valerius eine Rolle spielen (2,151–155).

Als Iason zum Schiff zurückkehrt, um die Gefährten über die Einladung zu informieren, zeichnen sich die Frauen erneut durch ein positives Massenverhalten aus: In freudiger Stimmung umdrängen sie Iason (843–

---

151 Vgl. hierzu Clare (2002) 181, der darauf hinweist, dass auch die kriegerischen Frauen noch Frauen bleiben, was die Bezeichnung *Θυάστιν* nahelege: „[...] the extremity of the *male* response of these *females* may only be adequately expressed in *feminine* terms.“

152 Vgl. zu dieser unterschiedlichen Schwerpunktsetzung z.B. Adamietz (1976) 31f., Aricò (1991) 199 und Clare (2004) 126.

153 709–720. Eine retardierende Einlage vor der eigentlichen Begrüßung wird durch die Ekphrasis des Mantels geboten, der wohl Iasons Attraktivität unterstreichen soll (721–767); zu dieser Ekphrasis s. z.B. George (1972) 48–52 und Hunter (1993) 52–59.

154 Ausführlich hierzu Bahrenfuß (1951) 31–33.

155 Pavlock (1990) 49.

845).<sup>156</sup> Hierin lässt sich in gewisser Weise ein Rollentausch sehen, da es hier die Frauen sind, die geradezu um einen Mann werben.<sup>157</sup> Aphrodite, die als aktive Figur nur innerhalb der Vorgeschichte von Bedeutung ist, wird von Apollonios nun als Verursacherin der neuen Liebesbeziehungen angegeben, da sie die Insel Hephaistos zuliebe wieder mit Männern bevölkern möchte (850–852); es herrscht Feststimmung (857–860). Schließlich wird die Weiterfahrt verzögert und, wie bei Valerius, erst durch eine mahnende Rede des Herakles wieder ermöglicht (861–864). Interessant dabei ist, dass Herakles die anderen Argonauten erst von den Frauen absondern muss, um seine Rede zu halten, wodurch der Einfluss der Frauen auf die Heroen vom Dichter humorvoll skizziert wird;<sup>158</sup> auch in dieser „Dominanz“ der Frauen könnte man einen Rollenwechsel sehen: Hier kommt es also geradezu zu einer Art erneutem, diesmal jedoch unblutigen (Macht-)Kampf zwischen Frauen und Männern, insofern sich die Argonauten erst vom Einfluss der Frauen befreien müssen, um die Fahrt fortsetzen zu können.<sup>159</sup> Auffällig ist dabei, dass die Argonauten (wie schon die lemnischen Männer) unscharf in ihrer (emotionalen) Charakterisierung bleiben und primär in Bezug auf die Befindlichkeit der Frauen eine Rolle spielen.

Der Abschied ist dann mit einem versöhnlichen Ausblick verbunden: Die Frauen, die Apollonios auch hier in ihrem „Schwarmverhalten“ charakterisiert, indem er sie explizit mit Bienen vergleicht, umringen die Männer zwar wehmütig-bekümmert, aber sie klagen nicht, sondern beten für deren sichere Heimkehr (879–885), wobei die eigenen Untaten unerwähnt bleiben (vgl. dagegen die plötzliche Reue der Frauen bei Valerius angesichts der Abreise der Argonauten). Auch Hypsipyle ist traurig-sehnsuchtsvoll, wünscht aber gutes Gelingen bei den künftigen Taten (886–898); im Gegensatz zur Darstellung der beiden Flavier äußert dann Iason selbst freundliche Abschiedsworte (900–909).

---

156 Bahrenfuß (1951) 48 treffend zur hier entworfenen Szenerie: „Überall bemerken wir die Erotik, aber nirgends finden wir sie wirklich unverhüllt ausgedrückt.“

157 Vgl. hierzu Margolies DeForest (1994) 57.

158 Ähnlich schon Bahrenfuß (1951) 50.

