

ACTA CLASSICA UNIV. SCIENT. DEBRECEN.	LI.	2015.	pp. 59–75.
--	-----	-------	------------

PHAEDRAS BRIEF AN HIPPOLYTUS

OVIDS BRIEF (HER. 4) IN DER RÖMISCHEN BILDENDEN KUNST

VON TAMÁS GESZTELYI

Abstract: Euripides has Paedra write a letter to Theseus in which she accuses Hippolytus of raping her. In the *Heroides*, Ovid has Phaedra write a letter to Hippolytus which describes her burning love for the young man. In Roman visual arts the story is usually depicted as a nurse handing over a letter to Hippolytus, which he declines. It seems obvious to identify this letter with the one composed by Ovid, i.e., it is this letter that found its way into the visual arts. The contents of the love letter gradually overshadowed the tragic outcome of the story: they represented endless spousal love in sepulchral art.

Keywords: Phaedra's love letter, Hippolytus and Phaedra in Roman art, the relationship between literature and visual arts in the imperial period, changing of the meaning of the myth

Die Geschichte von Phaidra und Hippolytos drängte sich auf Grund ihres tragischen Charakters den Dramatikern geradezu auf. Als erster bearbeitete Sophokles den Stoff, doch sein Werk blieb nicht erhalten und kann auch nicht rekonstruiert werden. Euripides verwendete den Stoff für zwei Dramen, von denen das erste jedoch erfolglos blieb und auch verloren ging. Auf Grund von Fragmenten und Verweisen können wir aber feststellen, dass im ersten Drama, in *Hippolytos Kalyptomenos*, Phaidra sich ganz anders verhielt als im zweiten, in *Hippolytos Stephanephoros*, welches in den Dionysien von 428 v. Chr. den ersten Preis gewann. In ersterem erklärte wahrscheinlich Phaidra selbst Hippolytos ihre Liebe und verteidigte diese auch vor ihrem Mann, indem sie sich auf dessen Fehltritte berief.¹ Der Grund für das Scheitern des Dramas ist wahrscheinlich eben darin zu suchen, dass Phaidra offen zu ihren Gefühlen stand, statt sie zu unterdrücken oder wenigstens zu verheimlichen.

Der Aufsatz ist die redigierte und erweiterte Fassung eines auf der von der Forschungsgruppe OTKA 104789K am Lehrstuhl für klassische Philologie und Altertumswissenschaften der Universität Debrecen organisierten Konferenz mit dem Titel *A bűn pogány és keresztény fogalomrendszere* [Das heidnische und das christliche Begriffssystem der Schuld].

¹ Tschiedel 1969, 26.

Im erhalten gebliebenen *Hippolytos* des Euripides wird Phaidra zwar von ihrer Liebe tödlich gequält, aber sie unterdrückt ihre Gefühle. Sie wird zwar von ihrer Amme ausgefragt, aber zunächst ist sie nur bereit, vom Schandfleck (317) zu sprechen, der ihre Seele beschmutze und davon, dass sie gesündigt habe (323). Erst nach längerem Drängen verrät sie, dass Liebesgefühle sie quälen, aber auf die Frage, in wen sie verliebt sei, will sie nicht einmal dessen Namen aussprechen: *ὅστις ποθ' οὗτός ἐσθ', ὁ τῆς Ἀμαζόνοσ* ... („Wie nenn' ich ihn, den Sohn der Amazone?“ 351).² Sie kann sich nur einen einzigen Weg zur Rettung ihrer Reinheit vorstellen: *κατθανεῖν ἔδοξέ μοι* („entschloß ich mich zu sterben.“ 401). Ihre Gefühle nennt sie Wahnsinn, dessen sie sich schämen müsse (405). Als tugendhafte Frau denkt sie nicht nur an ihre eigene, sondern auch an die Ehre ihrer Familie (419-21). Die Amme aber denkt, dass das Geständnis der Liebe besser sei als der Tod und eröffnet daher Hippolytos Phaidras Gefühle. Als Phaidra davon erfährt, verflucht sie die Amme für ihre Tat und da sie ihre Lage nun als noch hoffnungsloser einschätzt (720-1), wählt sie den Tod.

Als Theseus heimkommt, findet er in der Hand seiner toten Frau einen Brief, in dem sie Hippolytos der Gewaltanwendung bezichtigt (790-901). Als auch Hippolytos eintrifft, empfängt ihn der Vater aufgewühlt und es entwickelt sich ein heftiger Streit, an dessen Ende Theseus den Sohn verflucht und in die Verbannung schickt (902-1102). Bald darauf erscheint ein Bote, der von Hippolytos' Unglück berichtet. Darauf folgt das göttliche Eingreifen. Artemis erscheint und lässt Theseus wissen:

*ἡ δ' εἰς ἔλεγχον μὴ πέσει φοβουμένη
 ψευδεῖς γραφάς ἔγραψε καὶ διώλεσεν
 δόλοισι σὸν παῖδ', (1310-12)*
 Sie aber, fürchtend ihrer Schmach Enthüllung,
 Hat deinen Sohn durch ihren Lügenbrief
 Listig umgarnt....

In diesem Wissen versöhnen sich der Vater und der sterbende Sohn (1103-1466).

Phaidra ist im Drama – was für ein schreckliches Gefühl sich ihrer auch immer bemächtigt – als Opfer zu sehen. Sie wird zum Spielzeug Aphrodites, die sich so an Hippolytos rächen will, weil er sich weigerte, sie zu verehren. Phaidra ist sich ihres Ausgeliefertseins bewusst:

*τὸ δεύτερον δὲ τὴν ἄνοιαν εὖ φέρειν
 τῷ σωφρονεῖν νικῶσα προνοησάμην.*

² Übersetzt von Hans von Arnim und Franz Werfel. Euripides Tragödien I. Weimar 1959.

