

VON VERLIEBTEN WIESELN
UND SCHARRENDEN HÜHNERN –
APHRODITE IN DER ANTIKEN FABEL
(Aes. 50; Babr. 32 und 10; Phaedr. app. 11)*

Aphrodite und Fabel

Keine andere Göttin der griechisch-römischen Antike übt wohl eine größere Faszination aus als Aphrodite bzw. Venus. Kein Wunder, ist ihr Wirkungs- und Zuständigkeitsbereich doch das fundamentale dynamische Prinzip unserer menschlichen Existenz: die Liebe, in all ihren beglückend-heiteren, aber auch schmerzlich-destruktiven Facetten. Aphrodite in ihrer Ambivalenz, als tändelnde anthropomorphe Liebesgöttin einerseits und zerstörerische Macht andererseits, ist daher auch in so gut wie allen literarischen Gattungsformen präsent.¹ Freilich denkt man dabei meist zuerst an dichterische Großformen wie Epos oder Tragödie, doch soll hier einmal Aphrodites Auftreten in einer ganz anderen, ‚kleinen‘ Erzählform im Mittelpunkt stehen, und zwar der Fabel.

Die überzeugendste Definition dieser Erzählform liefert im 1./2. Jh. der Rhetor Theon: $\mu\hat{\upsilon}\theta\acute{o}\varsigma \acute{\epsilon}\sigma\tau\iota \lambda\acute{o}\gamma\omicron\varsigma \psi\epsilon\upsilon\delta\eta\varsigma \epsilon\iota\kappa\omicron\nu\acute{\iota}\zeta\omega\nu \acute{\alpha}\lambda\eta\theta\epsilon\iota\omega\nu$ (Progymn. 3).² Da das Feld der antiken Fabel ein ziemlich weites ist, v. a. was Gesamtheit, Überlieferung und Gebrauch

*) Der vorliegende Aufsatz beruht auf meinem gleichnamigen Beitrag zu den *Volturnia* 2014 (Zweites Treffen der Klassischen Philologen aus Bayern, Innsbruck und Salzburg, Salzburg, 20.–21.6.2014). Er ist erweitert um die Ausführungen zu Babr. 10. Für wertvolle Hinweise bei der Abfassung bin ich Herrn Prof. Dr. Niklas Holzberg zu Dank verpflichtet.

1) Einen Streifzug durch die Darstellung und Rezeption Aphrodites in Literatur und bildender Kunst von ihren Anfängen bis zur Gegenwart bietet Full 2008.

2) „Eine Fabel ist eine fiktionale Erzählung, die eine Wahrheit abbildet“, d. h. aus ihrem metaphorischen Gehalt lässt sich eine für die menschliche Realität gültige Lehre ziehen. Zu Theons Basisdefinition, ihren Erweiterungen – v. a. hinsichtlich ihrer inhärenten ethischen Funktion – innerhalb der Fabeltradition und -forschung sowie zu den drei im Griechischen gebrauchten Termini für ‚Fabel‘ ($\alpha\acute{\iota}\nu\omicron\varsigma$, $\lambda\acute{o}\gamma\omicron\varsigma$, $\mu\hat{\upsilon}\theta\acute{o}\varsigma$) siehe Zafiropoulos 2001, 1–3; 8–9; Dijk 1997, 3–37; 79–90; Adrados 1999, 8–13; Nøjgaard 1964–67, I 125–128.

der griechischen und lateinischen Fabeltexte anbelangt, beschränkt sich die folgende Untersuchung ausschließlich auf jene Aphrodite-Fabeln, die sich in den literarisch ambitionierten Sammlungen des Phaedrus, des Babrios und der sog. *Collectio Augustana* finden und die Liebesgöttin als agierende Figur zeigen.³ Zeigt sich auch hier die Ambivalenz der Göttin? Wie gehen die Fabeldichter jeweils mit dem Mythologem Aphrodite um?

Der griechische Pseudo-Äsop – Γαλή καὶ Ἀφροδίτη (Aes. 50)

Bei der sog. *Collectio Augustana* handelt es sich um die älteste, nicht fragmentarisch auf uns gekommene Sammlung griechischer Prosa-Fabeln. Man datiert sie gemeinhin ins 2./3. Jh. oder früher.⁴ Ihr Verfasser bzw. Bearbeiter ist zwar ein Anonymus, doch werden ihre 231 Fabeln dem schon in der Antike sagenumwobenen Archegeten der Gattung, Äsop, zugeschrieben, nicht zuletzt aufgrund der gemeinsamen Überlieferung mit der ihnen als ‚Vorwort‘ vorangestellten fiktionalen Biographie, dem sog. Äsop-Roman.⁵ Unter diesen *Aesopica* findet sich die folgende Fabel von Aphrodite und dem Wiesel (Aes. 50):⁶

3) Deren Erzählungen sind gleichsam selbstständig, im Unterschied zu Fabeln, die ausschließlich rhetorisch-schulischen Übungszwecken dienen oder als illustrative *exempla* in größere literarische Werke eingeflochten sind. Vgl. z. B. Plut. Aet. Gr. 54 (303c) [= Aes. 433: Ἀφροδίτη καὶ ἔμπορος, Perry 1952, 492f.]; Aristid. Orat. 28,136 [= Aes. 455: Μῶμος καὶ Ἀφροδίτη, Perry 1952, 502]. In der 42 Fabeln in elegischen Distichen umfassenden Sammlung des lateinischen Dichters Avian (4./5. Jh.) kommt die Göttin nicht vor.

4) Vgl. Holzberg ³2012, 3; 83. Es existieren drei *recensiones*. Benannt ist die Sammlung nach der ersten, dem *Augustanus Monacensis* 564 [= rec. I bei Perry 1952]. Hierzu, zum Datierungsproblem, den -vorschlägen, die vom 1./2. Jh. (z. B. Adrados 1952) bis ins 10. Jh. (so Luzzatto 1983) reichen, siehe zusammenfassend Holzberg ³2012, 3f.; 105; Zafiropoulos 2001, 23–25.

5) Über den historischen Äsop ist kaum etwas bekannt. Man datiert den λογοποιός gemeinhin ins 6. Jh. v. Chr. (vgl. Hdt. 2,134f. = Test. 13 Perry 1952, 217f.). Vgl. Holzberg ³2012, 17f., zum Begriff ‚äsopisch‘ auch Zafiropoulos 2001, 10–12. Zur Überlieferungsgemeinschaft „Leben und Fabeln des Äsop“ vgl. Holzberg ³2012, 80–84, zur Beschaffenheit der *Augustana* ebd. 94–105, jeweils mit weiterführender Literatur.

6) Text nach Perry 1952, 341. Die deutsche Übersetzung aller hier behandelten Fabeln ist meine eigene.

- Γαλή ἐρασθεῖσα νεανίσκου εὐπρεποῦς ἠΰξατο τῇ Ἀφροδίτῃ ὅπως αὐτὴν μεταμορφώσῃ εἰς γυναῖκα. καὶ ἡ θεὸς ἐλέησασα αὐτῆς τὸ πάθος μετετύπωσεν αὐτὴν εἰς κόρην εὐειδῆ, καὶ οὕτως ὁ νεανίσκος θεασάμενος αὐτὴν καὶ ἐρασθεὶς οἶκαδε ὡς ἑαυτὸν ἀπήγαγε. καθημένων δὲ
- 5 αὐτῶν ἐν τῷ θαλάμῳ ἡ Ἀφροδίτη, γνῶναι βουλομένη εἰ μεταβαλοῦσα τὸ σῶμα ἡ γαλή καὶ τὸν τρόπον ἤλλαξε, μὴν εἰς τὸ μέσον καθῆκεν. ἡ δὲ ἐπιλαθομένη τῶν παρόντων ἐξαναστάσα ἀπὸ τῆς κοίτης τὸν μὴν εἰδῶκε καταραγεῖν θέλουσα. καὶ ἡ θεὸς ἀγανακτήσασα κατ' αὐτῆς πάλιν αὐτὴν εἰς τὴν ἀρχαίαν φύσιν ἀποκατέστησεν.
- 10 Οὕτω καὶ τῶν ἀνθρώπων οἱ φύσει πονηροί, κὰν φύσιν ἀλλάξωσι, τὸν γοῦν τρόπον οὐ μεταβάλλονται.