159 Vgl. schon George (1972) 60: „The male-female struggle for domination comes to a focus in Herakles' speech. As he demonstrates to the men, to give in to the women's desires for male domestic companionship would be to betray the male role [...]“

### 3. Fazit

Die Lemnosepisodes der drei Dichter unterscheiden sich also wesentlich in der Psychologisierung der Personen und der Darstellung ihrer Emotionen: Wie die abschließend vorgenommene Betrachtung der Passage bei **Apollonios** zeigt, spielen hier Emotionen zur Handlungsmotivierung im Vergleich zur Darstellung des (thematisch direkten) Nachfolgers Valerius Flaccus nur eine untergeordnete Rolle; dies ist auch für Apollonios' Gesamtwerk konstatierbar.<sup>160</sup> Während bei Valerius und Statius geradezu ein Krieg zwischen den Geschlechtern geschildert wird, der unterschiedliche Phasen durchläuft, ist bei Apollonios lediglich von einfachem „Mord“ (1,619.834) die Rede. Ein Rollenwechsel der Geschlechter findet bei ihm nur ansatzweise statt: in Bezug auf die notwendige Übernahme von „Männertätigkeiten“ und im „Werbeverhalten“ der Frauen gegenüber den Argonauten. Durch die Schwerpunktsetzung auf den Argonautenteil und die verknappte Darstellung der „Mordepisode“ ist die Version des Apollonios unblutiger und weitaus weniger düster als die Schilderungen der Flavier. Ironisch-humoristische Züge (wie sie auch für hellenistische Werke allgemein üblich sind) erhält seine Version ferner z.B. durch die Darstellung der „positiven Massenemotion“ der lemnischen Frauen und die Beschreibung Iasons als eines sehr schönen, aber wenig aktiven Helden.<sup>161</sup>

Die beiden Flavier dagegen setzen ganz andere Schwerpunkte: **Valerius** schafft eine Parallele auf der Götterebene, mit der er seine Erzählung der menschlichen Tragödie um Liebe, die zur wahnhaften Eifersucht mit schrecklichen Konsequenzen wird, verknüpft. Dabei stellen die göttlichen Emotionen einerseits den Auslöser für die menschlichen Emotionen dar, andererseits dienen sie der Visualisierung der menschlichen emotionalen Prozesse. Männer- und Frauenemotionen werden hier kontrastierend dargestellt, man könnte von einer „emotionalen Travestie“ sprechen; dabei spielt Angst als eine Art „Hauptemotion“ eine wesentliche Rolle. Auffällig ist hier, dass gerade in derjenigen Situation, in der die Lemnierinnen bei Apollonios und Statius Angst empfinden – bei der Ankunft der Argonauten – nur von einer Unruhe (*tumultu*, 2,312) bei Hysipyle die Rede ist, insbesondere aber von noch anhaltender Raserei, die erst beseitigt werden muss. Im Vergleich zur Darstellung des Apollonios lässt sich also eine deutliche „Emotionalisierung“ des Geschehens feststellen; gleichzeitig wird

---

<sup>160</sup> Vgl. z.B. Hershkowitz (1998) 43.89.

<sup>161</sup> Vgl. hierzu Margolies DeForest (1994) 55–58.

der heitere Grundton des griechischen Praetextes durch die lebhaftere Ausmalung der Mordnacht beseitigt.

Bei **Staius** fällt zunächst die abweichende Erzählform, der „Erlebnisbericht“ Hypsipyles auf: Gerade die Tatsache, dass er – freilich auch durch sein Hauptsubjekt gezwungen – zu einer anderen Darstellungsform gegriffen hat, zeigt ein innovatives Element des Dichters im Umgang mit seinen Praetexten auf.<sup>162</sup> Dadurch, dass die Berichtform einen hohen Grad an Subjektivität zulässt und geschildertes Grauen persönlicher und dadurch bedrückender wirken lässt, wird auch innerhalb dieser Einzelepisode der düstere Grundton der *Thebais*<sup>163</sup> greifbar.