τρίτον δ' ἐπειδὴ τοισίδ' οὐκ ἐξήνυτον
Κύπριν κρατῆσαι, κατθανεῖν ἔδοξέ μοι. (398-401)
Sodann war ich bestrebt, des Herzens Torheit
Durch Treu' und Pflichtgefühl zu überwinden.
Endlich, als ich auch so die Liebe nicht
Bemeistern konnt', entschloß ich mich zu sterben.

Sie hat alles getan, um der tödlichen Liebe zu entgehen. So ist es zu erklären, dass sie ihre Gefühle nicht als Schuld, sondern als Schande bezeichnet (405, 505, 692, 721). Aphrodites Plan führt sie aber mit ihrer eigenen Entscheidung zum Erfolg: um die eigene Schande zu verbergen, schreibt sie einen Brief, in dem sie Hippolytos anklagt.

Später wird der Stoff dramatisch erst wieder in der Mitte des 1. Jahrhunderts n. Chr. von Seneca bearbeitet. Seine *Phaedra* steht dem ersten Hippolytos-Drama des Euripides viel näher als dem zweiten. Die Heldin gesteht Hippolytos selbst ihre Liebe und wird von ihm abgewiesen. Daraufhin verbreitet die Amme, dass Hippolytos Gewalt gegen ihre Herrin geübt habe. Der heimkehrende Theseus verflucht seinen Sohn, der vom erbarmungslosen Schicksal getroffen wird. Im Angesicht der Leiche des Hippolytos gesteht Phaedra ihre Schuld und begeht Selbstmord.

Von größerer Bedeutung für unsere Untersuchung ist die ungefähr ein halbes Jahrhundert früher entstandene elegische Bearbeitung des Stoffes. Im 4. Brief von Ovids *Heroides* gesteht Phaedra dem Hippolytus ihre unstillbare Liebe. Hier geht es also nicht um eine Bearbeitung der ganzen Geschichte, sondern es wird nur ein Motiv herausgegriffen: das Aufflammen der Liebe und dessen Fassung im Brief. Das Brief-Motiv des Dramas des Euripides wird hier also selbst zum Thema und zur rhetorischen Form, welche eine neue Funktion erhält: sie enthält nicht mehr die falsche Anklage, sondern die wahren Liebesgefühle. Phaedras Brief wird zum ersten und letzten Mal in der Literaturgeschichte lesbar – zumindest ist dies der Inhalt der Fiktion des Ovid. In diesem Brief gibt es nicht einmal einen Hinweis auf den tragischen Ausgang der Geschichte, im Gegenteil, Phaedra macht sich Hoffnung auf die Erwidern ihrer Gefühle, denn Amor selbst ermutigt sie dazu: „Scribe! dabit victas ferreus ille manus.“ „Schreibe nur! Bald dann besiegt reicht dir der Spröde die Hand!“³ (14). Hier ist nämlich nicht wie bei Euripides Aphrodite der Motor der Ereignisse, sondern Amor, der nicht nur Gottheit, sondern auch die Liebesleidenschaft selbst ist. Die Schuldhaftigkeit von Phaedras Gefühlen kommt aber auch hier zur Sprache und dieser Gedanke zieht sich durch die ganze Elegie. Das Gefühl der Schande hält Phaedra davor zurück, ihr Liebe mündlich zu erklären:

³ Übersetzt von W. Gerlach. Ovid, Briefe der Leidenschaft, Heroides. München 1939.

*Qua licet et sequitur pudor, est miscendus amori;
dicere quae puduit, scribere iussit amor.* (9-10)
Wo es erlaubt ist und wo man's vermag, muß die Liebe voll Scham sein!
Was ich dir sagen nicht kann, schreib' ich auf Amors Befehl.

Aber bis zum Schluss des Briefes verlässt sie jedes Gefühl der Schande:

Depuduit, profugusque pudor sua signa reliquit (155)
Schamlos bin ich, es floh schon längst mir die Scham aus dem Herzen

Die Bedeutung von *pudor* ist in diesen Sätzen also nicht „Scham“, sondern „Schande“, was die daneben verwendeten Verben *puduit* und *depuduit* unterstreichen. So steht der Wortgebrauch mit dem des Euripides im Einklang. Hierher kann auch der Gebrauch von *labes* (Schandfleck) gerechnet werden: „Candor ab insolita labe notandus erat“ „Über das Maß hinaus jetzt ich zu schänden verdammt“ (32)

Neben dem Gebrauch des Begriffs der „Schande“ erscheint auch der des Begriffs der „Schuld“, sogar häufiger als der des ersteren und in zwei Formen: *crimen* und *culpa*. Das stärkerer *crimen* findet sich am Anfang der Elegie als das, was in Phaedras Vergangenheit abwesend war:

Fama, velim quaeras, crimine nostra vacat (18)
Unbefleckt – forsche nur nach! – war bisher immer mein Ruf.
... me sine crimine gessi, (31)
...von mir ohne Makel erhalten

Das schwächere *culpa* erscheint in der zweiten Hälfte der Elegie, wenn Phaedra sich ihre schuldhafte Liebe vorstellt, die als verwandtschaftliche Beziehung getarnt werden könnte:

Cognato poterit nomine culpa tegi. (138)
Mit der Verwandtschaft Schein decken wir alles geschickt

Vielleicht fänden die Außenstehenden diese verwandtschaftliche Liebe sogar lobenswert:

...laudemque merebere culpa (145)
...dein Verbrechen wird Lob dir noch bringen

Phaedra ist sich also darüber im Klaren, dass die Verbindung schuldhaft wäre, daher kämpft sie dagegen an:

Et pugnare diu nec me submittere culpae / certa fui (151-2)
Lange dagegen zu kämpfen und nicht mich in Schande zu stürzen / War mein Entschluß...

Ihr Kampf erweist sich aber als vergebens.