Ein Wiesel, das sich in einen schönen jungen Mann verliebt hatte, betete zu Aphrodite, dass sie es in eine Frau verwandle. Die Göttin erbarmte sich seines Liebeskummers und verwandelte es in eine schöne junge Frau. Und so verliebte sich der junge Mann bei ihrem Anblick in sie und führte sie zu sich nach Hause. Als sie aber im Schlafgemach saßen, ließ Aphrodite, da sie wissen wollte, ob das Wiesel, das eine körperliche Veränderung erfahren hat, auch seinen Charakter geändert habe, eine Maus zwischen sie laufen. Das Wiesel vergaß alles um sich herum, sprang aus dem Bett, verfolgte die Maus und wollte sie fressen. Da ärgerte sich die Göttin über das Wiesel und versetzte es wieder in seine ursprüngliche Gestalt.

So ändern auch die von Natur aus schlechten Menschen, auch wenn sie ihre Natur verändern, freilich nicht ihren Charakter.

Wie alle Fabeln der Sammlung besitzt auch diese eine ausgewogene, symmetrische Struktur, mag ihr Handlungsaufbau auch von dem für die Mehrzahl der *Aesopica* typischen dreiteiligen abweichen.⁷ Sie weist nämlich zwei antithetische Teile mit jeweils drei Handlungsstufen auf. Die erste Hälfte (Z. 1–4a) erzählt zunächst eine Geschichte mit Happy End. Ihr erster Satz nennt die Ausgangssituation: Ein Tier, ein weibliches Wiesel, ist unglücklich in einen Menschen verliebt.⁸ Damit der schöne junge Mann dieses Gefühl erwidert, wendet sich das Wiesel in seinem Schmerz an die

7) Der dreiteilige Bau besteht i. d. R. aus Exposition, eigentlicher Handlung und einer abschließenden (kommentierenden oder resümierenden) Bemerkung, meist einer agierenden Figur. Zudem folgt (fast) jeder Erzählung ein auktoriales Schlusswort, das sog. Epimythium, das die aus der Fabel zu ziehende Lehre expliziert.

8) Bei γαλή stimmen natürliches und grammatisches Geschlecht überein, im Gegensatz zum Deutschen, sodass sich neben „Ein Wiesel“ (z. B. Nickel 2005, 57) auch die Übersetzungen „Eine Wieselin“ (z. B. Voskuhl 2005, 55) und „Eine Katze“ (z. B. Irmscher 2011, 35) finden. Vgl. auch LSJ s. v. γαλή I. 1–3. Dass sich ein Tier in einen Menschen verliebt, ist ein durchaus verbreitetes Motiv (vgl. z. B. Aes. 140; Babr. 98; Gell. 6,8, vgl. auch Nøjgaard 1964–67, I 257).

für Liebesangelegenheiten zuständige Göttin, Aphrodite, mit der Bitte, es in eine Frau zu verwandeln. Dieser *actio* folgt sogleich die *reactio* der Göttin. Sie hat Mitleid (ἡ θεὸς ἐλεήσασα, Z. 2) mit dem Tier.⁹ Also verwandelt sie es in eine schöne junge Frau. Das Resultat (εἰς κόρην εὐειδῆ, Z. 3), das dank Aphrodites Macht den Wunsch (εἰς γυναικᾶ, Z. 2) sogar noch zu übertreffen scheint, verfehlt nicht seine Wirkung auf das Objekt der Begierde. Kaum sieht der νεανίσκος die junge Frau, verliebt er sich in sie und führt sie heim. Aus einer unerwiderten Liebe ist so mit Aphrodites göttlicher Hilfe eine gegenseitige geworden.

Damit steht die erste Hälfte, deren ringkompositorischer Rahmen (ἔρασθεισα, Z. 1 – ἔρασθεῖς, Z. 4), ihr dreiteiliger Handlungsaufbau sowie das abschließende konklusive Formelement καὶ οὕτως (Z. 3) sie gleichsam als eine *fabula in se* mit Happy End ausweisen, in der Tradition jener Aphrodite-Erzählungen, in denen die Göttin von einem unglücklich Verliebten angefleht wird und diesem daraufhin helfend zur Seite steht. Man denke an die Statuenverwandlung im Pygmalion-Mythos, aber auch Aphrodites Hilfe bei Hippomenes' Werben um Atalanta.¹⁰ Doch wie bei Hippomenes ist auch das märchenhafte Happy End der äsopischen Fabel ein vorläufiges und trügerisches.¹¹

Die Peripetie markiert gleich zu Beginn der zweiten Hälfte (Z. 4b–9) der Genitivus absolutus καθημένων δὲ αὐτῶν ἐν τῷ θαλάμῳ (Z. 4 f.),¹² die Hochzeitsnacht, zu der es im Folgenden gar

9) Vgl. dazu auch die parallele Konstruktion γαλῆ ἔρασθεισα (Z. 1) – ἡ θεὸς ἐλεήσασα (Z. 2). Aphrodites Reaktion, die zweite Handlungsstufe, lässt die Göttin ins Zentrum des ersten Fabelteils rücken. πάθος (Z. 2) suggeriert den Topos von der Liebe als Krankheit (vgl. z. B. ἐρωτικὸν πάθος, Plat. Phaidr. 265b). Das Bild des frommen Wiesels ist aber auch erheiternd, eilt diesem Tier doch der Ruf der Scheinheiligkeit und Verlogenheit voraus, vgl. z. B. *Certumst mustelae posthac numquam credere, / nam incertiores nullam novi bestiam* (Plaut. Stich. 499 f.); Phaedr. 1,22. Vgl. hierzu auch Galanthis' Verwandlung in ein Wiesel (Ov. met. 9,306–323).

10) Vgl. z. B. Ov. met. 10,243–297 (Pygmalion); 560–707 (Atalanta).

11) Zum Wiesel als bösem Omen vgl. z. B. Aristoph. Eccl. 792; Apollod. Car. 6 (θύραν δι' ἧς γαλῆ ... οὐκ εἰσέρχεται); Diogenian. 3,84 (γαλῆν ἔχεις). Vgl. LSJ s. v. γαλέη I. 1; 4. Vgl. auch Anm. 9.

