

MOSCHOS' *EUROPA* ZWISCHEN ARTIFIZIALITÄT UND KLASSIZISMUS

Der Mythos als verkehrte Welt

Der antike Dichter Moschos stammt aus Syrakus und war nach dem Zeugnis des Suda-Lexikons¹ Schüler des hellenistischen Grammatikers Aristarch, der 144 v. Chr. starb. Damit ist die Lebenszeit des Moschos im 2. Jh. v. Chr. gesichert; weitere Informationen zu seinem Leben fehlen. Bekannt wurde Moschos durch sein Gedicht *Eros, der Ausreißer* (Ἔρως δραπέτης) sowie die *Europa*. Bei beiden Werken handelt es sich um Epyllien, wie sie in der Literatur des Hellenismus entstanden und auch von Theokrit und Kallimachos überliefert sind. Das erste Epyllion enthält einen Steckbrief, mit dem Aphrodite ihren verloren gegangenen Sohn, den Eros-Knaben, suchen lässt, der ihr durch seine Ungehörigkeit immer wieder großen Kummer bereitet. In diesem Text werden in humoristischer Weise ganz unterschiedliche Textgattungen und Motive auf überraschende Weise kombiniert: zum einen das aus Epigramm und anakreontischer Dichtung bekannte Motiv des nicht zu bezähmenden Eros², zum anderen die Form der amtlichen Steckbriefe für entlaufene Sklaven oder Straftäter³.

Noch bekannter ist aber die Dichtung *Europa* in 166 Hexametern. In diesem Gedicht schildert Moschos in mehreren Schritten die erotische Annäherung zwischen der phönizischen Königstochter Europa und Zeus: Zunächst schickt Aphrodite der Europa einen Traum, in dem ihr zwei Frauen erscheinen, die sich um das Mädchen streiten. Die eine Frau wird mit Asien namentlich bezeichnet, die andere bleibt zwar ohne Namen, repräsentiert aber offensichtlich den Kontinent Europa, zu dem hin das Mädchen entführt werden und dem es seinen Namen geben wird. Zugleich wird mit dem Streit der Raub Europas durch Zeus bereits symbolisch antizipiert. Europa verspürt in dem Traum bereits eine starke eroti-

1) Suidas s. v. Μόσχος.

2) Z. B. A. P. 5,179 (Meleager); vgl. Beckby 537.

3) Vgl. etwa P. Paris. 10 (145 v. Chr.); UPZ 1,121 (156 v. Chr.); BGU 3,1774 (1. Jh. v. Chr.).

sche Anziehung zu dieser anonymen Frau hin. Nach ihrem Erwachen reflektiert sie über den Traum, der ihr auch ein wenig Angst über die ungewisse Zukunft eingeflößt hat. Allerdings überwiegt doch der durch den Traum ausgelöste Tatendrang, und sie begibt sich mit ihren Gespielinnen auf eine Blumenwiese direkt am Strand. Dort sammelt sie Blumen in einem metallenen Korb, den der Feuergott Hephaistos geschmiedet hat. Auf einer zweiten narrativen Ebene wird dabei in Form einer Ekphrasis das Schicksal ihrer Vorfahrin Io bildlich dargestellt: Zeus hatte sich in die argivische Inachostochter Io verliebt und sie, um die Liebe vor seiner Gattin Hera geheim zu halten, in eine Kuh verwandelt, die nun – von Hera mittels einer Bremse umhergetrieben – über das ionische Meer und Asien bis nach Ägypten herumirrt und dort den von Zeus gezeugten Epaphos gebiert. Auf der ersten Erzählebene taucht anschließend der verliebte Zeus, in einen weißen Stier verwandelt, auf der Blumenwiese auf und betört die Blumen pflückenden Mädchen mit seinem sanften Wesen, seiner Schönheit und seinem ambrosischen Duft. Er geht vor Europa in die Knie und leckt zärtlich ihren Hals. Diese wird ebenfalls initiativ, streichelt den Stier und küsst ihn auf das vor Speichel feuchte Maul. Anschließend setzt sie sich mutig auf seinen Rücken, der Stier springt plötzlich auf und entführt sie auf das Meer. Dort bilden Delphine, Nereiden, Poseidon und Tritonen das fröhliche Geleit des Hochzeitspaares. Erst nach einer ganzen Weile äußert Europa ihr Erstaunen über das Geschehen; sie fragt den Stier, wohin er sie bringen wolle. Nach kurzem Bedauern über den Verlust ihres Elternhauses äußert sie aber zuletzt ihre Hoffnung auf einen glücklichen Ausgang ihres Abenteuers. In einer knappen Antwortrede gibt sich Zeus zu erkennen und verkündet dem Mädchen die bevorstehende Liebesvereinigung sowie die Geburt berühmter Söhne. Das Gedicht schließt mit einer auktorialen Bemerkung, dass sich die Worte des Zeus erfüllten und Europa „alsbald Mutter wurde“⁴.

Dieses auf den ersten Blick so klar und einfach strukturierte Epyllion ist in der Forschung bislang nur wenig behandelt worden. Immerhin existiert ein umfangreicher Kommentar von Winfried Bühler⁵, der sich eingehend mit Problemen zu Textkritik und Vor-

4) Mosch. Eur. 166: Κρονίδη τέκε τέκνα καὶ αὐτίκα γίνετο μήτηρ.