Phaedras ganzen Körper durchdringt das Feuer der Liebe. Dies malt Ovid mit einer ganzen Reihe von Sätzen aus, die er Phaedra in den Mund legt:

urimur intus; / Urimur, caecum pectora vulnus habent. (19-20)
quält uns die Liebe / Glühende Leidenschaft trag' ich geheim in der Brust.
... *nostras avido fovet igne medullas.* [sc. Amor] (15)
... füge dein Herz meinen Wünschen
Acer in extremis ossibus haesit amor. (70)
Glühende Leidenschaft hält mich von da an gepackt.

Aber Phaedra ist das nur recht, da sie meint, ihre wahre Liebe gefunden zu haben:

At bene successit, digno quod ad urimur igni (33)
Hab' ich das Glück, daß ich doch einem würdigen Manne verfall

In diesem Zustand sieht sie in ihrer Liebe das Schönste (*pulcherrime rerum*, 125), das ihr mehr bedeutet als selbst Jupiter:

Hippolytum videor praepositura Iovi. (36)
Zög' ich Hippolytos doch noch ihrem Juppiter vor.

Obwohl für sie Venus die wichtigste Gottheit ist (167), ist sie im Dienste ihrer Liebe dennoch bereit Diana zu folgen:

Iam mihi prima deast arcu praesignis adunco
Delia: iudicium subsequor ipsa tuum. (39-40)
Schon ist Diana auch mir mit dem krummen Bogen die erste
Unter den Göttern: selbst hier stimmen im Urteil wir gleich

Freilich nur, damit sie immer mit ihrem Geliebten zusammen sein kann, mit ihm fürchtet sie sich vor nichts:

Ipsa comes veniam, nec me latebrosa movebunt
saxa neque obliquo dente timendus aper. (103-4)
Ich will deine Begleiterin sein; ich spatte der Hauer,
Die mir der Eber weist, fürchte die Höhlen auch nicht.

Phaedra ist sich über Hippolytus' Widerstand im Klaren, hält ihn aber für überwindbar und wird in diesem Glauben von Amor bestärkt (14). Deswegen ermutigt sie ihren Geliebten, seine Härte abzulegen:

Tu modo duritiam silvis depone iugosis! (85)
Nur von dem harten Herz mach dich frei: das laß in den Wäldern

Und sein Herz ihr gegenüber zu erweichen, die ihm offen ihre Gefühle erklärt hat:

Da veniam fassae duraque corda doma! (156)
Nimm mein Geständnis an, habe Erbarmen mit mir!

Im Dienste der Überredung setzt Phaedra auch ihre Tränen ein und sie schließt den Brief mit folgenden Zeilen:

Addimus his precibus lacrimas quoque: verba precantis
Perlegis et lacrimas finge videre meas! (175-6)
Tränen auch füg' ich hinzu hier meinen Bitten, und liest du,
Was dir die Bittende schreibt, denk' dir die Tränen dazu!

Das Bild, das sich bei Ovid von der Geschichte von Hippolytus und Phaedra entwickelt, weicht wesentlich von dem bei Euripides ab. Bei Euripides beruht das Drama auf vier Rollen: Phaidra, die Amme, Hippolytos und Theseus, das tragische Ende bedeutet Hippolytos' Unglück. Bei Ovid ist Phaedra die Protagonistin, ihre Liebe zu Hippolytus steht im Mittelpunkt⁴, Theseus wird im Brief nur erwähnt. Bei Euripides bewahrt Phaidra ihre Liebe zu oder wenigstens ihre Bindung an und ihren Respekt vor ihrem Mann. Ovids Phaedra verachtet Theseus und deutet an, dass sie ihn nie geliebt habe (23-24).⁵

Ähnliche Unterschiede finden wir auch in den Darstellungen des Stoffes in der bildenden Kunst. In der griechischen Kunst findet sich das Thema nur selten. Auf süditalischen Vasen des 4. Jahrhunderts finden wir den seinem Schicksal entgegenreitenden Hippolytos, während sich vor seinem Gespann ein Stier aus dem Wasser erhebt.⁶ Auf etruskischen Urnen sehen wir die Darstellung des tragischen Endes: den aus dem umgekippten Wagen fallenden Hippolytos.⁷ Danach gibt es bis zum Beginn der Kaiserzeit keine Darstellungen der Geschichte. Dann freilich taucht der Stoff sowohl in Pompeji als auch in Rom häufig auf Wandgemälden auf.

Das älteste unter diesen Gemälden in Pompeji ist das im Cubiculum im Haus des Jason (IX 5, 18), das in den 10er oder 20er Jahren n. Chr. Entstanden sein dürfte (Abb. 1).⁸ In seinem Mittelpunkt sitzt Phaedra sich zur Seite wendend auf einem Sessel und spricht gestikulierend mit der hinter ihr stehenden Amme. Die Amme hält eine Schreibtafel in der Hand, offensichtlich den Brief,

⁴ Vgl.: Davis 1995, 41-55.

⁵ Vgl.: Jacobson 1974, 155.

⁶ Linant de Bellefonds 1990 Nr. 101-105; Linant de Bellefonds 2009, add. 9-add. 12.

⁷ Linant de Bellefonds 1990 Nr. 107-114.

⁸ Bergmann 1996, 200, 211; Bragantini – Sampaolo 2009, 240f.

den ihre Herrin an Hippolytus geschrieben hat und dessen Zustellung an den Adressaten ihre Aufgabe ist. Am rechten Rand des Bildes ist noch eine kleine Dienerin zu sehen, im Hintergrund die Architektur des Palastes. An den Wänden desselben Zimmers sind noch zwei weitere Szenen zu sehen. Das eine zeigt links den sitzenden Paris, rechts die stehende Helena, das andere Medea mit ihren beiden Kindern. Es ist kaum zu bezweifeln, dass die Szenen mit Bedacht gewählt wurden und durch das Motiv der zu tragischen Folgen führenden Liebe verbunden werden.⁹ Auf Grund dessen kann angenommen werden, dass die Hippolytus- und Phaedra-Darstellungen der Kaiserzeit zur Veranschaulichung der tragischen Liebe dienten.