12) θάλαμος, das „eheliche Schlaf- bzw. Brautgemach“ (z. B. Hom. Il. 3,423; vgl. LSJ s. v. θάλαμος I.2a), aber auch metonymisch das „Ehebett“ (vgl. lat. *ibalmus*), und die militärische Konnotation von κάθημαι („sich lagern“, vgl. z. B. Thuk. 2,20) sowie dessen negative Bedeutung „sit doing nothing, lie idle“ (vgl. z. B. Hom. Il. 24,403; vgl. LSJ s. v. κάθημαι 3) verleihen der Schlafzimmersituation ihren epischen, aber auch amüsanten statischen Charakter.

nicht erst kommt. Denn Aphrodite, die agierend diese amüsante Schlafzimmerszene dominiert,¹³ verhindert den Beischlaf, indem sie die Verwandelte einer Wesensprüfung unterzieht. Um herauszufinden, ob das Wiesel mit seinem jetzt körperlich weiblichen Aussehen (τὸ σῶμα, Z. 6) auch sein Wesen (ὁ τρόπος, vgl. Z. 6) geändert hat und sich in dieser Situation wirklich wie eine menschliche Frau verhält, lässt die Göttin von oben eine Maus genau zwischen die beiden (noch) bewegungslos dasitzenden Liebenden laufen (μῦν εἰς τὸ μέσον καθῆκεν, Z. 6).¹⁴ Aphrodites *actio* folgt sogleich die *reactio* der jungen Frau, auf deren Wieselnatur die Maus ihre Wirkung als Schlüsselreiz nicht verfehlt:¹⁵ Beim Anblick der Beute vergisst sie alles andere, was gerade im Bett (nicht) passiert bzw. eigentlich passieren sollte (ἡ δὲ ἐπιλαθομένη τῶν παρόντων, Z. 6f.). Der Vollzug des Sexualaktes wird unwichtig. Sie springt aus dem Bett (ἐξαναστᾶσα ἀπὸ τῆς κοίτης, Z. 7) und lässt statt ihres weiblichen Sexualtriebs ihrem animalischen Jagdtrieb freien Lauf.¹⁶ Genau diese Dichotomie von Aussehen und Verhalten ruft den Zorn der Liebesgöttin hervor und das Wiesel muss die Konsequenzen seiner nicht bestandenen Prüfung tragen. Aphrodite, die θεὸς ἐλεήσασα (Z. 2) der ersten Fabelhälfte, zeigt sich nun in der dritten und finalen Handlungsstufe des zweiten Teils als θεὸς ἀγα-

13) Sie rahmt als Agens die zweite Hälfte (ἡ Ἀφροδίτη, Z. 5 – ἡ θεὸς, Z. 8).

14) Die meisten Übersetzer geben εἰς τὸ μέσον direktional in Bezug auf das Schlafzimmer wieder, vgl. „mitten ins Zimmer“ (Voskuhl 2005, 55), „in das Zimmer“ (Nickel 2005, 59) und „durch den Raum“ (Irmscher 2011, 35). Bezieht man es jedoch auf die „Mitte bzw. den Raum zwischen“ (vgl. LSJ s.v. μέσος III. 1a) den beiden auf dem Bett Sitzenden selbst (καθημένων δὲ αὐτῶν, Z. 4f.), betont dies stärker die Verhinderung des Sexualaktes und das trennende Moment. Aphrodite – καθῆκεν (Z. 6) erzeugt die Assoziation einer über dem Bett und seinem (Nicht-)Geschehen thronenden Göttin – geht mittels der Maus „dazwischen“.

15) Zum Wiesel als wildem und domestiziertem Mäusejäger vgl. Hünemörder 2002, 510f.

16) Angesichts des Bedeutungsspektrums von κοίτη – „das (Ehe-)Bett“, „der Beischlaf“ (vgl. LSJ s.v. κοίτη I. 1; IV; vgl. auch die lautliche Assoziation zu lat. *coitus*) – und ἐξαναστᾶσα („stand up from one’s seat“; „arise and depart from“, „break up“, vgl. LSJ s.v. ἐξάνιστημι II. 1–2), dessen Konstruktion mit ἀπὸ die (räumliche) Distanzierung noch stärker hervorhebt, ergibt sich durchaus die zweifache Lesart „Sie sprang vom Bett weg“ – „Sie brach den Koitus ab“. Man beachte zudem die Antithese aus Dynamik (ἐξαναστᾶσα, Z. 7) und Statik (καθημένων, Z. 4). Dass die Jagd (τὸν μῦν ἐδίωκε καταφαγεῖν θέλουσα, Z. 7f.), ein Motiv, das sich bis heute metaphorisch in Kontexten mit dem Ziel der Realisierung des Liebesaktes gebraucht findet, hier in seiner denotativen Bedeutung das den Beischlaf verhindernde Moment ist, wirkt ebenfalls erheiternd. Vgl. auch LSJ s.v. διώκω I. 1.

νακτήσασα (Z. 8). Sie bestraft das Wiesel, indem sie ihm seine Tiergestalt wiedergibt (πάλιν αὐτὴν εἰς τὴν ἀρχαίαν φύσιν ἀποκατέστησεν, Z. 10f.),¹⁷ und stellt so mit der Rückverwandlung dessen ursprüngliche φύσις, die Einheit von äußeren (vgl. σῶμα, Z. 6) und inneren Eigenschaften (vgl. τρόπος, Z. 6) wieder her.

Damit ist die zweiteilige Fabel zu einem für die *Aesopica* typischen negativen Verhaltensbeispiel geworden. Die warnende und allgemeingültige Lehre daraus zieht das Epimythium. Eingeleitet durch seine charakteristische schlussfolgernde Formel οὕτω καὶ (Z. 10) offenbart es uns das Wiesel als Metapher für einen der τῶν ἀνθρώπων οἱ φύσει πονηροί (Z. 10). Ein solcher mag zwar seine naturgegebene äußere Gestalt verändern (κἂν φύσιν ἀλλάξωσι), nicht aber sein Wesen (τὸν γοῦν τρόπον οὐ μεταβάλλονται, Z. 10f.).¹⁸

Der Stoff dieser äsopischen Fabel und ihre Erkenntnis, dass jedem seine eigene unveränderliche Natur seine Grenzen, auch in der Liebe, aufzeigt, finden sich des Weiteren auch verkürzt in dem antiken Sprichwort des γαλῆ χιτώνιον und in einer Bearbeitung des griechischen Fabeldichters Babrios.¹⁹ Er weiß den Sieg der φύσις über Liebe und Begehren, in Gestalt von Aphrodite und Eros, auf humorvolle Weise noch stärker zu akzentuieren.

17) Vgl. auch Zafiroopoulos 2001, 78: „[T]he weasel is punished by Aphrodite in P50 for not being able to escape her animal nature and adopt the human nature.“ Er deutet die Fabel im Kontext sozialer Immobilität (vgl. ebd. 78; 158). Εἰς τὴν ἀρχαίαν φύσιν verweist auf γαλῆ (Z. 1) zurück, was der Fabelhandlung ihren Rahmen verleiht.

18) φύσιν (Z. 10), gleichsam als Totum pro parte gebraucht, referiert wohl eher auf das äußere Erscheinungsbild, im Gegensatz zu Z. 9 und den φύσει πονηροί (Z. 10), wo es als „Natur“ Aussehen und Charakter bzw. Instinkt (vgl. LSJ s. v. φύσις II. 1; 2; 4) umfasst. Zur seltenen Verwendung von φύσις in den *Aesopica* und als Indiz für deren popularphilosophischen Charakter vgl. Zafiroopoulos 2001, 72 f.

19) Vgl. Borthwick 1968, 137 Anm. 1. Γαλῆ χιτώνιον· ὁμοία ἢ παροιμία αὕτη τῆ· Οὐ πρέπει γαλῆ κροκωτόν. Ἐπειδὴ γαλῆ κατὰ πρόνοιαν Ἀφροδίτης γυνὴ γενομένη ἐν χιτῶνι κροκωτῶ οὐσα ἐπέδραμε μυί (Zenob. 2,93), ähnlich Ps.-Plut. prov. 2,1. Laut Zenobius findet sich das Sprichwort, nicht die babrianische Fabelversion (vgl. aber Rutherford 1883, xlv Anm. 6), bei dem Komödiendichter Strattis. Vgl. hierzu ausführlich Dijk 1997, 225–227; 520. Zum viel diskutierten Verhältnis von Fabel und Sprichwort allgemein vgl. Adrados 1999, 205–209.