5) Siehe Literaturverzeichnis.

lagen befasst. Dabei steht die Frage im Vordergrund, wie genau Moschos seine jeweilige Vorlage imitiert hat. Moschos wird dabei so gut wie keine Selbständigkeit zugebilligt, vielmehr gilt sein Klein-epos als eine Art Patchwork aus bekannten klassischen Textstellen; und dort, wo er davon abweicht, nimmt Bühler andere, heute verlorene Vorlagen an. In der übrigen Forschung, die sich mit hellenistischer Literatur oder Ekphrasis bzw. antiken Träumen im Allgemeinen befasst, wird das Europa-Gedicht einhellig mit Wertungen wie „schlicht“ oder „naiv“, „von Künstlichkeiten nicht belastet“, „ursprünglich-urwüchsig“, „unbelastet von alexandrinischer Gelehrsamkeit“, „unoriginell-konventionell“ etc. belegt⁶. Die Liebesgeschichte zwischen Europa und Zeus gilt als „frisch-natürlich“ und „romantisch“⁷. Sprachlich fiel immer einerseits die enge Anlehnung an Homer und andererseits der Verzicht auf lexikalische Neuerungen auf, was beides alexandrinischer Poetik widerspricht und zu der Benennung des Epyllions als klassizistisch führte⁸. Damit würde die *Europa* zum einen eine von dem einfallsreichen und witzigen Epyllion auf den Ausreißer Eros abweichende Tendenz aufweisen und zum anderen bereits auf die in der kaiserzeitlichen Literatur vorherrschenden Darstellungsprinzipien vorausweisen, in der auch schon sprachlich, aber auch motivisch eine möglichst genaue Imitation klassischer, d. h. vorhellenistischer Vorbilder aus der archaischen und attischen Literatur intendiert wurde⁹.

Kennzeichen der hellenistischen Poetik ist dagegen gerade die von Bernd Effe speziell in Bezug auf Theokrit treffend so genannte „Destruktion der Tradition“¹⁰. Diese Tendenz drückt sich sowohl in der inhaltlichen und formalen Distanzierung der hellenistischen Dichter von ihren archaischen und klassischen Vorläufern aus als auch in der häufigen ironischen Distanzierung gegenüber den behandelten Stoffen. Typisch wird das Vorherrschen der kleinen Form, so des Epyllions gegenüber dem Großepos homerischer Dimensionen, ferner die formale Artifizialität durch möglichst kunstvolle Komposition, die Verwendung entlegener sprachlicher Formen, die Suche nach entlegenen mythischen Stoffen, überhaupt die Verbindung von philologischer Gelehrsamkeit und Dichtung.

6) So etwa Körte 269; Beckby 541; Effe 1985, 110 f.; Campbell 7–10.

7) Z. B. Gutzwiller 65; ähnlich Walde 206.

8) Z. B. Webster 155.

9) So Webster 153–155.

10) Effe 1978.

So wird die an ein breites Allgemeinpublikum gerichtete Literatur der archaischen und klassischen Gesellschaft durch eine esoterische Dichtung von Gelehrten für Gebildete abgelöst. Im Umgang mit dem überlieferten Mythos dominiert zum einen eine geradezu professionelle aitiologische Funktionalisierung z. B. in Form von Herleitungen kultischer Kuriosa oder von Stadtgründungen auf bestimmte Mythen, zum anderen werden die Mythen aber auch weitgehend durch Anthropomorphisierung der Götter sowie realistische ‚Verbürgerlichung‘ des olympischen Ambientes ihrer Erhabenheit entkleidet und ironisch oder kritisch umgedeutet¹¹.

Wie bereits angedeutet, sind die Urteile der heutigen Forschung bezüglich der literarischen Qualität der *Europa* insgesamt eher zurückhaltend. Damit kontrastiert allerdings die Hochschätzung dieses Kleinepos in der nachfolgenden antiken Literatur. Immerhin haben sich so bedeutende Autoren wie Achilleus Tatios¹², Horaz¹³ oder Nonnos¹⁴ in ihren Bearbeitungen der Europa-Geschichte direkt und Catull in seinem Epyllion über die Hochzeit von Peleus und Thetis¹⁵ zumindest formal von Moschos beeinflussen lassen¹⁶.

Im Folgenden wird zu zeigen sein, dass das Europa-Gedicht – anders als die *communis opinio* vermuten ließe – in formaler und inhaltlicher Hinsicht von einem hintergründigen Raffinement gekennzeichnet ist, das sich allerdings nicht auf den ersten Blick erschließt. Weiter lässt sich bei näherer Untersuchung feststellen, dass die *Europa* des Moschos sich trotz ihrer relativ späten Entstehung durchaus noch in die oben skizzierte poetologische Tradition des Hellenismus einordnen lässt, dabei jedoch ganz eigenwillige Akzentuierungen aufweist.

An erster Stelle ist hier die formale Struktur des Gedichtes zu nennen, die im Folgenden als Schema verdeutlicht ist¹⁷:

11) Insgesamt auch Körte 337–344; Fantuzzi/Hunter 40–44. Speziell zu Kallimachos vgl. Howald.

12) Vgl. die Bildbeschreibung vom Europa-Raub Ach. Tat. 1,1.

13) Hor. c. 3,27: Hier wie auch bei Nonnos ist die Handlung von Europas Raub dramatisch ausgestaltet.

14) Nonn. Dion. 1,46–355; vgl. dazu Kuhlmann 1999, 396–399.

15) Cat. c. 64; vgl. auch Kroll 140f.

16) Vgl. Friedländer 16; Bühler 20–28.

17) Von Bühler nicht erkannt; vgl. aber Schmiel 262, mit einem ähnlichen Schema.

1–5 Einführung (5) und 6–15 Europas Traum (10)

16–27 Europas Monolog: anfängliche Angst (12)

28–36 Europa und Gefährtinnen auf der Blumenwiese (9)

37–62 Korb-Ekphrasis: Io als Kuh auf dem Meer (26)

63–71 Blumenpflücken und Blumenkatalog (9)

72–76 Zeus verliebt sich (5)

77–88 Zeus verwandelt sich in Stier (12)

89–94 Zeus auf der Blumenwiese, erotische Initiative (6)

95–100 Europas erotische Initiative (6)

101–107 Europas Freude (7)

108–134 auktoriale ‚Ekphrasis‘: Europa vom Stier fortgetragen (27)

135–152 Europas Worte an Zeus (18)

153–51 Zeus’ Antwort: Europa soll keine Angst haben (9)

162–66 Schluss (5)