In diesen Szenen finden wir regelmäßig eine Schreibtischplatte. Die Frage des Ursprungs dieses Motivs hat eine Debatte unter den Forschern ausgelöst. Ende des 19. Jahrhunderts nahm A. Kalkmann die Existenz einer verloren gegangenen alexandrinischen Tragödie an, in der die Stiefmutter dem Geliebten ihre Liebe in einem Brief erklärt habe.¹⁰ C. Robert hielt die Briefdarstellung für eine freie künstlerische Erfindung, die dazu gedient habe, die mündliche Botschaft der Amme – wie es bei Euripides geschieht – anschaulich zu machen.¹¹ Einen Einfluss Ovids schließt er völlig aus, hält es aber für möglich, dass ein hellenistischer Vorläufer das Muster für diese Darstellungen gewesen sei. F. Leo vermutet die Quelle des Briefmotivs in Euripides' erstem Hippolytos-Drama.¹² H. Jacobson formuliert ein wenig spitzfindig: „The fact that Roman art sometimes represents the nurse bringing such a letter to Hippolytus ... makes it difficult to disbelieve in the existence of such a Greek literary treatment.“¹³ Als erster spielt P. Ghiron-Bistagne mit der Möglichkeit, dass die Briefdarstellung vom 4. Stück der *Heroides* des Ovid inspiriert sein könnte, da sie vor Ovid nicht in der Ikonographie vorkäme.¹⁴ Auch J.-M. Croisille sieht eine Rolle der Elegie von Ovid bei der Entstehung des Briefmotivs, führt seinen Ursprung aber auf die alexandrinische Zeit zurück.¹⁵ P. Linant de Bellefonds schwankt zwischen einem alexandrinischen Ursprung und einer eventuellen direkten Wirkung Ovids.¹⁶

⁹ Schefold 1952, 99ff.

¹⁰ Tschiedel 1969, 46.

¹¹ Robert 1904, 169. Einen ähnlichen Standpunkt vertritt Mucznik 1999, 84 f., freilich hält sie auch den Einfluss von Ovid für möglich (Mucznik 1999, 117).

¹² Jacobson 1974, 146, Fn. 11.

¹³ Jacobson 1974, 146, Fn. 11.

¹⁴ Ghiron-Bistagne 1982, 38.

¹⁵ Croisille 1982, 87.

¹⁶ Linant de Bellefonds 1990, 460, 462f.

Wir denken, dass es überflüssig ist, ein nicht nachweisbares alexandrini-
sches Werk als Muster für ein Motiv anzunehmen, für das wir einen unmittel-
baren römischen Vorläufer finden. Damit würden wir sowohl die Wirkung der
römischen Literatur auf die bildende Kunst als auch die Selbstständigkeit der in
Italien arbeitenden Maler unterschätzen.¹⁷ K. Schefold führt in seiner Analyse
der Bilder im Cubiculum des Hauses des Jason aus, dass deren sorgfältige
Komposition das Werk eines römischen Meisters sein müsse.¹⁸ Die Bilder seien
nicht Kopien griechischer Gemälde, sondern entweder das Werk eines römi-
schen Meisters oder eines römische Meister nachahmenden pompejanischen
Künstlers. Ganz im römischen Kontext analysiert die Bilder auch B. Berg-
mann.¹⁹ Uns auf diese Meinungen stützend denken wir, dass der literarische
Vorläufer der Komposition im 4. Brief von Ovids *Heroides* zu suchen ist, des-
sen Protagonistin so wie auch auf den Wandgemälden Phaedra ist. Die Zustel-
lung des Briefes vertraut Phaedra der Amme an, die auch schon bei Euripides
eine vermittelnde Rolle spielt. Während aber dort die Amme gegen das Verbot
ihrer Herrin handelt, wird sie hier ausdrücklich dazu aufgefordert.

Auf den Wandgemälden der 30er und 40er Jahre des 1. Jahrhunderts n. Chr.
wird die zweifigurige Komposition zu einer dreifigurigen erweitert: auch Hip-
polytus erscheint, regelmäßig mit einer abweisenden Handbewegung. Häufig
gibt es Nebenfiguren: Bedienstete um Phaedra und eine ein Pferd führende
Gestalt sowie Jagdgefährten bei Hippolytus. Unter den neun im Eintrag zum
Stichwort „Hippolytos“ im Lexicon Iconographicum angeführten Wandgemäl-
den enthalten drei das Briefmotiv.²⁰ Auf einem von diesen sitzt links Phaedra,
in der Mitte steht die Amme, die mit erhobener Hand Hippolytus eine Schreib-
tafel entgegenstreckt, neben dem der pferdeführende Gefährte zu sehen ist
(Abb. 2).²¹ Dieses Wandgemälde ist deswegen von besonderer Bedeutung, weil
unter der Gestalt der Amme bzw. auf dem Saum ihres Kleides je eine eingeritzte
Inscription mit dem folgenden Text erhalten geblieben ist: NON EGO SOCIA
(ich bin nicht beteiligt) sowie NO EC [=NON EGO].²² Die Inschrift hat der
Ende des 19. Jahrhunderts publizierende A. Sogliano mit der 17. Zeile des 4.
Stücks von Ovids *Heroides* in Verbindung gebracht, die folgendermaßen lautet:
non ego nequitia socialia foedera rumpam (Aus Leichtfertigkeit zerreiße ich
nicht die sozialen Bindungen).²³ Das sind Phaedras Worte, wonach sie ihre Ehe

¹⁷ Vom Gegenteil überzeugt: Strocka 2007, 269-315.

¹⁸ Schefold 1952, 99.

¹⁹ Bergmann 1996, 209f.

²⁰ Linant de Bellefonds 1990 Nr. 40, 43, 44.

²¹ Linant de Bellefonds 1990 Nr. 40.

²² CIL 4, 4133a, 4133b.