Wie Valerius legt auch Staius großes Gewicht auf die Entwicklung von Emotionen bzw. Affekten, die auch bei ihm durch Venus evoziert werden, wobei diese jedoch in subtilerer Form auftritt.<sup>164</sup> Anders als bei Valerius ist keine „Hauptemotion“ feststellbar, sondern ein viel breiteres Spektrum an Seelenlagen, worin man geradezu eine „emotionale Überbietung“ gegenüber beiden genannten Praetexten sehen könnte. Hier ist es eine menschliche Figur, die Amme Polyxo, deren Raserei schließlich zum einmütigen Massenwahn führt; hierbei spielt zunächst das Gefühl der „sexuellen Vernachlässigung“ (und nicht Eifersucht) die entscheidende Rolle. Polyxo fordert die Frauen zum „Geschlechtswechsel“ auf, der sich nicht nur auf emotional-körperliche Kategorien bezieht, sondern durch die andeutungshaft vollzogene Vertauschung auch der sexuellen Rollen weiter geht als der Rollenwechsel bei Valerius.

Während Valerius das Entstehen des Wahns allmählich entwickelt, betont Staius in Absetzung davon gerade den entgegengesetzten Prozess: das Aufwachen der Frauen aus der Raserei. Was bei Valerius nur als Möglichkeit angedeutet wird, ein erneuter Krieg zwischen den Geschlechtern, wird hier tatsächlich realisiert: Im Kampf gegen die Argonauten begegnet eine zur Mordnacht parallele Gestaltung, wobei die Frauen jedoch nicht mehr unter

---

162 Zu diesem Vorgehen des Dichters s. z.B. Parkes (2014) 329f.

163 Vgl. hierzu z.B. Vessey (2001) 927f.

164 Daneben sind göttliche Kräfte von größerer Bedeutung als bei Valerius: Jupiter wird mehrfach als handelnde Figur eingeführt (er zögert, die Nacht herbeizuführen, die zur Mordnacht wird; er verursacht den Seesturm und die Blitze, die den Erkenntnisprozess der Frauen auslösen); der Schlaf wird als personifizierter Gehilfe der Frauen dargestellt, der jedoch nicht Zeuge werden will; Unterweltsgötter scharen sich bei der ersten Mordtat unheilverheißend zusammen; Pallas und Mars staunen über die Bewaffnung der Frauen vor dem Kampf gegen die Argonauten; Venus, aber auch Iuno und Amor bewirken die Beziehungen zu den Argonauten.

göttlichem Einfluss stehen und ihrem „wahren“ Geschlecht nach vom Kampf ablassen, als sie die Kampfkraft der Argonauten erkennen.

Insgesamt ist die Atmosphäre bei Statius bizarrer als diejenige bei Valerius: Die Bilder seiner Mordnacht sind drastischer und intimer, er operiert mit düsteren Vorzeichen und Naturerscheinungen, die die Emotionen der Figuren widerspiegeln und vorausdeutende Funktion haben; auffällig ist ferner die häufige Verwendung von Tiergleichnissen zur Illustration der vorherrschenden Emotionen. Im Vergleich zu seinen Praetexten lässt sich also nicht nur eine Intensivierung der Emotionen und des Bizarren konstatieren, sondern auch die Realisierung nur angedachter Handlungsoptionen oder die Setzung gerade gegenteiliger Schwerpunkte.

Obwohl man bei mythischen Plots mit stabilen Handlungskernen rechnen muss, dürfte dennoch deutlich geworden sein, dass gerade die Motivationen und Emotionen mythischer Akteure ein lohnenswerter Ansatzpunkt für Intertextualitätsuntersuchungen sind, insofern Prozesse der kreativen Transformation auch in diesen Bereichen greifbar werden.