Zwar läuft die Erzählung im Ganzen geradlinig ab; allerdings kontrastiert doch mit der Linearität des Handlungsablaufes eine symmetrische Struktur im Gedicht, wie sie auch ähnlich in Catulls Peleus-Epyllion erkennbar ist¹⁸. Um den Mittelteil mit der ersten Begegnung zwischen Europa und Zeus herum sind die übrigen Handlungsabschnitte korrespondierend verteilt. Dabei entspricht der anfängliche Traum, der die folgende Handlung symbolisch ankündigt, dem Gedichtschluss, in dem die Handlung zum Abschluss kommt. Dem folgenden Monolog Europas, in dem sie ihre Angst ausdrückt, entspricht im zweiten Teil die Antwort von Zeus an Europa 153–61, Europa solle keine Angst haben. Die Ekphrasis in der Mitte der ersten Gedichthälfte (die Korb-Beschreibung/Io-Handlung mit 26 Versen) korrespondiert mit der auktorialen Beschreibung der auf dem Stier sitzenden Europa mit 27 Versen. Eine weitere Form der inhaltlichen Korrespondenz – allerdings zwischen zwei narrativen Ebenen – ergibt sich durch die beiden gleichsam intradiegetischen Partien Traum und Korb-Ekphrasis in der ersten Hälfte des Gedichts: Diese liegen im Vergleich zur eigentlichen Handlung auf einer zweiten narrativen Ebene, nehmen die folgende Handlung allerdings in mehr oder minder deutlicher Form vorweg. Dabei ist der Traum symbolisch und zugleich prospektiv: Zeus wird indirekt durch eine der beiden Frauen wiedergegeben. Zugleich wird auch schon die erotische Anzie-

18) Friedländer 16–18; Kroll 140 f.

hungskraft des Tieres auf Europa durch die ebenfalls nicht der ‚normalen‘ menschlichen Heterosexualität entsprechende homosexuelle Neigung Europas zu einer der beiden Frauen präludiert¹⁹. Noch deutlicher werden die Bezüge zur primären Handlung in der retro- und natürlich zugleich prospektiven Korb-Ekphrasis in der Art der ‚mise en abyme‘, die das Schicksal von Europas Ahnin Io beschreibt²⁰.

Gleichzeitig liegt hier eine inhaltliche Verkehrung vor, da in diesem Mythos die menschliche Frau in eine Kuh verwandelt wurde und über das Meer wandert, in der primären Handlung jedoch Zeus sich in ein Rind verwandelt und über das Meer nach Kreta schwimmt. Io wiederum wanderte aus Europa aus und kam über Asien nach Ägypten, während Europa aus Asien nach Europa (Kreta) gelangte. Abgesehen von der im Text nicht explizit genannten, sondern für einen gelehrten Leser als Wissen vorausgesetzten Abstammung Europas von Io wird ein weiterer Bezug dieses vergangenen Mythos zu Europas Zukunft vom Erzähler hergestellt: Der Korb wurde bereits Ios Tochter bzw. Europas Urgroßmutter Libye geschenkt, nachdem diese von Poseidon geliebt worden war, und dann über deren Schwiegertochter Telephasse an Europa weitervererbt²¹. Textstilistisch könnte man insgesamt von einer narrativen Klimax sprechen: Am Beginn steht eine kurze indirekte Vorwegnahme der Handlung durch den Traum (10 Verse), fortgesetzt durch die deutlichere und längere Vorwegnahme in Form der Ekphrasis (26 Verse), der wiederum die ‚eigentliche‘ Handlung der ersten narrativen Ebene im Rest des Gedichtes folgt. Insgesamt handelt es sich also bei der *Europa* in formaler Hinsicht um ein regelrechtes Kabinetttstück, das den alexandrinischen Formspielereien oder Technopaignia in nichts nachsteht.

Neben der formalen Perfektion sind als weiteres Charakteristikum des Europa-Gedichts die auffällig zahlreichen intertextuellen Bezüge zu nennen. Die jeweiligen Prätexte werden entweder im Wortlaut zitiert, inhaltlich verwertet, oder sie dienen als Vorbild

19) So Walde 204.

20) Zur Technik der ‚mise en abyme‘ generell Dällenbach; zur Definition besonders 36.

21) Mosch. Eur. 37–43.

für die Ausarbeitung der Handlungsstruktur. Hier seien nur die wichtigsten Beispiele für die Verarbeitung von Prätexten bei Moschos genannt²².

Bühlers Untersuchung hatte ergeben, dass die ausführliche literarische Ausgestaltung der erotischen Annäherung zwischen Zeus und Europa zuerst bei Moschos bezeugt ist und vermutlich auch in der vorliegenden Form auf ihn zurückgeht²³. Überliefert ist aber insbesondere die Darstellung der auf dem Zeus-Stier über das Meer fahrenden Europa bereits auf früheren Vasenbildern, die Moschos durchaus als Vorbild für die entsprechende Beschreibung in der zweiten Gedichthälfte gedient haben können²⁴.

Als eine entscheidende Vorlage ist zunächst einmal Homer zu nennen, sowohl als sprachliches Vorbild – was bisherigen Bearbeitern ja auch stets besonders aufgefallen war – als auch inhaltlich-strukturell. Speziell die Aussendung eines prophetischen Traumes, der die baldige Ankunft eines Gatten ankündigt, durch eine Göttin an eine noch jungfräuliche Königstochter ist als Handlungsmuster offensichtlich der Nausikaa-Passage aus dem sechsten Buch der *Odyssee* entnommen: Dort schickt Athene der Phäakenprinzessin Nausikaa einen solchen, freilich trügerischen Traum, dem das Mädchen entnehmen muss, sie werde den kurz darauf am Strand auftauchenden Odysseus heiraten²⁵. Im Gegensatz zur *Odyssee* sind bei Moschos die Verhältnisse also wiederum in ihr Gegenteil verkehrt: Aus der göttlichen Jungfrau schlechthin ist bei Moschos die Liebesgöttin Aphrodite zur Aussenderin des Traumes geworden. Anders als bei Homer ist der Traum hier zwar verschlüsselt, aber dafür wahr²⁶: Europa wird wirklich einen Gatten erhalten, während Athene in der *Odyssee* nur eine gastliche Aufnahmemöglichkeit für ihren Schützling Odysseus sucht, der danach wieder zurück nach Ithaka zu seiner Gattin Penelope fährt²⁷. Hierin liegt

22) Eine mehr oder weniger vollständige Auflistung von Parallelstellen findet sich bei Bühler 46–205.