Babrios

Ob und inwieweit die *Collectio Augustana* dem Griechen als stoffliche Quelle für seine Versfabeln diene oder umgekehrt, lässt sich aufgrund der unsicheren Datierung beider Sammlungen kaum mehr rekonstruieren. Mit seinen in Choliamben verfassten Μυθίαμβοι Αἰσώπειοι, die wohl frühestens in der zweiten Hälfte des 1. Jh., spätestens aber vor Beginn des 3. Jh. entstanden sein dürften und aus deren zwei Büchern uns 144 Fabeln (einigermaßen) vollständig erhalten sind, verbindet Babrios die äsopische Fabeltradition mit der kallimacheisch-kleinpoetischen Tradition ausgefeilter, formschöner Dichtung.²⁰

a) *Das Wiesel als Braut (Babr. 32)*²¹

Γαλῆ ποτ' ἀνδρὸς εὐπρεποῦς ἐρασθείσῃ
 δίδωσι σεμνὴ Κύπρις, ἡ πόθων μήτηρ,
 μορφήν ἀμείψαι καὶ λαβεῖν γυναικείην,
 καλῆς γυναικός, ἧς τις οὐχ ἑκὼν ἦρα.
 ἰδὼν δ' ἐκεῖνος (ἐν μέρει γὰρ ἠλώκει) 5
 γαμεῖν ἔμελλεν. ἡρμένου δὲ τοῦ δεῖπνου
 παρέδραμεν μῦς· τὸν δὲ τῆς βαθυστρώτου
 καταβάσα κλίνης ἐπέδωκεν ἡ νύμφη.
 γάμου δὲ δαιτὴ ἔλελυτο, καὶ καλῶς παίζας
 Ἔρωσ ἀπήλθε· τῇ φύσει γὰρ ἡττήθη. 10

Einem Wiesel, das sich einst in einen schönen Mann verliebt hatte, gewährt die ehrwürdige Kypris, die Mutter der Begierden, die Gestalt zu ändern und eine weibliche anzunehmen, die einer schönen Frau, sodass man, auch ohne es zu wollen, sie begehrte. Als jener sie sah (auf der

20) Zur Überlieferungsgeschichte siehe Holzberg ³2012, 58–60; Luzzatto / La Penna 1986, xxii–xcviii; Vaio 2001, xxvi–xlii. Testimonien zu Babrios' Leben selbst sind spärlich und unsicher. In seinem Werk tritt der Dichter in der Rolle des Prinzenziehers am Hof eines orientalischen Kleinkönigs auf. Vgl. Holzberg ³2012, 66 f. Der Identifizierung mit dem kilikischen, von Vespasian (69–79) eingesetzten *regulus* Alexander (vgl. auch Morgan 2007, 326–330) widerspricht Luzzatto 1997, 383 f., die Babrios nicht vor dem 2. Jh. datiert. Vgl. auch Becker 2006, 169 f. Zu Babrios' poetischem Anspruch siehe programmatisch 1 prol. 17–19 (ὄν [sc. μύθων] νῦν ἕκαστον ἀνθίσιας ἐμῆ μνήμη / μελισταγέες σοι λωτοκηρίον θήσω. / πικρῶν ἰάμβων σκληρὰ κῶλα θηλύνας) sowie 2 prol. 13–15. Vgl. hierzu Holzberg ³2012, 57 f.; Luzzatto 1985, 104–114; Nøjgaard 1964–67, II 192 f.

21) Text nach Luzzatto / La Penna 1986, 33 f.

Stelle nämlich war er bezwungen), wollte er sie heiraten. Als das Essen begonnen hatte, lief eine Maus vorbei. Die Braut sprang von der tief gepolsterten Liege herab und verfolgte sie. Das Hochzeitsmahl war zerstört, und Eros, der so schön gescherzt hatte, verschwand. Der Natur nämlich war er unterlegen.

Babrius' Bearbeitung des Stoffes zeigt in ihrem Handlungsaufbau die charakteristische Dreiteilung. Doch eine strikte Symmetrie der Sinnabschnitte, wie wir sie in Aes. 50 vorfinden, weicht hier dem Eindruck eines fließenden Ganzen, den die überwiegenden reinen Jamben und die Enjambements erzeugen.

Erneut steht das unglücklich verliebte Wiesel zu Beginn (vgl. V. 1). Aphrodites *actio*, die Verwandlung, bestimmt die Einleitungsperiode (V. 1–4). Die Göttin ist mit ihrem Beinamen Κύπρις (V. 2) bezeichnet. Die Apposition ἡ πόθων μήτηρ (V. 2) mit der durchaus ambivalenten Mutter-Metapher bringt Aphrodites Macht zum Ausdruck, lässt sie doch die Göttin einerseits als fürsorgliche Instanz assoziieren, die sich muttergleich den unerfüllten Sehnsüchten unglücklich Verliebter annimmt, andererseits aber eben auch als die Urheberin eines solchen schmerzhaften Liebesverlangens.²² Das Attribut σεμνή (V. 2) verstärkt ihre Erhabenheit. Sie gewährt dem Wiesel, dessen vorausgehende Bitte lediglich impliziert ist, die Verwandlung (vgl. V. 2 f.).²³ Diese ist bei Babrios ergänzt durch die humorvolle generalisierende Aussage des konsekutiven Relativsatzes ἥς τις οὐχ ἐκῶν ἦρα (V. 4). Gleich ob er will oder nicht (οὐχ ἐκῶν, V. 4), kein Mann kann sich der Attraktivität des von Aphrodite verwandelten Wiesels entziehen.²⁴

So verwundert es nicht, dass sich die Ereignisse im ebenfalls vier Verse umfassenden Hauptteil (V. 5–8) regelrecht überschlagen. Seine drei kurzen Parataxen mit ihrem dreimaligen Agenswechsel (Mann – Maus – Braut) bewirken eine deutliche Steigerung des

22) Vgl. Hes. theolog. 199 f. Zu Κύπρις, ἡ πόθων μήτηρ vgl. z. B. auch Philodem (Κύπρι, πόθων μήτηρ, A.P. 10,21,2), der lateinischen, epikureisch konnotierten Entsprechung *mater cupidinum* z. B. Hor. c. 1,19,1; 4,1,5, zu den Attribuierungen σεμνή und μήτηρ ἐρώτων z. B. Orph. h. 55, 2.8 (vgl. Luzzatto 1975, 42 f.).

23) λαβεῖν γυναικεῖν (V. 3) steht chiasmisch – die Verwandlung so gleichsam im Vers abbildend – μορφήν ἀμείψαι gegenüber. Man beachte auch die Klangwirkung der Gutturale in γυναικεῖν / καλῆς γυναικός (V. 3 f.). Zu dieser idiomatischen Apposition siehe Rutherford 1883, 38.

24) ἦρα (V. 4) und ἐρασθεῖση (V. 1) rahmen die Einleitungsverse, ähnlich in Aes. 50.