### Bibliographie

- Adamietz (1976). – Joachim Adamietz, *Zur Komposition der Argonautica des Valerius Flaccus* (München 1976) (=Zetemata 67).
- Aricò (1991). – Giuseppe Aricò, La vicenda di Lemno in Stazio e Valerio Flacco, in: Matthias Korn/Hans Jürgen Tschiedel (Hrsgg.), *Ratis omnia vincet. Untersuchungen zu den Argonautica des Valerius Flaccus* (Hildesheim u.a. 1991) (=Spudasmata 48) 197–210.
- Augoustakis (2010). – Antony Augoustakis, Mourning Endless: Female Otherness in Statius' Thebaid, in: Antony Augoustakis, *Motherhood and the Other: Fashioning Female Power in Flavian Epic* (Oxford 2010) 30–91.
- Bahrenfuß (1951). – Wulf Bahrenfuß, *Das Abenteuer der Argonauten auf Lemnos bei Apollonios Rhodios (Arg. I,601 bis 913), Valerius Flaccus (Arg. II,72 bis 427), Papinius Statius (Theb. IV,746 bis V,498)* (Kiel 1951).
- Boner (2006). – Claire Boner, Hypsipyle et le crime des Lemniennes: des premières attestations à Valerius Flaccus, *Euphrosyne* 34 (2006) 149–162.
- Braund/Most (2003). – Susanna Braund/Glenn W. Most (eds.), *Ancient Anger. Perspectives from Homer to Galen* (Cambridge 2003) (=YCLS 32).
- Buckley (2013). – Emma Buckley, Visualising Venus: epiphany and anagnorisis in Valerius Flaccus' *Argonautica*, in: Lovatt/Vout (2013) 78–98.
- Cairns (2003). – Douglas Cairns, Ethics, ethology, terminology: Iliadic anger and the cross-cultural study of emotion, in: Braund/Most (2003) 11–49.
- Cairns (2011). – Douglas Cairns, Veiling grief on the tragic stage, in: Munteanu (2011a) 15–33.
- Cairns/Fulkerson (2015). – Douglas L. Cairns/Laurel Fulkerson (eds.), *Emotions between Greece and Rome* (London 2015).
- Chaniotis/Ducrey (2013a). – Angelos Chaniotis/Pierre Ducrey (eds.), *Unveiling Emotions II: Emotions in Greece and Rome* (Stuttgart 2013).
- Chaniotis/Ducrey (2013b). – Angelos Chaniotis/Pierre Ducrey, Approaching emotions in Greek and Roman history and culture. An introduction, in: Chaniotis/Ducrey (2013a) 9–14.
- Clare (2002). – R.J. Clare, *The Path of the Argo. Language, imagery and narrative in the Argonautica of Apollonius Rhodius* (Cambridge 2002).
- Clare (2004). – Ray J. Clare, Tradition and originality: Allusion in Valerius Flaccus' Lemnian episode, in: Gale (2004) 125–147.
- Doblhofer (1994). – Georg Doblhofer, *Vergewaltigung in der Antike* (Stuttgart/Leipzig 1994) (=Beiträge zur Altertumskunde 46).