²³ Sogliano 1891, 268.

nicht leichtfertig brechen werde. Die Platzierung der eingeritzten Inschrift ist also nicht so zu verstehen, dass das die Amme sage, sondern eher so, dass dies im Brief stehe, den die Amme hält. Es ist schwer zu entscheiden, ob SOCIA ein vollständiges Wort ist oder die Abkürzung von *socialia*, wie ja auch beide Wörter der zweiten Inschrift Abkürzungen sind. Sowohl Sogliano als auch Swetnam-Burland betonen freilich, dass es sich nicht um ein Ovid-Zitat, sondern um eine Anspielung auf Ovids Brief handle.²⁴ Es ist sehr selten der Fall, dass wir die unmittelbare Wirkung eines Werkes der antiken bildenden Kunst auf seinen Betrachter unmittelbar nachvollziehen können. Im gegebenen Fall scheint es offensichtlich zu sein, dass dem Betrachter des Bildes Ovids Elegie in den Sinn gekommen ist. Dies spricht dafür, dass diese Dichtung einige Jahrzehnte nach ihrer Entstehung bereits eine Breitenwirkung erzielte, die groß genug war, um in Wechselwirkung mit der zeitgenössischen bildenden Kunst zu treten.²⁵

Auch im Domus Aurea finden sich zwei Gemälde mit diesem Thema. Auf dem einen sitzt Phaedra rechts, hinter ihr steht eine Dienerin, in der Mitte die Amme, die ihre Hand dem links stehenden und sich abwendenden Hippolytus entgegenstreckt (Abb. 3). Links auf dem Boden liegt eine Schreibtäfel, die sicherlich Hippolytus hingeworfen hat, nachdem er sich von ihrem Inhalt überzeugt hatte.²⁶ Auf dem anderen Wandgemälde im Domus Aurea ist die Komposition noch stärker erweitert. Zwar fehlt hier das Briefmotiv, doch die links sitzende Phaedra ist von drei Dienerinnen umgeben, in der Mitte wendet sich die Amme Hippolytus zu und daneben steht Amor, rechts führen die Gefährten des Hippolytus ein Pferd und zwei Hunde.²⁷ Hippolytus hält auf beiden Gemälden eine Lanze in der Hand. Seine Waffe, das Pferd und der weggeworfene Brief verweisen darauf, dass Hippolytus nicht die Liebe, sondern die Jagd wählt. Diese starke Betonung des Jagdmotivs verweist wiederum auf Phaedras Brief, der von diesem Gedanken durchdrungen ist. Es ist noch ein herculanisches Wandgemälde zu erwähnen, auf dem Phaedra nicht passend angezogen, sondern in einem durchsichtigen Chiton und mit einem Haarnetz auf dem Kopf abgebildet ist, als würden wir Venus sehen.²⁸ Offensichtlich handelt es sich bei dieser Lösung um einen Einfall des Malers, mit dem er die Anziehungskraft

²⁴ Sogliano 1891, 268: „È evidentemente una reminiscenza della epistola Ovidiana di Fedra ad Ippolito“; Swetnam-Burland 2015, 219: „not texts reproducing Ovid but, rather references to Ovid's work“.

²⁵ Swetnam-Burland 2015, 219ff. Weitere Ovid-Zitate in pompejanischen Wandinschriften: CIL 4, 1324, 1893, 1895, 1520, 3149, 9847, vgl.: Milnor 2009, 299. Der ovidische Einfluß auf die pompejanische Wandmalerei: Simon 2007, 149-154, Knox 2014, 36-54.

²⁶ Linant de Bellefonds 1990 Nr. 43.

²⁷ Linant de Bellefonds 1990 Nr. 42.

²⁸ Linant de Bellefonds 1990 Nr. 45.

Phaedras noch weiter steigern wollte. Diesem Ziel dienen auch die Darstellungen, auf denen der Chiton eine der Schultern unbedeckt lässt.²⁹

Im 2. und 3. Jahrhundert erscheint das Thema auch auf einigen östlichen Mosaiken. Auf einem antiochenischen Mosaik sind Phaidra, die Amme und Hippolytos in der üblichen Dreierkomposition zu sehen und auf dem Boden die Schreibtafel.³⁰ Eine Besonderheit ist die am linken Rand auftauchende Aphroditestatue. Auf einem Mosaik in Nea Paphos sitzt rechts Phaidra, links steht Hippolytos mit der Schreibtafel in der Hand und einem Hund zu seinen Füßen.³¹ Dies ist die einzige Darstellung ohne Amme, auf der also Phaidra den Brief selbst Hippolytos übergeben hat und dieser ihn nicht auf den Boden wirft, sondern in der Hand hält.

In der Grabmalkunst erscheint eine Darstellung der Geschichte mit dem Briefmotiv zum ersten Mal um die Mitte des 2. Jahrhunderts n. Chr. auf einer Aschenurne.³² Rechts sitzt Phaedra ohnmächtig vor Schmerz auf ihrem Thron, links sitzt Hippolytus auf einem Felsen, der seine Rechte abweisend erhebt und in der herabhängenden Linken ein Diptychon hält. Phaedra verkörpert hier den grenzenlosen Schmerz, Hippolytus dessen Verursacher. Er ist der für immer verlorene Gefährte.

Die größte Denkmalgruppe in Bezug auf die Geschichte bilden die Sarkophage. Der sogenannte Typ A der römischen Marmorsarkophage, der in den 180er Jahren n. Chr. erscheint, zeigt die Geschichte in zwei Teile gegliedert (Abb. 4).³³ Am Rand der linken Hälfte des Reliefs sitzt Phaedra mit zwei Dienerinnen, Amor stützt sich auf ihren Schenkel und blickt sie an. Rechts von ihr versucht die Amme den in der Mitte stehenden Hippolytus von der Liebe ihrer Herrin zu überzeugen. Am rechten Rand aber entfernt sich Hippolytus ein Pferd führend. Auf der rechten Hälfte des Reliefs jagt Hippolytus auf dem Pferd einen Eber, hinter ihm erscheint eine behelmte Frauengestalt, bei der es sich um niemand anderen handelt als um die personifizierte Virtus. Obwohl wir auf den Wandgemälden regelmäßig Verweise auf Hippolytus' Jagdleidenschaft finden und Hund und Pferd neben ihm den Aufbruch zur Jagd suggerieren, findet sich eine Darstellung der Jagdszene nur auf diesen Sarkophagen. Der jagende Hippolytos findet sich auch nicht bei Euripides, in Phaedras Brief jedoch sehr wohl:

²⁹ Mucznik 1999, 129.