Erzähltempo. Auch hier ist der ἀνὴρ εὐπρεπής (vgl. V. 1) beim Anblick der Schönheit (ἰδὼν δ' ἐκεῖνος, V. 5) sofort gefangen und will sie heiraten.²⁵ Dieser Moment des Machtlos-von-der-Liebe-Gefangenwerdens (ἐν μέρει γὰρ ἠλώκει, V. 5) ist als Parenthese und durch die Jagd- bzw. Militärmetaphorik herausgestellt.²⁶ Das konnative ἔμελλεν (V. 6) allerdings scheint das drohende Scheitern der Hochzeit bzw. des Liebesaktes bereits anzukündigen. Doch im Gegensatz zu Aes. 50 lässt der Dichter die Eheschließung ohne jegliches Zutun Aphrodites, ganz dem Zufall überlassen und – auch wenn durch die Konnotation von γαμεῖν ἔμελλεν (V. 6) der Wunsch nach sexueller Vereinigung expliziter scheint –²⁷ nicht im Schlafzimmer platzen, sondern, gemäß der denotativen Bedeutung von γαμεῖν, bereits zuvor in aller Öffentlichkeit beim Hochzeitsessen, wo gleichsam *ex nihilo* die Maus vorbeiläuft (vgl. V. 6 f.).²⁸ Wieder kann die Braut nicht anders als dem Schlüsselreiz und ihrem angeborenen tierischen Jagdtrieb nachzugeben. Sie springt von ihrem weichgepolsterten Speisesefta herab – das Attribut βαθύστροφτος (vgl. V. 7), das Passivität und Anpassung assoziiert, macht den Kontrast zwischen menschlicher Zivilisation und animalischer Natur noch deutlicher – und jagt der Beute nach (καταβάσα κλίνης ἐπέδιωκεν ἠ νόμφη, V. 8).²⁹ Den Moment, als sie aus ihrer (passiven Braut-)Rolle fällt, spiegelt auch der plötzlich veränderte, durch die beiden dreisilbigen Versfüße, den Anapäst an erster, den Daktylus

25) Nach Nøjgaard (1964–67, II 236) folgt der „situation statique“ der Exposition nun die „partie active“, eingeleitet durch das formelhafte ἰδὼν δ' ἐκεῖνος. Vgl. hierzu Adrados 1999, 556 f.

26) Zu diesem wirkungsvollen „renseignement parenthétique“ vgl. Nøjgaard 1964–67, II 287. Vgl. auch LSJ s.v. ἀλίσκομαι I. 1–2.

27) Vgl. LSJ s.v. γαμέω I. 2; Adams 1982, 3; 159 f.

28) Zur Rolle des Zufalls (τύχη) als „principe caché“ bei Babrios vgl. Nøjgaard 1964–67, II 363 f. δεῖπνον, die „Hauptmahlzeit des Tages“ (vgl. LSJ s.v. δεῖπνον 1), findet seine Konkretisierung retardiert in γάμου ... δαιτή (V. 9). Es handelt sich um ein feierliches Hochzeitsbankett, ἡρμένου δὲ τοῦ δεῖπνου (V. 6) erinnert an eine Komödienszene (vgl. Rutherford 1883, 39). Formal ist die Trennung, die das Erscheinen der Maus herbeiführt, abgebildet durch die ἡρμένου δὲ τοῦ δεῖπνου / παρέδραμεν μῦς (V. 6 f.) rahmenden Zäsuren sowie die größtmöglich entfernte Stellung von Mann und Braut (vgl. ἰδὼν δ' ἐκεῖνος, V. 5 – ἠ νόμφη, V. 8).

29) Auf Aes. 50 verweist Perry (1965, 46), der die Lesart καταβάσα κοίτης (S) vertritt, was jedoch das Hochzeitsmahl ins Schlafzimmer verlegen würde. Die episch-elegante Konstruktion (καταβάσα mit Gen., vgl. z. B. Hom. Il. 5,109, vgl. Luzzatto 1975, 27) unterstreicht den Gegensatz von Kultur und Natur. Zur Seltenheit des Kompositums vgl. Luzzatto 1975, 48; LSJ s.v. βαθύστροφτος.

an dritter Stelle, beschleunigte Rhythmus, der das Aufspringen und rasche Verfolgen abbildet.

Die Hochzeit ist ruiniert (γάμου δὲ δαιτὴ ἔλελυτο, V. 9). Im letzten Vers der konstatierenden *conclusio* (V. 9f.) wird aber der heitere Grundton der Fabel von den reinen Jamben wiederhergestellt. Denn von der bestrafenden Rückverwandlung durch Aphrodite ist bei Babrios keine Rede, die Wieselbraut ist mit der Maus verschwunden (vgl. V. 8), und damit zugleich, sowohl seitens der Braut als auch des Bräutigams, jegliches erotische Begehren (Ἔρωσ ἀπῆλθε, V. 10). Das schlagartige Erlöschen der Liebeslust als Folge der Offenbarung des wahren Charakters des Gegenübers bringt Babrios pointiert zum Ausdruck, indem er abschließend nicht die Liebesgöttin selbst reagieren lässt, sondern stattdessen deren Sohn Eros, die Personifikation des sexuellen Verlangens, als dessen Spiel und Laune er das Geschehen entlarvt (καλῶς παίξας, V. 9),³⁰ als Verlierer gegen die übermächtige Natur zeigt: τῆ φύσει γὰρ ἡττήθη (V. 10).³¹ Diese amüsante, epigrammatische Schlusspointe vom Sieg der Natur über die Liebe macht jedes Epimythium obsolet.³²

b) Aphrodite und die Sklavin (Babr. 10)

Neben Bearbeitungen äsopischer Stoffe finden sich im Werk des Dichters auch zahlreiche Fabeln, die Babrios selbst zugeschrieben werden, darunter die Geschichte von Aphrodite und der hässlichen Sklavin (Babr. 10):³³

30) Vgl. Aphrodite als ἡ πόθων μήτηρ (V. 2); Anm. 22. Zusammen mit ἐρασθείση (V. 1) rahmt Ἔρωσ die Fabel. παίξας (vgl. LSJ s.v. παίζω I. 1; 3; 5; 6; II. 1) vereint sowohl das knabenhafte, scherzende als auch gewaltsame Moment des Eros. Vgl. z. B. auch Orph. h. 58, 3 (συμπαίζοντα θεοῖς ἡδὲ ... ἀνθρώποις; vgl. Luzzatto 1975, 43). Assoziiert man καλῶς παίξας zudem mit Dichten (vgl. LSJ s.v. παίζω I. 4), ließe sich dies durchaus auch als implizite poetologische Anspielung des Babrios auf die Verse dieser Fabel und seine Dichtung selbst verstehen.

31) „Nature was too much for him“ (Perry 1965, 47). Man beachte die sich vollziehende Verkehrung des *Amor-militans*-Topos (vgl. z. B. A.P. 12,101; Prop. 1,1,1–8; Tib. 1,8,7f.) anhand von ἡλώκει (V. 5) und ἡττήθη (V. 10).

32) Zur „action finale gnomique“ vgl. Nøjgaard 1964–67, II 224f.; 229. Im Gegensatz zur *Augustana* weisen die meisten Fabeln des Babrios, ganz im Sinne des λευκῆ ῥήσει (vgl. 2 prol. 13), kein explizites *fabula docet* auf. Vgl. hierzu auch Becker 2006, 174: „Die Erzählkunst des Babrios besteht gerade darin, den Sinn der Fabel ganz im ‚Bildteil‘ einzuschließen und damit die formulierte Zusammenfassung im Epimythium überflüssig zu machen.“

33) Text nach Luzzatto / La Penna 1986, 12.