- Dominik (1997). – William J. Dominik, *Ratio et Dei*: Psychology and the Supernatural in the Lemnian Episode, in: Carl Deroux (ed.), *Studies in Latin Literature and Roman History* 8 (Bruxelles 1997) (=Latomus 239) 29–50.
- Eigler/Lefèvre (1998). – Ulrich Eigler/Eckard Lefèvre (Hrsgg.), *Ratis omnia vincet. Neue Untersuchungen zu den Argonautica des Valerius Flaccus* (München 1998) (=Zetemata 98).
- Elm (1998). – Dorothee Elm, Venus und die Tradition der Furiendarstellung, in: Eigler/Lefèvre (1998) 249–258.
- Elm von der Osten (2007). – Dorothee Elm von der Osten, *Liebe als Wahnsinn: die Konzeption der Göttin Venus in den Argonautica des Valerius Flaccus* (Stuttgart 2007).
- Fabre-Serris/Keith (2015). – Jacqueline Fabre-Serris/Alison Keith (eds.) *Women & War in Antiquity* (Baltimore 2015).
- Feeney (1991). – Denis C. Feeney, *The Gods in Epic. Poets and Critics of the Classical Tradition* (Oxford 1991).
- Ferenczi (2007). – Attila Ferenczi, Modernität in klassizistischem Mantel, in: Ibolya Tar (Hrsg.), *Klassizismus und Modernität. Beiträge der Internationalen Konferenz in Szeged (11.–13. September 2003)* (Szeged 2007) 149–155.
- Finkmann (2015). – Simone Finkmann, Polyxo and the Lemnian Episode – An Inter- and Intratextual Study of Apollonius Rhodius, Valerius Flaccus, and Statius, *Dictynna* 12 (2015) 1–27.
- Frings (1998). – Irene Frings, Die Rettung des Thoas, in: Eigler/Lefèvre (1998) 261–268.
- Fucecchi (2014). – Marco Fucecchi, War and Love in Valerius Flaccus' *Argonautica*, in: Heerink/Manuwald (2014) 115–135.
- Gale (2004). – Monica Gale (ed.), *Latin Epic and Didactic Poetry: Genre, Tradition and Individuality* (Swansea 2004).
- Gärtner (1998). – Ursula Gärtner, Zur Rolle von Personifikation und Allegorie bei Valerius Flaccus, in: Eigler/Lefèvre (1998) 67–85.
- George (1972). – Edward V. George, Poet and Characters in Apollonius Rhodius' Lemnian Episode, *Hermes* 100 (1972) 47–63.
- Genette (2010). – Gérard Genette, *Die Erzählung*, 3., durchges. und korr. Aufl. (Paderborn 2010).
- Gervais (2013). – Kyle Gervais, Viewing violence in Statius and Tarantino, in: Lovatt/Vout (2013) 139–167.
- Gibson (2004). – Bruce John Gibson, The repetitions of Hypsipyle, in: Gale (2004) 149–180.

- Günther (2007). – Rosmarie Günther, Krieg – Sache der Männer?, in: Elke Hartmann/Udo Hartmann/Katrin Pietzner (Hrsgg.), *Geschlechterdefinitionen und Geschlechtergrenzen in der Antike* (Stuttgart 2007) 87–98.
- Harbsmeier/Möckel (2009). – Martin Harbsmeier/Sebastian Möckel (Hrsgg.), *Pathos, Affekt, Emotion: Transformationen der Antike* (Frankfurt a.M. 2009).
- Harris (2003). – W.V. Harris, The rage of women, in: Braund/Most (2003) 121–143.
- Heerink/Manuwald (2014). – Mark Heerink/Gesine Manuwald (eds.), *Brill's Companion to Valerius Flaccus* (Leiden/Boston 2014).
- Hershkowitz (1998). – Debra Hershkowitz, *Valerius Flaccus' Argonautica: abbreviated voyages in silver Latin epic* (New York 1998).
- Holzberg (2015). – Niklas Holzberg, *Die römische Liebeslegie: Eine Einführung* (Darmstadt 2015).
- Hunter (1993). – Richard Hunter, *The Argonautica of Apollonius* (Cambridge 1993).
- Kaster (2005). – Robert Kaster, *Emotion, Restraint, and Community in Ancient Rome* (New York 2005).
- Kaster (2006). – Robert Kaster, Rez. David Konstan, The emotions of the ancient Greeks: Studies in Aristotle and classical literature (Toronto 2006), in: Notre Dame Philosophical Reviews (2006.09.05) (<http://ndpr.nd.edu/news/25107/?id=7523>, letzter Zugriff: 21.11.2016).
- Keith (2000). – Alison M. Keith, *Engendering Rome. Women in Latin Epic* (Cambridge 2000).
- Konstan (2006). – David Konstan, *The Emotions of the Ancient Greeks: Studies in Aristotle and Classical Literature* (Toronto u.a. 2006).
- Konstan (2011). – David Konstan, Women's emotions in New Comedy, in: Munteanu (2011a) 57–88.
- Lovatt/Vout (2013). – Helen Lovatt/Caroline Vout (eds.), *Epic visions. Visuality in Greek and Latin epic and its reception* (Cambridge 2013).
- Margolies DeForest (1994). – Mary Margolies DeForest, *Apollonius' Argonautica. A Callimachean Epic* (Leiden u.a. 1994).
- McGuire (1997). – Donald T. McGuire, *Acts of Silence. Civil War, Tyranny, and Suicide in the Flavian Epics* (Hildesheim u.a. 1997).
- McManus (1997). – Barbara F. McManus, *Classics and Feminism. Gendering the Classics* (New York 1997).
- Munteanu (2011a). – Dana Munteanu (ed.), *Emotion, Genre and Gender in Classical Antiquity* (London 2011).