³⁰ Linant de Bellefonds 1990 Nr. 48.

³¹ Linant de Bellefonds 1990 Nr. 35.

³² Linant de Bellefonds 1990 Nr. 37; Mucznik 1999, 108, III. 110..

³³ Linant de Bellefonds 1990 Nr. 55-67.

*Sive ferocis equi luctantia collare curvas,
 Exiguo flexos miror in orbe pedes;
 Seu lentum valido torques hastile lacerto,
 Ora ferox in se versa lacertus habet;
 Sive tenes lato venabula cornea ferro –
 Denique nostra iuvat lumina, quidquid agis. (79-84)*
 Wenn du den bäumenden Hals des trotzigen Rosses zurückbiegst,
 Daß auf der Stelle es dreht, seh' ich bewundernd dir zu;
 Wenn du mit kräftigem Arm die biegsame Lanze schleuderst,
 Zieht dein kräftiger Arm stets meine Blicke auf sich;
 Trägst du den abornen Speer zur Jagd, mit Eisen beschlagen –
 Kurz, ganz gleich, was du tust, alles erfreut meinen Blick.

Phaedra bekennt, welches Entzücken es ihr bedeutet, den jagenden Jüngling mit seinen muskulösen Armen zu bewundern. Auf dem Sarkophag von Pisa sehen wir keine sich schamhaft und verzweifelt abwendende Phaedra, sondern eine stolz und interessiert nach vorne blickende. Hier kann also die Darstellung der Geschichte keinesfalls den Ausdruck der tragischen und schuldhaften Liebe bedeuten. Es ist unvorstellbar, dass die Angehörigen des Toten diesen Gedanken vermitteln wollten. Dahinter verbirgt sich viel eher die Botschaft des schmerzhaften und unvermeidlichen Abschieds. Der Verstorbene erscheint als Hippolytus, die Ehefrau oder vielleicht Mutter als Phaedra. Die Szene auf der rechten Hälfte des Reliefs bringt die Tugend und die todesverachtende Tapferkeit des Verstorbenen zum Ausdruck.³⁴ Phaedra nimmt mit endloser Liebe und Schmerz Abschied von ihrem Toten.³⁵

Unter den provinziellen Reliefs gibt es zwei, die das Thema in den Jahrzehnten um die Wende vom 2. zum 3. Jahrhundert n. Chr. bearbeiten, beide stammen aus der mittleren Donauregion. Das eine stammt aus dem norischen Flavia Solva und ist leider stark fragmentarisch und beschädigt (Abb. 5).³⁶ Die Gestalt der am linken Rand des Bildes stehenden Phaedra fehlt zum größten Teil, in ihrer erhobenen Linken ist aber die Schreibtafel zu sehen und in ihrer Rechten ein Griffel (*stilus*), mit dem sie gerade den Brief schreibt. Rechts steht Hippolytus mit einem Wurfspeer in der einen Hand und zu seinen Füßen auf der einen Seite mit einem Hund und auf der anderen mit einem Pferd. In der

³⁴ Lewerentz 1995, 123: „Der Jäger misst sich im Kampf gegen das Jagdtier, gegen die angreifende Macht des Todes, und scheut dabei den Tod nicht. Virtus selbst kann dabei auch Tapferkeit beim Sterben und nicht nur im Leben bedeuten.“ Vgl.: Zanker 1999, 134f.

³⁵ Vgl.: Zanker 1999, 136 f.; Zanker – Ewald 2004, 54.

³⁶ Linant de Bellefonds 1990, Nr. 74; Hainzmann – Pochmarski 1994, 151-153; *ubi erat lupa* Nr. 1272. Für die Aufnahme danke ich O. Harl.

Mitte kniet ihm zugewandt die Amme mit bittend erhobenen Händen. Oben in der Mitte schwebt Amor in der Luft und wendet seinen Kopf Phaedra zu, seinen Körper aber Hippolytus und zeigt so Phaedra die Richtung an. Dies ist die einzige Darstellung, auf der Phaedra beim Briefschreiben zu sehen ist. In dieser Hinsicht folgt sie am stärksten dem ovidischen Muster.³⁷ Auch die Rolle Amors ist in beiden Fällen eine ähnliche: er ermutigt Phaedra zum Schreiben des Briefes. Die kniende Amme ist uns bisher noch nicht begegnet, ihr Vorbild ist bei Euripides zu suchen. Dort fleht sie, nachdem sie Hippolytos die Liebe ihrer Herrin eröffnet hat: „Deine Knie umarmend flehe ich dich an, mich nicht zu töten!“ (607) Bei Seneca fleht Phaedra Hippolytus auf Knien an: „*en supplex iacet adlapsa genibus regiae proles domus.*“³⁸