Αἰσχρῆς τις ἦρα καὶ κακορρύπου δούλης
 ἰδίης ἑαυτοῦ, καὶ παρείχεν αἰτούσῃ
 ἅπανθ' ἐτοίμως. ἢ δὲ χρυσίου πλήρης,
 σύρουσα λεπτὴν πορφύρην ἐπὶ κνήμης,
 πᾶσαν μάχην συνῆπτεν οἰκοδεσποίνῃ· 5
 τὴν δ' Ἀφροδίτην ὡσπερ αἰτίην τούτων
 λύχνοις ἐτίμα, καὶ καθ' ἡμέρην πᾶσαν
 ἔθνευεν ἠΰχεθ' ἰκέτευεν ἠρώτα·
 ἕως ποτ' αὐτῶν ἢ θεὸς καθευδόντων
 ἦλθεν καθ' ὕπνου, καὶ φανείσα τῇ δούλῃ 10
 'μή μοι χάριν σχῆς ὡς καλήν σε ποιοῦσῃ·
 τούτῳ κεχόλωμαί' φησιν 'ὦ καλὴ φαίνῃ.'
 ἅπας ὁ τοῖς αἰσχροῖσιν ὡς καλοῖς χαίρων,
 θεοβλαβῆς τίς ἐστὶ καὶ φρενῶν ἕξω.

Jemand liebte eine hässliche und sehr schmutzige Sklavin, seine eigene, und gewährte ihr (stets) bereitwillig alles, was sie forderte. Voller Goldschmuck und ein feines Purpurkleid bis zum Knöchel schleppend, fing sie (ständig) allerlei Streit mit der Hausherrin an. Sie verehrte Aphrodite als Ursache für all dies mit Fackeln und opferte ihr jeden Tag, sprach Gelübde, kam als Schutzflehende und stellte ihr Fragen; solange bis einmal die Göttin, als sie schliefen, im Traum kam und sich der Sklavin zeigte: „Danke nicht mir, als ob ich dich schön machte! Auf den bin ich zornig“, sagte sie, „dem du schön erscheinst.“ Jeder, der an Hässlichem, so als sei es schön, Vergnügen findet, ist mit Wahnsinn geschlagen und ohne Verstand.

In dieser Erzählung zeigt sich der fließende Charakter von Babrios' Fabeln noch deutlicher. Erneut dominieren Enjambements, und die hinsichtlich ihrer Länge unsymmetrischen Handlungsstufen lassen eine Dreiteilung nur grob erkennen.

Die Exposition (V. 1–5) selbst jedoch weist eine gewisse Symmetrie auf: Die ersten zweieinhalb Verse haben den Hausherrn als Agens, die zweite Hälfte die Sklavin. Dass ein Mann (τις, V. 1), gleich ob verheiratet oder ledig, eine schöne Sklavin liebt, ist nichts Ungewöhnliches. Doch wenn es sich wie hier bei dem Objekt seiner Begierde nicht nur um eine äußerlich wie charakterlich äußerst abstoßende δούλη handelt³⁴ – sie ist hässlich und schmutzig, was

34) Zu αἰσχρῆς (V. 1) im physischen und moralischen Sinne vgl. LSJ s.v. αἰσχρός I; II. 1–2. Es bildet einen eigentümlichen Kontrast zu dem superlativischen *hapax* κακορρύπου (vgl. Télo 2006, 43 Anm. 27; vgl. LSJ s.v. κακόρρυπος). Perry (1965, 16) liest dagegen κακοτρόπου (G), das sich nur auf den Charakter bezieht. Die

auch ihre soziale Stellung widerspiegelt –, sondern sich diese oben-drein sogar als seine eigene entpuppt, weckt dieses amüsante Skandalon Neugier. Blind vor Liebe seiner Sklavin verfallen, erfüllt er ihr gerne jeden Wunsch (vgl. V. 2 f.).³⁵ Mit ihren für eine Geliebte typischen materiellen Forderungen nach Luxus und Statussymbolen wie Goldschmuck und kostbaren langen Purpurgewändern, Attributen einer Herrin, sucht die δούλη ihren sozialen Rang innerhalb der Hausgemeinschaft zu erhöhen.³⁶ Das Gold (χρυσίου πλήρης, V. 3), sonst oft Attribut verführerischer weiblicher Schönheit,³⁷ und σύρουσα λεπτὴν πορφύρην ἐπὶ κνήμης (V. 4) stehen zu αἰσχρῆς ... καὶ κακορρόπου (V. 1) in einem spannungsreichen Kontrast, v. a. die Zartheit des edlen Purpurkleides (λεπτὴν). Die gewaltsam schleppende Bewegung, die σύρουσα unweigerlich assoziiert, verstärkt die Diskrepanz von Schein und Sein.³⁸ Denn diese regelrechte Misshandlung des feinen Gewandes lässt das wahre Wesen der Sklavin trotz ihres veränderten Äußeren immer noch erkennen. Sie wirkt plump und lächerlich.³⁹ Derartig übertrieben ausgestattet, einer Neureichen gleich,⁴⁰ tritt sie zu der rechtmäßigen Herrin in Konkurrenz und rivalisiert mit ihr um die Führungsposition im Haus, ja erklärt ihr regelrecht den Krieg, wobei es ne-

Hässlichkeit seiner Sklavin, d. h. seines Besitzes, wirft kein gutes Licht auf den Hausherrn selbst.

35) Die damit einhergehende Verkehrung der sozialen Rollen lässt den verliebten Hausherrn gleichsam in der Rolle eines *servus amoris* erscheinen, wie ihn v. a. die römische Liebeslegie kennt, dort jedoch stets als Sklave einer schönen Herrin (i. d. R. einer Hetäre).

36) Zum Umwerben der Geliebten mit wertvollen Geschenken vgl. z. B. auch Tib. 1,8,29–32; Ov. ars 1,419–424. Vgl. zudem Plut. mor. 472a (ἐδόκεις τις εἶναι διὰ τὰ χρυσία καὶ τὴν πορφύραν; vgl. Rutherford 1883, 15).

37) Vgl. v. a. πολύχρυσος Ἀφροδίτη (vgl. z. B. Hom. h. 5,1).

38) Da das lange Gewand übers Knie bis zum Knöchel reicht (ἐπὶ κνήμης; vgl. LSJ s. v. κνήμη), liegt die Assoziation nahe, dass die schmuckbeladene Sklavin (und daher etwas nach vorne gebeugt und mit einigem Kraftaufwand) gemäß ihrem wahren Wesen das Herrinnengewand nicht nur metaphorisch, sondern auch ganz konkret am Boden entlang durch den Schmutz zieht (vgl. LSJ s. v. σῦρω 1–2). Vgl. aber auch Téló (2006, 44), der in σύρουσα („lasciando scendere“) die vertikale Fließbewegung des zarten langen Kleides sieht.

39) Téló (2006) verweist auf Sapph. fr. 57,3 (οὐκ ἐπισταμένα τὰ βράκει' ἔλκην ἐπὶ τῶν σφύρων) und fasst die δούλη als „sorella' dell' Andromeda saffica, archetipica ἀγροιώτις“ (ebd. 43 Anm. 27).

40) Vgl. auch Téló 2006, 43. Zum prahlerischen Verhalten neureicher Frauen und deren satirischer Darstellung vgl. z. B. Petr. 67.

ben verbalen Streitigkeiten, auch zu Handgreiflichkeiten kommt (πᾶσαν μάχην συνήπτεν οἰκοδεσποίνῃ, V. 5).⁴¹

Die vermeintliche Ursache ihres sozialen Aufstiegs bis zur (Beinahe-)Herrin sieht die δούλη in der Liebesgöttin (vgl. V. 6). Die folgende Periode (V. 6–8) im Zentrum der Fabel steht daher ganz im Zeichen der Aphrodite-Verehrung. Aus Dankbarkeit, aber v. a. damit die Göttin den gegenwärtigen Zustand erhält und sie weiterhin begünstigt, überschüttet die Sklavin, gleich wie sie selbst mit Geschenken von ihrem Liebhaber überhäuft worden ist, nun ihrerseits Aphrodite mit Ehrerbietungen, wovon die Reihung der Kulthandlungen im iterativen Imperfekt zeugt: Sie entzündet Fackeln (λύχνοις ἐτίμα, V. 7), opfert täglich (καὶ καθ' ἡμέρην πᾶσαν / ἔθυεν, V. 7 f.),⁴² betet und spricht Gelübde (ἠῤυχεῖθ', V. 8), ja sie tritt als Schutzflehende in einen – wenn auch einseitigen – Dialog mit der Göttin (ικέτευσεν ἠρώτα, V. 8).⁴³ Auf heitere Weise zeigt sich darin die ironische Verkehrung des in der antiken Glaubenspraxis gängigen *Do-ut-des*-Prinzips aufgrund der falschen *des*-Annahme der Sklavin.