23) Bühler 17–20 u. 28 f.

24) Dazu besonders Webster 154 f.

25) ζ 13–40.

26) Zu den Beziehungen zwischen diesem und dem homerischen Traum Walde 202–206; dabei wird Europas Traum im Sinne einer realistischen Psychologie gedeutet.

27) Zur Funktion der Phaiakis in der Gesamthandlung vgl. Schwinge 24–26 u. 125–158.

demnach auch ein interessanter Kontrast in Bezug auf eheliche Treue und den antiken Moralkodex: Die *Odyssee* bietet zumindest in dieser einen Szene ein Beispiel für eheliche Treue und eine züchtige, zurückhaltende Jungfrau, die immer darauf bedacht ist, keinen moralischen Anstoß zu erregen: So darf Odysseus nicht direkt mit ihr zum Königspalast gehen, damit niemand denkt, er sei ihr Liebhaber²⁸. Ganz anders die Geschichte bei Moschos: Nicht nur wird der mit Hera verheiratete Zeus hier gleich zweimal anhand der Beispiele Io und Europa als Ehebrecher gezeigt, sondern auch das Mädchen Europa wird mit ihrer erotischen Bereitschaft und ihrer Liebkosung des Stieres sexuell aktiver als ein Grieche von einem Mädchen erwarten sollte²⁹. Überhaupt ist Europa bei Moschos die einzige Heroine des griechischen Mythos, die sich einem verführenden Gott freiwillig hingibt, während ansonsten diese Verführungen stets aus Vergewaltigungen bestehen bzw. mit göttlichem Zwang verbunden sind. Auf diese Unterschiede macht Moschos den Leser in doppelter Weise aufmerksam: zum einen durch die erotische Verkehrung der Nausikaa-Passage als Musterbeispiel des *decorum*, zum anderen durch die Verweise auch in Form von Zitaten auf die von Zeus und Hera gequälte Io im pseudo-aischyleischen *Prometheus*.

Überhaupt verweist Europas Traum selbst ebenso wie die Darstellung der Io-Handlung auf dem Korb Europas auf Tragödien von (Pseudo-)Aischylos als Prätexte: So ist das Motiv der zwei miteinander streitenden und als Frauen symbolisierten Erdteile Asien und Europa aus dem Traum der Königsmutter Atossa aus den *Persern* des Aischylos entnommen³⁰: Dort symbolisiert der Traum den

28) Zur aufkeimenden Liebesbeziehung zwischen Odysseus und Nausikaa Schwinge 128–135.

29) Dazu Walde 205 f., die in Moschos' Europa in eher feministischer Deutung eine „selbstbestimmte, mutige Frau“ sieht.

30) Aesch. Pers. 181–199; vgl. insbesondere den Wortlaut in folgenden Passagen: Aesch. Pers. 181 u. 188 f.

ἔδοξάτην μοι δύο γυναῖκ' εὐείμονε,

...

τούτω στάσιν τιν', ὡς ἐγὼ δόκουν ὄραν,

τεύχειν ἐν

ἀλλήλησι

und Mosch. Eur. 8 f.

ὠίσατ' ἠπείρους δοιὰς περὶ εἶο μάχεσθαι,

'Ασίδα τ' ἀντιπέρην τε· φηὴν δ' ἔχον οἶα γυναῖκες.

Krieg des persischen Großkönigs Xerxes gegen die Griechen; zugleich ist er wie Europas Traum prospektiv und wahr, indem er den Untergang des persischen Heeres vorhersagt. Dem aischyleischen Traum fehlt allerdings wie auch sonst in Träumen der Tragödie die für das Epos typische Aussendung durch eine Gottheit³¹. Bei Moschos sind nun die Elemente des literarischen Traumes aus Epos und Tragödie zu einer neuen Einheit verschmolzen: Aussendung durch eine Gottheit wie bei Homer, prospektive Funktion wie in Epos und Tragödie, symbolische Verhüllung und wahrer Gehalt wie bei Aischylos. Allerdings ist die düstere Stimmung der aischyleischen Handlung bei Moschos durch erotische Leichtigkeit ersetzt.

Aus dem pseudo-aischyleischen *Prometheus* stammt die retrospektive Darstellung der Io-Handlung der Korb-Ekphrasis: Dort begegnet die von Heras Bremse umhergeseuchte Io auf ihrer Wanderung nach Ägypten im Kaukasus Prometheus, der von Zeus zur Strafe dafür, dass er den Menschen das Feuer gebracht hatte, an einen Felsen geschmiedet wurde und von dessen Leber täglich ein Adler frisst. Beide reflektieren über ihr Unglück und die Ungerechtigkeit des Zeus. Prometheus prophezeit Io ihr weiteres Schicksal³²: ihre Ankunft in Ägypten und die Geburt des Epaphos. Dabei spielen in der Tragödie auch aitiologische Elemente eine wesentliche Rolle, so die Benennung des Ionischen Meeres nach Io und die Benennung von Ios und Zeus' Sohn Epaphos nach der Berührung Ios durch Zeus³³. Moschos konnte in seiner Darstellung auf eine explizite Verwertung der ja bekannten aitiologischen Elemente verzichten, verwendet sie jedoch so, dass sie für den Leser durchaus evoziert werden. Dies geschieht durch die fast wörtliche Zitierung des Prometheus-Textes. Vgl. Ps.-Aesch. Prom. 848 f.:

ἐνταῦθα δὴ σε Ζεὺς τίθησιν ἔμφρονα
ἐπαφῶν ἀταρβεῖ χειρὶ καὶ θιγῶν μόνον

mit Mosch. Eur. 50–52 (Korb-Ekphrasis: Zeus „berührt“ Io):

ἐν δ' ἦν Ζεὺς Κρονίδης ἐπαφόμενος ἠρέμα χερσὶ
πόρτιος Ἰναχίης τὴν δ' ἑπταπόρφ παρὰ Νείλω
ἐκ βοῶς εὐκεράοιο πάλιν μετὰμειβε γυναῖκα.

31) Dazu ausführlich Walde 73–88 u. die Übersicht dort 441–443.