Das zweite Relief stammt aus dem pannonischen Brigetio (Abb. 6).³⁹ Hier steht Phaedra halbnackt, mit der Rechten auf eine Säule gestützt am linken Rand, ihr Umhang bedeckt nur den Unterkörper. Daneben versucht Amor sie an der Linken in Richtung Hippolytus zu ziehen. In der Linken hält Amor eine Fackel. Am rechten Rand des Bildes steht der bis auf den von seiner Schulter hängenden Umhang ebenfalls nackte Hippolytus. Bei seinem rechten Fuß liegt die Schreibtafel auf dem Boden. Seine rechte Hand streckt er im Abschied oder zurückweisend der am Boden knienden Amme entgegen. Neben dem Relief von Flavia Solva ist dies das zweite Beispiel dafür, dass die Amme vor Hippolytus kniet. Dagegen erscheint nur hier Phaedra halbnackt in Venuspose. Damit ist die Tatsache zu erklären, dass die neuesten Kataloge die Gestalt als Venus bestimmen. Die Göttin ist jedoch nicht unmittelbar beteiligt am Geschehen wie bei Euripides.⁴⁰ Nach dem ovidischen Brief ist Phaedras unmittelbarer Anstifter Amor, der auf diesen beiden Reliefs nicht bloß als Beobachter, sondern als aktiver Teilnehmer erscheint, der Phaedra zur Erklärung ihrer Gefühle drängt. Da beide Reliefs ursprünglich Teile von Grabmälern gewesen sein dürften, dürfte die Bedeutung der Szene die im Fall der Sarkophage festgestellte Wandlung durchgemacht haben: Hippolytus entfernt sich unwiderruflich, Phaedra jedoch liebt in weiterhin unendlich, was sie im Brief zum Ausdruck bringt.

³⁷ Die unmittelbare Wirkung der augusteischen Literatur auf das Relief von Flavia Solva konnte bereits nachgewiesen werden: Gesztelyi 2000, 123-131; Gesztelyi – Harl 2001, 139-170.

³⁸ Phaedra 666-7. Auf einem pompejanischen Wandgemälde finden wir ein Beispiel dafür, dass Phaedra Hippolytus auf Knien anfleht (Mucznik 1999, 112, III. 135).

³⁹ Erdélyi 1966, 215; Linant de Bellefonds 1990 Nr. 73; *ubi erat lupa* Nr. 3848. Für die Aufnahme danke ich O. Harl.

⁴⁰ Harl – Lőrincz 2002, 12 Kat. 4; Borhy 2006, 59 Kat. 26. Ersterer Katalog gibt eine paradoxe Erklärung dafür: „Hinter der Amme steht unsichtbar auf ihren Altar gestützt die Göttin der Liebe in Begleitung ihres Sohnes Eros. Die Göttin erweckte in Phaidra die verbotene Leidenschaft für ihren Stiefsohn, welche zu ihrem Schicksal wurde.“

Im 2. Viertel des 3. Jahrhunderts n. Chr. erscheint die Hippolytus-Geschichte auf einer Gruppe von attischen Marmorsarkophagen in neuer Fassung. Die Protagonistin Phaedra erscheint auf der linken, kürzeren Seite, wo die Amme den Brief entgegennimmt. Im Mittelpunkt der langen Seite steht Hippolytus, dem die Amme den Brief übergibt.⁴¹ Hippolytus macht eine abweisende Bewegung und macht sich mit seinen Gefährten in Begleitung von Pferden und Hunden zur Jagd auf. Das Motiv der Briefübergabe steht auch im Mittelpunkt eines um 300 n. Chr. entstandenen, einzigartigen römischen Sarkophags.⁴² Hier füllen die Gefährten des Hippolytus bloß die linke Hälfte des Reliefs, während auf der rechten Hälfte die verzweifelte Phaedra sitzt, die eben von Hippolytus verlassen wird.

In den Jahrzehnten um die Wende vom 3. zum 4. Jahrhundert n. Chr. erscheint eine neue Gruppe römischer Sarkophage. Auf diesen Sarkophagen vom Typ B ist die Geschichte in eine einzige Szene komponiert (Abb. 8).⁴³ Am linken Rand des Bildes sitzt die sich verzweifelt abwendende Phaedra, davor streckt ihr Amor tröstend die Hand entgegen. Am rechten Rand des Bildes sitzt Theseus, der bisher nicht vorgekommen ist und hört mit der Hand am Bart den Boten, der vom Tod des Hippolytus berichtet. Im Mittelpunkt erscheint Hippolytus auf zwei verschiedene Weisen. Einerseits hält er den von der Amme erhaltenen Brief vor sich, andererseits bricht er sein Pferd führend mit seinen Hunden zur Jagd auf. Hier werden wir Zeugen einer neuartigen Verwendung des Briefmotivs. Bisher hat Hippolytus den Brief entweder zurückgewiesen oder auf den Boden geworfen. Nun nimmt er ihn nicht nur von der Amme an, sondern hält ihn demonstrativ vor sich. Die Erklärung für diese neue Geste sieht P. Zanker darin, dass die Schreiftafel auf die Schulbildung des Verstorbenen verweise, die an die Stelle früherer Tugenddarstellungen trete.⁴⁴ So verliert die Schreiftafel völlig die Bedeutung des ursprünglichen Briefs. Wir halten aber eine Interpretation für möglich, in der die Bedeutung des Briefs erhalten bleibt. Der Verstorbene zeigt stolz den Brief, der die Erklärung der unendlichen Liebe seiner Frau oder Mutter enthält.

Unser Überblick gibt ein Beispiel dafür, welchen Bedeutungswandel eine mythische Geschichte im Lauf der Jahrhunderte durchmachen kann, je nachdem, welche Gedanken die Benutzer zum Ausdruck bringen wollten. Das Musterbeispiel der schuldhaften Liebe kann sich zum Ausdruck bedingungsloser und unendlicher Liebe wandeln. Doch diesem Weg können wir nur mit Hilfe der integrierten Untersuchung der Denkmäler der Literatur und der bildenden

⁴¹ Linant de Bellefonds 1990 Nr. 86-91; Mucznik 1999, 99, III. 103.

⁴² Linant de Bellefonds 1990 Nr. 72; Mucznik 1999, 92, III. 69.

⁴³ Linant de Bellefonds 1990 Nr. 68-71.

⁴⁴ Zanker 1999, 139ff.

Kunst folgen. Während die Dramenliteratur in erster Linie am moralischen Aspekt der Geschichte interessiert war, suchte die bildende Kunst den Ausdruck von Situationen des alltäglichen Lebens darin und dichtete den Mythos auf diese Weise fort.⁴⁵ Zu letzterem trug sicherlich Ovids Elegie viel bei, die bisher weniger zur Erklärung der kaiserzeitlichen Darstellungen herangezogen wurde.⁴⁶ Der Phaedras Liebesbekenntnis enthaltende Brief zieht sich jedoch als Schlüsselmotiv durch die ganze Geschichte der kaiserzeitlichen Darstellungen der bildenden Kunst.