Diese religiöse Übertreibung markiert die Peripetie, denn das unaufhörliche *Do* provoziert schließlich doch eine Reaktion der Göttin (V. 9–12). Sie erscheint der Sklavin nachts im Traum, um ihr Einhalt zu gebieten: μή μοι χάριν σχῆς ὡς καλήν σε ποιούσῃ (V. 11).⁴⁴ Beleidigt und wütend weist Aphrodite jede Verantwortung für den sozialen Aufstieg und die vermeintliche Schönheit der hässlichen δούλη zurück. Der Zeilenstil verleiht ihren Worten

41) Nøjgaard (1964–67, II 209) dagegen schließt die physische Dimension zugunsten der psychologischen aus. Zu μάχην συνάπτω („handgemein werden“, „einen Streit anfangen“) vgl. LSJ s. v. μάχη I. 1–3, s. v. συνάπτω II. 1b.

42) Wie die Fackeln soll auch die Liebe des Hausherrn, die sie symbolisieren, weiter brennen. Mit ihrem täglichen Opfer zieht die δούλη möglicherweise ein Opferitual des Aphrodite-Kultes ins Lächerliche, das eine Frau am Abend vor ihrer Hochzeit beging, damit die Göttin deren erste sexuelle Beziehung begünstigte (vgl. z. B. Paus. 2,32,7; vgl. Pirenne-Delforge 1996, 839).

43) Getragen wird die Hyperbole sakraler Riten von dem asyndetischen Trikolon ἔθυεν ἠῤυχεῖθ' ἱκέτευσεν und der damit einhergehenden Temposteigerung. Zur Hervorhebung des „culte stupide“ vgl. auch Nøjgaard (1964–67, II 339 f.), der in dieser „satire religieuse“ (ebd. 296 Anm. 9) sogar eine Kritik an der Religionspraxis des einfachen Volkes sieht (vgl. ebd. 359 f.).

44) Aphroditēs ‚Dazwischengehen‘ spiegelt auch ἡ θεὸς (V. 9) inmitten des Hyperbaton αὐτῶν ... καθευδόντων, das die Sklavin mit ihrem Herrn im Bett liegend evoziert.

Nachdruck. Doch überraschenderweise ist es weniger das Verhalten der δούλη selbst, gegen das sich der Zorn der Göttin richtet, sondern das des Hausherrn, der eine αἰσχρὰ καὶ κακόρροπος δούλη (vgl. V.1) für schön und begehrenswert hält (ὄ καλὴ φαίνῃ, V.12). Die erneut amüsante und für Babrios' Fabeln charakteristische epigrammatische Schlusspointe lässt sogar eine zweifache Lehre erkennen. Sie warnt zum einen hinsichtlich des Verhaltens der Sklavin davor, auf etwas stolz zu sein, das man nicht seinen eigenen Verdiensten, sondern lediglich der Torheit eines anderen zu verdanken hat,⁴⁵ zum anderen macht sie das in den Anfangsversen bereits implizite moralische Skandalon deutlich, etwas Hässliches zu lieben, d. h. dessen wahre Natur nicht zu erkennen und es fälschlich für schön zu erachten.

Das hieraus zu ziehende *fabula docet* von Schein und Sein expliziert zusätzlich das Epimythium. Es weist den Zustand des τοῖς αἰσχροῖσιν ὡς καλοῖς χαίρων (V.13) als Wahnsinn aus (θεοβλαβής ... καὶ φρενῶν ἔξω, V.14). Die Echtheit dieses Nachwortes ist allerdings umstritten.⁴⁶

In jeder dieser drei griechischen Fabeln, die Aphrodite in ihrer Ambivalenz sowohl als sich erbarmende, helfende Instanz (Aes. 50; Babr. 32) als auch zürnend (Aes. 50; Babr. 10) zeigen, kommt der Göttin eine tragende Rolle zu, denn sie ist es, die mit ihrem Eingreifen von oben die darin thematisierte Diskrepanz von Schein und Sein begünstigt (Aes. 50; Babr. 32) und entlarvt (Aes. 50; Babr. 10). Eine das Sein betreffende, investigative Funktion hat die Liebesgöttin auch in einer lateinischen Versfabel des Phaedrus, in der Venus mithilfe eines Huhns den Charakter der Frauen aufzeigt.

Phaedrus – Juno, Venus und das Huhn (Phaedr. app. 11)

Phaedrus gilt als der erste Verfasser eines literarisch ambitionierten lateinischen Versfabelbuches. An Witz und künstlerischer Ausgefeiltheit steht er Babrios in nichts nach. Seine Fabeln sind

45) Vgl. Vaio 2001, 26.

46) Im Gegensatz zu Luzzatto / La Penna (1986, 12) sind die beiden Verse bei Perry (1965, 16) athetiert, der zudem φρένας πηρός (V.14) (A) liest. Von einer explizierenden Interpolation gehen auch Becker (2006, 184 Anm. 46) und Vaio (2001, 26) aus. Zur Echtheitsdiskussion bei den Epimythia des Babrios allgemein siehe ebenfalls Vaio 2001, xlii–xlvi; Becker 2006. Vgl. auch Adrados 1999, 42.

dem Prinzip des *prodesse et delectare* verpflichtet.⁴⁷ Man datiert ihn gemeinhin vor Babrios, in die erste Hälfte des 1. Jh.⁴⁸ Von seinen in jambischen Senaren verfassten *Fabulae Aesopiae* sind fünf Bücher mit insgesamt 94 Fabeln überliefert, leider unvollständig. Hinzu kommen weitere 32 Fabeln aus einer Epitome, die der italienische Humanist Niccolò Perotti im 15. Jh. anfertigte. Sie bilden heute die sog. *Appendix Perottina*.⁴⁹ Eine dieser Erzählungen zeigt die scherzende Liebesgöttin im Disput mit Juno um das sexuell-triebhaftes Wesen der Frauen (app. 11):

De mulierum libidine.⁵⁰

*Cum castitatem Iuno laudaret suam,
Iucunditatis causam haud depellit Venus,
Nullamque ut affirmaret esse illi parem,
Interrogasse sic gallinam dicitur:
'Dic sodes quanto possis satiari cibo.'* 5
*Respondit illa: 'Quicquid dederis, satis erit,
Sic ut concedas pedibus aliquid scalpere.'*
'Ne scalpas' inquit 'satis est modius tritici?'
'Plane, immo nimium est, sed permittes scalpere?'
'Ex toto, ne quid scalpas, quid desideras?' 10
*Tum denique illa fassa est naturae malum:
'Licet horreum mi pateat, ego scalpam tamen.'*
*Risisse Iuno dicitur Veneris iocos,
Quia per gallinam denotarit feminas.*

47) Vgl. Phaedrus' programmatische Aussagen: *Aesopus auctor quam materiam repperit, / Hanc ego polivi versibus senariis. / Duplex libelli dos est: quod risum movet / Et quod prudentis vitam consilio monet* (1 prol. 1–4) und *Fictis iocari nos meminerit fabulis* (1 prol. 7).