32) Ps.-Aesch. Prom. 786–876.

33) Ps.-Aesch. Prom. 839–843 u. 848 f.: Epaphos aus ἐπαφῶν „berührend“.

und Mosch. Eur. 95 f. (Europa „berührt“ den Stier in erotischer Weise):

ἦ δέ μιν ἀμφοφάσκει καὶ ἠρέμα χεῖρεσιν ἀφρόν
πολλὸν ἀπὸ στομάτων ἀπομόργνυτο ...

Durch die wechselseitige Berührung ergibt sich wiederum ein Rollentausch, d. h. geradezu eine Verkehrung des aus dem *Prometheus* bekannten Mythos.

Die Korb-Ekphrasis verweist im Übrigen auch wieder auf Homer als Vorlage, diesmal allerdings auf die *Ilias*. Unmittelbares Vorbild ist die Schildbeschreibung aus dem 18. Buch, in der der Schild des Achill, den Hephaist für den Helden schmiedet, minutiös beschrieben wird³⁴. Auch hier markiert Moschos durch den Hinweis auf Hephaist als Künstler und durch wörtliche Zitate und die Art der Textstrukturierung durch die Verbformen des ‚Verfertigen‘ (τετεύχαστο, τετυγμένη, ἐτέτυκτο, τετυγμένος, ἤσκητο)³⁵ den Prätext deutlich formal³⁶. Allerdings besteht der Inhalt dieses epischen Textelements (Waffen-)Ekphrasis aus einem dramatischen Stoff, also auch hier wieder die bewusste Kombination von Epos und Tragödie im Epyllion. Eine wichtige Neuerung des Moschos gegenüber dem traditionellen Epos ist dabei auch, dass der Inhalt der Ekphrasis in die Gesamthandlung eng eingebunden ist. Bei Homer hingegen befinden sich auf dem Schild des Achill Darstellungen des alltäglichen Lebens, während die epische Handlung mit der Belagerung Trojas bewusst ausgeklammert bleibt. Daher kann man die Ekphrasis im Epos in Anlehnung an Karl Reinhardt auch als Fenster zur nicht-epischen Realität bezeichnen, d. h. solche Textelemente erlaubten den epischen Dichtern, die rein fiktionale Ebene des Mythos zu verlassen und auch die selbst erlebte Realität darzustellen³⁷. Moschos verstößt hingegen bewusst gegen dieses epische Prinzip, um gerade im rein mythisch-fiktionalen Raum zu bleiben. Er eröffnet mit seiner Ekphrasis auf der Handlungsebene ein Fenster in die mythische Vergangenheit und

34) Σ 478–608.

35) Mosch. Eur. 43–62.

36) Vgl. damit die homerischen Formulierungen ποίει ... τετεύχαστο ... ποίκιλλε ... ἤσκησεν ... ἐτίθει ... τεύξε in Σ 478–613.

37) Reinhardt 401–411.

auf der poetologischen Ebene ein Fenster zu einem zwar klassischen, aber eigentlich gattungsfremden Prätext.

Eine Umwertung gegenüber den Vorlagen erfährt der Korb auch als konkreter Gegenstand: Anders als in der *Ilias* ist das Werk des Hephaist hier keine Waffe, sondern eher das Gegenteil, ein Behältnis für lauter Frühlingsblumen einschließlich der von Europa gepflückten Rosen als erotisches Symbol. Hier wird also die Waffe in einen friedlich-erotisch konnotierten Gegenstand umfunktionalisiert. Hierfür gibt es wiederum ein klares Vorbild aus der hellenistischen Literatur, das Moschos offenbar angeregt hat: Es handelt sich um die Beschreibung von Jasons Mantel bei Apollonios Rhodios³⁸, die aus sieben Einzelszenen besteht – nach epischer Konvention sind sie nicht direkt mit der Haupthandlung des Epos verbunden. Die dritte Szene stellt Aphrodite mit dem Schild des Ares dar, in dem sie sich selbst spiegelt. Hier wird also innerhalb der Ekphrasis mit dem Spiegel noch eine dritte Darstellungsebene eröffnet, die dazu dient, die Waffe – bezeichnenderweise einen Schild – ins Erotische umzuwenden. Programmatisch wird in dieser Szene das poetische Konzept des Apollonios präsentiert: Aus dem heroischen Epos eines Homer ist ein Epos geworden, in dem die Liebesbeziehung zwischen Jason und Medea eine zentrale Stellung einnimmt, d. h. der Schild-Spiegel dient zur Verkehrung bzw. Umfunktionalisierung des ursprünglich heroischen Epos³⁹. Wie oben dargelegt, dient auch bei Moschos die Korb-Ekphrasis einer Verkehrung der Haupthandlung in Bezug auf Rollen und Geschlechter.

Auch der Katalog der Blumen, die Europa in ihrem Korb sammelt, geht auf ein literarisches Vorbild zurück, das zugleich auch wieder eine inhaltlich-strukturelle Analogie zur Europa-Handlung bietet: Prätext ist hierbei der Beginn des ‚homerischen‘ Demeterhymnos, der den Raub von Demeters Tochter Persephone durch den Unterweltsgott Hades schildert⁴⁰: Die Szenerie ist fast identisch mit derjenigen bei Moschos: Das Mädchen Persephone spielt mit den Okeanos-Töchtern auf einer Wiese und pflückt wie Europa Veilchen, Narzissen, Hyazinthen, Krokusse

38) A.Rh. 1,721–68 u. 774–781.

39) Vgl. auch Manakidou 137 f.

40) Hym. Cer. 1–32.

41) Hym. Cer. 10 f.

und Rosen⁴¹, bis Hades plötzlich aus der Erde auftaucht und das jammernde Mädchen gegen ihren Willen in die Unterwelt entführt; auffällig ist hier der genaue Wortlaut⁴²: ἀρπάξας δ' ἀέκουσαν ἐπὶ χρυσέοισιν ὄχοισιν/ἤγ' ὀλοφυρομένην ..., den Moschos mit (ἢ δ' ἑτέρη κρατερῆσι βιωμένη παλάμησιν/εἴρυνεν) οὐκ ἀέκουσαν⁴³ wieder aufnimmt, aber ins Gegenteil verkehrt: Europa ist im Gegensatz zu Persephone bereit zur sexuellen Begegnung mit dem Gott.