Bibliographie

- Bergmann 1996 = Bergmann, B.: The Pregnant Moment: Tragic Wives in the Roman Interior. In: *Sexuality in Ancient Art: Near East, Egypt, Greece and Italy*. Ed. N. Kampen, New York, 199-218.
- Borhy 2006 = Borhy, L.: Vezető Komárom város római kori köemlékeihez (Führer durch das römerzeitliche Lapidarium in Komárom). *Acta Archaeologica Brigetionensia*, I 5, Komárom.
- Bragantini – Sampaolo 2009 = Bragantini, I. – Sampaolo, V.: *La pittura pompeiana*. Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Napoli.
- Croisille 1982 = Croisille, J.-M.: *Poésie et art figuré de Néron aux Flaviens. Recherches sur l'iconographie et la correspondance des arts à l'époque impériale*. Bruxelles.
- Davis 1995 = Davis, P. J.: Rewriting Euripides: Ovid, *Heroides* 4. *Scholia* 4, 41-55.
- Erdélyi 1966 = Erdélyi, G.: A Hippolytus Relief from Szöny. *Acta Antiqua* 14, 211-223.
- Gesztelyi 2000 = Gesztelyi, T.: Abschied von der Gattin. Eine Aeneis Szene auf einem norischen Grabrelief. *Acta Antiqua* 40, 123-131.
- Gesztelyi – Harl 2001 = Gesztelyi, T. – Harl, O.: Vom Staatsmythos zum Privatbild: Aeneas und Creusa auf der Grabädikula eines ritterlichen Offiziers in Solva/Steiermark. In: T. Panhuysen (Hrsg.): *Die Maastrichter Akten des 5. Internationalen Kolloquiums über das provinzialrömische Kunstschaffen*. Maastricht, 139-170.
- Ghiron-Bistagne 1982 = Ghiron-Bistagne, P.: Phèdre ou l'amour interdit. Essai sur la signification du «motif de Phèdre» et son évolution dans l'antiquité classique. *Klio* 64, 29-49.
- Harl – Lőrincz 2002 = Harl, F. – Lőrincz, B.: *A római kőtár vezetője a komáromi erődrendszer VI. bástyájában (Führer durch das römische Lapidarium in der VI. Bastei der Befestigung in Komárom)*. Komárno–Wien.
- Hainzmann – Pochmarski 1994 = Hainzmann, M. – Pochmarski, E.: *Die römerzeitlichen Inschriften und Reliefs von Schloss Seggau bei Leibnitz*. Graz.
- Jacobson 1974 = Jacobson, H.: *Ovid' Heroides*. Princeton.
- Knox 2014 = Knox, P. E.: Ovidian Myths on Pompeian Walls. In: J. F. Miller – C. E. Newlands (edd.): *A Handbook to the Reception of Ovid*, Edited by. Wiley Blackwell, 36-54.

⁴⁵ Zanker 1999, 134.

⁴⁶ Zanker 1999, 139: „Der Liebesbrief der Phädra kommt zwar in der literarischen Überlieferung des Mythos nicht vor.“ Der Verfasser beachtet nicht, dass auch Ovid die Geschichte weitergedichtet hat.

- Lewerentz 1995 = Lewerentz, A.: Die Sepulkralsymbolik des Hippolytosmythos auf stadtrömischen Sarkophagen. *Boreas*, 18, 111-130.
- Linant de Bellefonds 1990 = Linant de Bellefonds, P.: Hippolytos I. *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* V. Zürich–München, 445-464.
- 2009 = Linant de Bellefonds, P.: Hippolytos I. *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Supplementum. Zürich–München, 283-286.
- Milnor 2009 = Milnor, K.: Literary Literacy in Roman Pompeii: The Case of Virgil's *Aeneid*. In: W. Johnston – H. Parker (edd.): *Ancient Literacies: The Culture of Reading in Greece and Rome*. Oxford, 288-319.
- Mucznik 1999 = Mucznik, S.: Devotion and Unfaithfulness. Alcestis and Phaedra in Roman Art. *RdA Suppl.* 20, Rome.
- Robert 1904 = Robert, C.: *Die antiken Sarkophagreliefs*, III 2. Berlin.
- Schefold 1952 = Schefold, K.: *Pompejanische Malerei. Sinn und Ideengeschichte*. Basel.
- Simon 2007 = Simon, E.: Ovid und Pompeji. *Thetis* 13/14, 149-154.
- Sogliano 1891 = Sogliano, A.: Regione I: X Pompei. II. Dipinti ed epigrafi scoperte nell'isola ad oriente della 7a Regione IX, e nelle isole 2a e 5a, Regione V. *Notizie degli Scavi* 266-273.
- Strocka 2007 = Strocka, V. M.: Aeneas, nicht Alexander! Zur Ikonographie des römischen Helden in der pompejanischen Wandmalerei. *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 121, 269-315.
- Swetnam-Burland 2015 = Swetnam-Burland, M.: Encountering Ovid's Phaedra in House V.2.10-11, Pompeii. *American Journal of Archaeology* 119, 217-232.
- Tschiedel 1969 = Tschiedel, H. J.: *Phaedra und Hippolytus. Variationen eines tragischen Konfliktes*. Erlangen.
- Zanker 1999 = Zanker, P.: Phädras Trauer und Hippolytos' Bildung: Zu einem Sarkophag im Thermenmuseum. In: *Im Spiegel des Mythos. Bilderwelt und Lebenswelt*. Wiesbaden.
- Zanker – Ewald 2004 = Zanker, P. – Ewald, B. Chr.: *Mit Mythen leben. Die Bilderwelt der römischen Sarkophage*. München.

(ISSN 0418 – 453)