- Munteanu (2011b). – Dana Munteanu, Introduction. Emotion in Literature: Genre and Gender, in: Munteanu (2011a) 1–13.
- Nugent (1996). – S. Georgia Nugent, Statius' Hypsipyle: following in the footsteps of the Aeneid, *Scholia* 5 (1996) 46–71.
- Nyberg (1992). – Lars Nyberg, *Unity and Coherence: Studies in Apollonius Rhodius' Argonautica and the Alexandrian Epic Tradition* (Lund 1992).
- Parkes (2014). – Ruth Parkes, The Epics of Statius and Valerius Flaccus' *Argonautica*, in: Heerink/Manuwald (2014) 326–339.
- Pavlock (1990). – Barbara Pavlock, *Eros, Imitation, and the Epic Tradition* (Ithaca/London 1990).
- Pederzani (1987). – Ombretta Pederzani, Curiositas e classicismo nelle Argonautiche di Valerio Flacco, *MD* 18 (1987) 101–129.
- Poortvliet (1991). – H.M. Poortvliet, *C. Valerius Flaccus Argonautica Book II. A commentary* (Amsterdam 1991).
- Radová (2004). – Irena Radová, Einige Aspekte des Abenteuers auf Lemnos in griechischer und römischer Auffassung, *GLP* 20 (2004) 163–168.
- Schenk (1999). – Peter Schenk, *Studien zur poetischen Kunst des Valerius Flaccus. Beobachtungen zur Ausgestaltung des Kriegsthemas in den Argonautica* (München 1999) (= *Zetemata* 102).
- Schetter (1960). – Willy Schetter, *Untersuchungen zu der epischen Kunst des Statius* (Wiesbaden 1960).
- Schimann (1997). – Frank Schimann, Feuer auf Lemnos: Feuer und Furie in den *Argonautica* des Valerius Flaccus, in: Thomas Baier/Frank Schimann (Hrsgg.), *Fabrica. Studien zur antiken Literatur und ihrer Rezeption* (Stuttgart 1997) 103–128.
- Spaltenstein (2002). – François Spaltenstein, *Commentaire des Argonautica de Valérius Flaccus (livres 1 et 2)* (Bruxelles 2002).
- Thome (1993). – Gabriele Thome, Vorstellungen vom Bösen in der lateinischen Literatur. Begriffe, Motive, Gestalten (Stuttgart 1993).
- Vessey (1970). – D.W.T.C. Vessey, Notes on the Hypsipyle Episode in Statius, *Thebaid* 4-6, *BICS* 17 (1970) 44–54.
- Vessey (1973). – David Vessey, *Statius and the Thebaid* (Cambridge 1973).
- Vessey (1985). – David W.T. Vessey, Lemnos revisited. Some aspects of Valerius Flaccus, *Argonautica* ii, 77-305, *CJ* 80 (1985) 326–339.
- Vessey (2001). – David T. Vessey, Art. Statius, in: *Der Neue Pauly* 11 (2001) 925–928.
- Walde (2001). – Christine Walde, *Die Traumdarstellungen in der griechisch-römischen Dichtung* (München/Leipzig 2001).

Rebekka Schirner

Walter (2014). – Anke Walter, *Erzählen und Gesang im flavischen Epos* (Berlin 2014) (=Göttinger Forum für Altertumswissenschaft: Beihefte N. F. 5).