Vergleicht man nun das Gedicht des Moschos mit den Prätexten insgesamt, so lässt sich folgende Tendenz erkennen: Die Prätexte besitzen in der Regel einen dramatischen bis düsteren Inhalt. Im Falle von Persephone und Io wird das für den klassischen Mythos typische Muster des gewaltsam von einem Gott geraubten und entjungferten Mädchens vorgeführt. Eine sexuelle Bereitschaft von Seiten des Mädchens ist nicht erkennbar, auch nicht bei Nausikaa in der *Odyssee*. Bei Moschos zeigt das Ambiente der Europa-Zeus-Handlung auf der ersten narrativen Ebene jedoch keine dunklen Seiten oder gar Gewalttätigkeit, wengleich mit der Io-Darstellung auf der zweiten Erzählebene ein solcher Unterton im Bewusstsein des Rezipienten erhalten bleibt. Insgesamt macht Moschos durch diese Art der intertextuellen Anspielung und der gleichzeitigen erotischen Umdeutung der Prätexte klar, wie untypisch und fremdartig die sexuelle Neugier und Bereitschaft Europas sind. Ferner wird die vermeintliche Geradlinigkeit der Erzählung durch den semantischen Antagonismus zwischen erster und zweiter narrativer Ebene mit ihren jeweils divergierenden Konnotationen für den Rezipienten durchbrochen. In dieser Hinsicht darf also – das kann bereits als Zwischenergebnis festgehalten werden – durchaus nicht von einem „klassizistischen“ Charakter des Epyllions gesprochen werden. Vielmehr kann man es geradezu ein Unikum in der Art der Darstellung einer Beziehung zwischen einem Gott und einer Jungfrau bzw. Heroine nennen, die bezeichnenderweise stark an die Liebe der kretischen Königin Pasiphae zu dem von Poseidon geschickten Stier erinnert. Um diese Einmaligkeit deutlich zu machen, hat Moschos alle Mittel der intertextuellen Anspielung ausgeschöpft, und auch dies in einer durchaus überraschenden, nämlich die Intentionen der Vorlagen

42) Hym. Cer. 19f.

43) Mosch. Eur. 13.

geradezu bewusst verkehrenden Weise. So kann also auch auf dieser Ebene weder von „Klassizismus“ noch von „Natürlichkeit“ die Rede sein. Ganz im Gegenteil muss eine Darstellung, die sich sowohl auf der Handlungsebene als auch in einzelnen Details auf literarische Vorlagen stützt, als hochartifizuell gelten.

Auf diesem Hintergrund ist zum Abschluss die Frage zu beantworten, ob es Moschos' Anliegen war, Europa als „selbstbestimmte“ und „mutige Frau“⁴⁴, ja geradezu emanzipierte Frau – wie sie gerade in der neuesten Forschung gesehen wird⁴⁵ – darzustellen, und ob der Autor insgesamt eine „romantische“ und „einfühlsame“⁴⁶ Liebesgeschichte erzählen wollte. Betrachten wir dazu zum einen die Rolle des Erzählers im Gedicht und dann speziell die Charakterisierung der Europa, die ja in der Tat durch ihre Eigeninitiative zur Hauptfigur des Epyllions avanciert ist.

Die Person des Erzählers dominiert die erste Hälfte des Gedichts, wobei allerdings zwei kleinere Reden Europas eingeschoben sind: Zuerst kommentiert sie mit ihren eigenen Worten den sonderbaren Traum, dann fordert sie ihre Gespielinnen auf, sich auf den zahmen Stier zu setzen. In der zweiten Hälfte, die zum größten Teil von längeren Reden Europas und des Zeus eingenommen wird, tritt der Erzähler hingegen deutlich zurück.

Herausragendes Kennzeichen des Erzählers ist seine geradezu schwelgerische Freude am Beschreiben mit viel Liebe zum einzelnen Detail. Besonders groß ist dabei seine Anteilnahme am erzählten Geschehen und den beteiligten Figuren, was sich allein schon an den zahlreichen schmückenden und positiven Adjektiven ablesen lässt. So ist der Traum Europas „süß“⁴⁷, der Schlaf des jungfräulichen Mädchens „süßer als Honig“⁴⁸ und überhaupt die ganze Szenerie geradezu entzückend. Der literarisch versierte Leser wundert sich allerdings rasch, wenn dann plötzlich der düstere Traum aus dem pessimistischen Drama *Die Perser* des Aischylos in abgewandelter Form erzählt wird. Aber auch die Gefährtinnen Europas,

44) So Walde 206.

45) Vgl. Gutzwiller 64 f.

46) Walde 208.

47) Mosch. Eur. 1: γλυκὺν ... ὄνειρον.

48) Mosch. Eur. 3: ὕπνος ὅτε γλυκίῳν μέλιτος ...

49) Mosch. Eur. 30.

50) Mosch. Eur. 32.

mit denen sie „immer zusammen spielt“⁴⁹, im Reigen tanzt und „duftende Blumen pflückt“⁵⁰, sind „reizend, Herz erfreuend“ und auch noch „von edler Herkunft“⁵¹ – man bedenke auch hier den Kontrast zum Demeterhymnos als unmittelbarer Vorlage. Selbstverständlich ist auch der Korb wunderbar, wie dreimal in pleonastischer Wendung wiederholt wird: „herrlich, ein großes Wundergebilde und ein großartiges Werk des Hephaist“⁵². Bezeichnend ist allerdings, dass von den insgesamt 26 Versen Korbbeschreibung lediglich ganze sechseinhalb Verse, also ein Viertel, der darauf dargestellten Io-Geschichte gewidmet sind und diese überhaupt erst nach acht Versen beginnt. Viel wichtiger als diese Geschichte scheinen dem Erzähler für den Plot der Erzählung eigentlich unwichtige Nebensächlichkeiten zu sein: Er verwendet immerhin fünf Verse für die Beschreibung des Randdekors, nämlich die Verwandlung des Io-Bewachers Argos in einen Pfau; vier Verse für die ausführliche Genealogie Europas – dabei wird Io als Ahnherrin vergessen; den ganzen Rest für die minutiöse Beschreibung des Materials, die wiederum raffiniert als Ringkomposition angeordnet ist⁵³. Das für den Rezipienten als Interpretationshinweis eingeflochtene Schicksal Ios ist dem Erzähler offensichtlich Nebensache. Er bemerkt auch nicht, dass dies etwas mit seiner weiteren Erzählung zu tun haben könnte. Es folgt mit neun Versen der längste Blumenkatalog der antiken Literaturgeschichte überhaupt⁵⁴.

Ziemlich genau in der Mitte will der Erzähler die Schönheit des Zeus-Stieres⁵⁵ beschreiben; dabei erwähnt er auch den Grund für dessen Verwandlung: „Um die eifersüchtige Gattin Hera und das naive Gemüt der Jungfrau zu täuschen“⁵⁶, wurde die Tier-Gestalt angenommen. Der offensichtliche sympathetische Standpunkt des Erzählers wird fortgeführt in der bemüht apologetischen Beschreibung dieses wunderbaren Zeus-Stieres ex negativo: So

51) Mosch. Eur. 28 f.: φίλας δ' ἐπεδίχεθ' ἑταίρας/ἥλικας οἰέτας θυμήρας εὐπατερείας.

52) Mosch. Eur. 38.

53) Manakidou 176.

54) Vgl. dazu die Blumenkataloge Cypr. frg. 4 (bei Athen. 15, 682D); hym. Cer. 6–8; Sapph. frg. 96,12 ff. u. 98,12 ff. D (= 211 u. 213 V.); aus der Kaiserzeit Pankrates bei Athen. 15, 677F; Papyrus-Anthologie P. Mil. Vogl. 1,20 (col II/III; Text u. Übersetzung bei Kuhlmann 2002, 258 f.).

55) Mosch. Eur. 80 ff.

56) Mosch. Eur. 77 f.: δὴ γὰρ ἀλευόμενός τε χόλον ζηλήμονος Ἴηρης/παρθενικῆς τ' ἐθέλων ἀταλὸν νόον ἐξαπατήσαι.

wird ausführlich in immerhin zehn Versen gesagt, dass der Stier kein gewöhnliches Rind aus einem Stall ist, kein Rind, das einen Pflug ziehen muss oder die Felder durchpflügt, und auch keiner, der unters Joch gespannt wird (83: ὑποδηθείς) und schwere Wagen ziehen muss – so als müsse der Erzähler den Stier gegen etwaige Kritik solcher Art gleich im Voraus verteidigen. Dass dies in der Tat nötig war, zeigen die satirisch-humoristischen Darstellungen gerade dieser Zeus-Rolle in einem Epigramm des Moschos⁵⁷, bei Meleager⁵⁸, in der Kaiserzeit bei Lukian⁵⁹ oder Nonnos⁶⁰: Auch in diesen Passagen wird mit der Gefahr für den Zeus-Stier gespielt, versehentlich von einem Bauern unters Joch gespannt zur Feldarbeit eingesetzt zu werden. Der griechische Ausdruck οὐδὲ ... ὑποδηθείς (83) muss beim griechischen Leser in diesem Kontext ohnehin Schmunzeln auslösen, da der Erzähler gerade acht Verse zuvor Zeus als ἀνοίστοισιν ὑποδηθείς βελέεσσι/Κύπριδος, „unterjocht von den unvorhersehbaren Pfeilen der Aphrodite“, bezeichnet hat. Dazu kommt, dass das Partizip ὑποδηθείσα in der übrigen griechischen Literatur – stets als Femininum – geradezu ein Terminus technicus für die von einem Gott vergewaltigten Heroinnen geworden ist⁶¹, hier aber gleich zweimal für Zeus in überraschendem Kontext gebraucht wird; maskuline Formen des Partizips scheinen nur hier bei Moschos belegt zu sein.

Insgesamt nimmt der Erzähler eine sympathetisch-naive Position ein; er staunt beim Erzählen immer wieder selbst über all die Schönheit seiner Erzählgegenstände, vor allem über an sich nebensächliche Details. Das eigentlich Erstaunliche hingegen, nämlich die Verliebtheit eines Mädchens in einen Stier und z. B. der Kuss auf das feuchte Maul des Tieres, wird liebevoll-behaglich als Selbstverständlichkeit präsentiert. Übertroffen wird die Naivität des Erzählers – den man wohl von der biographischen Person Moschos trennen sollte – freilich noch durch diejenige Europas: Obwohl sie einen erotischen Traum hatte und zunächst auch etwas ängstlich wegen des Traum inhalts war, springt sie nach dem Auf-

57) Mosch. epigr. 4 (8).

58) A. P. 9,453.

59) Lucian. dial. mar. 15; philopat. 4 (Europa wird als πορνίδιον bezeichnet).

60) Nonn. Dion. 1,325–346; dazu Kuhlmann 1999, 398.

61) So etwa hym. Diosc. 4; Hes. Theog. 327; 374; 962; scut. 53; frg. 23a,35; frg. 25,18; frg. 64,16; frg. 177,6; 195,53; Nicand. frg. 108,2; Parthen. 34,2.

62) Mosch. Eur. 28 ff.

wachen dennoch sogleich freudig und voller Tatendrang auf, um die Ereignisse des Tages auf sich zukommen zu lassen⁶². Als der Stier mit seiner erotischen Anziehungskraft auf der Blumenwiese erscheint, geht sie kokett sogleich auf dieses Tier zu. Die Szenerie erhält ihren Reiz für den Leser dadurch, dass Europa dabei den Korb mit der Io-Darstellung in den Händen hält und Rosen als erotisches Symbol pflückt. Bei der gegenseitigen erotischen Annäherung zwischen Stier und Mädchen mit Streicheln, Ablecken und Kuss wird Europa sogar selbst aktiv, obgleich sie ahnt, dass der Stier kein gewöhnlicher sein kann⁶³. Der Humor der ganzen Situation ergibt sich hier durch das Vorwissen des Lesers, da er ja bereits Europas weiteres Schicksal kennt. Allerdings zeigt diese bei ihrem Raub zunächst keine große Überraschung über den befremdlichen Ritt auf einem Stier durch das Meer: Ihre einzige Sorge besteht darin, ihr Gewand möglichst hoch anzuheben, damit es nicht vom Meer nass wird⁶⁴. Erst nach geraumer Zeit, als kein Land mehr in Sicht ist, spricht sie den Stier an, an dessen tierischer Natur sie zu zweifeln beginnt. Dabei beginnt sie keineswegs, wie zu erwarten wäre, mit einer Klage über ihr Geschick oder über den Verlust ihrer Heimat und Familie⁶⁵, sondern stellt naiv pedantisch-zoologische Betrachtungen darüber an, dass ein Rind als Landtier eigentlich Angst vor dem Meer haben müsste; ja, sie macht sich sogar Sorgen darüber, dass der Stier im Meer keine Nahrung findet⁶⁶. Nicht zu Unrecht schließt sie daraus, dass sich hinter dem Tier ein Gott verbirgt⁶⁷. Erst nach diesen Reflexionen bedauert sie kurz, dass sie das Haus ihres Vaters verlassen hat und dem Stier gefolgt ist. Aber sofort findet sie ihre Zuversicht wieder und bittet ausgerechnet Poseidon, der ja ihre Vorfahrin und erste Besitzerin des Korbes, Libye, vergewaltigt hatte, um einen guten Ausgang ihrer sonderbaren Seefahrt⁶⁸. In der Figur der Europa ist Naivität mit Koketterie gepaart – und beides kontrastiert mit dem Vorwissen und auch der Vorerwartung des antiken Lesers, der ja aufgrund der

63) Mosch. Eur. 105–107. In dieser Bereitschaft, die Initiative zu ergreifen, sieht auch Gutzwiller 66 ein humoristisches Element.

64) Mosch. Eur. 127 f.; vgl. auch Gutzwiller 72 hierzu.

65) So etwa Io in ihren Klagen vor Prometheus, vgl. Ps.-Aesch. Prom. 561–588.

66) Mosch. Eur. 134–139.

67) Mosch. Eur. 140.

68) Mosch. Eur. 149–152.

Vergleichsmythen (speziell Io) eine ganz andere Reaktion einer verführten Heroine vermutet hätte. Dabei wird deutlich, dass man in Europa keineswegs eine emanzipierte Frau im modernen Sinne sehen kann, vielmehr wird Europa in ihrem naiven Aktionismus durchweg ironisiert.

Insgesamt ist also aufgrund der feststellbaren Ironie in dem Gedicht eine deutliche Distanz des Autors gegenüber dem Erzähler und den Erzählfiguren zu erkennen. Durch diese Ironie distanziert sich Moschos aber nicht gegen die von ihm zur Ausgestaltung benutzten Prätexte, sondern gegen den Mythos als solchen. Dabei legt Moschos offenbar großen Wert auf die Absurdität, dass ein Gott ausgerechnet in Tiergestalt zum erotisch attraktiven Verführer einer Jungfrau wird. Seine darstellerischen Mittel liegen in dem hintergründigen Humor bei der Charakterisierung der Figuren, aber auch in der äußerst raffinierten und innovativen Verwertung literarischer Vorlagen in neuen, überraschenden Kontexten, was wiederum gut zur Darstellungsweise des anderen Epyllions *Eros, der Ausreißer* passt. Alexandrinische Züge sind dabei die formale Raffinesse, die komisch-humoristische Darstellung traditioneller Mythen und der Anspielungsreichtum. Die typisch alexandrinische Gelehrsamkeit und Aitiologie sind dabei durchaus präsent, allerdings versteckter als bei Kallimachos oder Apollonios Rhodios. Diese innovative Kraft des Moschos war es offensichtlich, was so viele spätere antike Autoren wie etwa Catull, Horaz, Lukian etc. dazu angeregt hat, diesen Text zu rezipieren und ihrerseits für eigene Werke zu verwerten.

Literatur:

- H. Beckby, Die griechischen Bukoliker, Meisenheim am Glan 1975.
 W. Bühler, Die Europa des Moschos, Wiesbaden 1960.
 M. Campbell, Moschos Europa, Hildesheim 1991.
 L. Dällenbach, The Mirror in the Text, Cambridge 1989.
 B. Effe, Destruktion der Tradition: Theokrits mythologische Gedichte, RhM 121 (1978) 48–77. (= Effe 1978)
 B. Effe, Die griechische Literatur in Text und Darstellung, Bd. 3: Hellenismus, Stuttgart 1985. (= Effe 1985)
 M. Fantuzzi/R. Hunter, Muse e modelli. La poesia ellenistica da Alessandro Magno ad Augusto, Rom 2002.
 P. Friedländer, Johannes von Gaza und Paulus Silentiarius, Leipzig 1912.

- K. Gutzwiller, *Studies in the Hellenistic Epyllion*, Königstein im Taunus 1981.
E. Howald, *Der Dichter Kallimachos von Kyrene*, Zürich 1943.
A. Körte, *Die hellenistische Dichtung*, Stuttgart ²1960.
W. Kroll, *Catull*, Stuttgart ⁷1989.
P. Kuhlmann, Zeus in den *Dionysiaka* des Nonnos, *RhM* 142 (1999) 392–417.
(= Kuhlmann 1999)
P. Kuhlmann, *Religion und Erinnerung*, Göttingen 2002. (= Kuhlmann 2002)
F. Manakidou, *Die Beschreibung von Kunstwerken in der hellenistischen Dichtung*, Stuttgart 1993.
K. Reinhardt, *Die Ilias und ihr Dichter*, Göttingen 1961.
R. Schmiel, *Moschos' Europa*, *CPh* 76 (1981) 261–271.
E. R. Schwinge, *Die Odyssee – nach den Odysseen*, Göttingen 1993.
Ch. Walde, *Die Traumdarstellungen in der griechisch-römischen Dichtung*, München 2001.
T. B. L. Webster, *Hellenistic Poetry*, New York 1964.

Düsseldorf

Peter Kuhlmann