48) Auch über Phaedrus' Leben und Datierung lassen sich kaum gesicherte Aussagen machen. Hierzu, zum Problem der Abfassungszeit seiner Fabeln und der Möglichkeit ihrer späteren Datierung in die zweite Hälfte des 1. Jh. siehe Önnersfors 1987, 429–433; Champlin 2005, v. a. 98–102; Pieper 2010, 34–48.

49) Zur Überlieferungsgeschichte der Phaedrus-Fabeln siehe zusammenfassend Önnersfors 1987, 433–435, speziell zu Perotti und seiner Epitome Boldrini 1988; Polara 2000.

50) Text nach Guaglianone 1969, 99. Wie bei allen Titeln der *Appendix*-Fabeln stammt auch dieser von Perotti selbst. Man geht davon aus, dass der Epitomator das *fabula docet* (eventuell) ursprünglich vorhandener Pro- und Epimythia zu Prosauberschriften verkürzt hat. Vgl. hierzu Boldrini 1988, 49; 73–84.

Als Juno ihre eigene Keuschheit rühmte, verwarf Venus nicht den Anlass zur Heiterkeit und soll, um zu bestätigen, dass keine Frau jener ebenbürtig sei, wie folgt das Huhn befragt haben: „Sag, sei so gut, mit wie viel Futter man dich befriedigen kann.“ Es antwortete: „Was auch immer du (mir) gibst, wird genug sein, sofern du (mir) nur zugestehst, etwas mit den Füßen zu scharren.“ – „Ist ein Scheffel Weizen genug, damit du nicht scharrst?“, fragte sie. – „Völlig, ja im Gegenteil, es ist zu viel, aber wirst du das Scharren erlauben?“ – „Damit du überhaupt nichts scharrst, was verlangst du?“ Da schließlich gestand das Huhn den Fehler seiner Natur ein: „Auch wenn mir ein Kornspeicher offenstünde, ich werde dennoch scharren.“ Juno soll über Venus' Scherze gelacht haben, weil sie mithilfe des Huhns deutlich die Frauen gezeichnet hat.

Die Einleitungsperiode (V. 1–4) der dreiteiligen Fabel erinnert an eine epische Götterszene. Juno, die Schutzgöttin der Ehe, hält eine Lobrede auf ihre moralische Integrität (*castitas*, vgl. V. 1), die für eine Frau in der Antike v. a. in ihrer sexuellen Zurückhaltung und Passivität bestand. Fasst man das Possessivum *suam* (V. 1) gar prädikativ auf, beansprucht Juno hier das weibliche Tugendideal ganz für sich allein, als etwas nur ihr Wesenhaftes.⁵¹ Daher wundert es auch nicht, dass Venus gemäß ihres erotisch-tändelnden Wesens als *dea non casta* sofort die Gelegenheit ergreift und Junos Selbstlob als Steilvorlage zu einem heiteren Vergnügen (*iucunditas*, vgl. V. 2) nutzt, nicht nur für und auf Kosten ihrer Gegenspielerin, sondern auch zum Vergnügen für uns Leser.

Indem sie nämlich den Beweis für Junos Behauptung antritt, kein weibliches Wesen komme der Jupitergemahlin an außereheleicher sexueller Enthaltensamkeit gleich, beweist die Liebesgöttin zugleich eindrucksvoll die Wirkmacht ihrer eigenen *iucunditas*. Von dieser intendierten doppelten Beweisführung zeugt bereits die ambige Referenz von *illi* (V. 3), das sich zwar primär auf *Iuno* bzw. *castitatem* (V. 1) beziehen lässt,⁵² auf den zweiten Blick aber ebenso auf das dazu antithetische *iucunditatis* (V. 2), das dadurch sogar

51) Vgl. auch Oberg 2000, 239. Das Eigenlob zeigt die Göttin einerseits eitel, wirkt andererseits auch erheiternd, denkt man bei dem Attribut *casta* doch in erster Linie an wahrhaft jungfräuliche Göttinnen wie Diana oder Minerva (vgl. z. B. Tib. 2,5,122; Prop. 3,20,7; Hor. c. 3,3,23). Die Minerva-Assoziation verstärkt zudem die hier evozierte Erinnerung an das Parisurteil, bei dem die eitle Juno der schönen Venus unterlag (vgl. z. B. Eur. Tro. 924), und damit verbunden die (Dauer-)Fehde der beiden Göttinnen und ihre konträren (sexuellen) Positionen.

52) So z. B. Cremona 1980, 243; Oberg 2000, 238. Vgl. OLD s. v. *par*¹ 9b.

personifiziert erscheint.⁵³ So ergeben sich zwei Behauptungen, vordergründig „Keine Frau ist Juno (an Keuschheit) ebenbürtig“ und hintergründig „Keine Frau widersteht der (berühmten) Heiterkeit (der Venus)“, wobei *iucunditas* hier das angenehme, sinnlich-stimulierende Einwirken in sexuellem, aber auch rhetorischem Sinne gleichermaßen umfasst.⁵⁴ Die Rangstreitfabel besitzt dabei das Kolorit einer Gerichtsszene (vgl. *causam haud depellit*, V. 2; *affirmaret*, V. 3; *interrogasse*, V. 4),⁵⁵ in der die Liebesgöttin von Anfang an agierend und die Situation dominierend als Anwältin des heiteren Vergnügens und damit in eigener Sache auftritt.⁵⁶ Für ihre effektive doppelte Beweisführung ruft Venus eine Henne gleichsam in den Zeugenstand (vgl. V. 4).

Bereits die Wahl der *gallina* als *testis* und die so implizierte Bewegung aus der erhabenen Göttersphäre hinunter auf den irdischen Boden, die Lebenswelt des Haushuhns (und der Menschen), zeugt von Venus' *iucunditas* und verleiht den Eingangswersen ihren „mock-heroic“-Charakter.⁵⁷ Schwankhafte Heiterkeit spiegelt auch der durch den Einsatz zahlreicher Auflösungen, v. a. Daktylen, und den dominierenden Zeilenstil beschleunigte Rhythmus des *gallina*-Verhörs (V. 5–12), das den Hauptteil der Fabel bildet. Die lebhaft Befragung der Henne verläuft in drei Stufen. Getragen wird sie von den sexuell-frivolen Konnotationen der Verben, die diese vergnügliche Wechselrede durchziehen und denotativ das Stillen des Grundbedürfnisses nach Nahrung aus zwei konträren Perspektiven

53) So z. B. Irmischer 2011, 229; Schönberger 1975, 131; Thiele 1908, 339. Vgl. OLD s. v. *par*¹ 11a–b. Auch Oberg (2000, 239 f.) verweist auf die Zweideutigkeit des Textes.

54) *Iucunditas*, das Lustgefühl (vgl. z. B. Cic. fin. 2, 13; vgl. Thiele 1908, 338 f.), schließt auch die *iucunditas verborum* mit ein (vgl. OLD s. v. *iucunditas* 1b–c). Vgl. auch z. B. Cat. 109, 1 (*iucundum . . . mihi proponis amorem*; vgl. Oberg 2000, 240).

55) Die Gewährsformel *dicitur* (V. 4) erzeugt den Eindruck einer mündlichen Überlieferung und rückt die Götterszene in die Ferne. Vgl. auch Oberg 2000, 35. Anders De Maria 1987, 130: „Notiamo subito come Fedro con quel *dicitur* (v. 4), che ripeterà a v. 13, riesca contemporaneamente ad ironizzare sulle donne e a banalizzarle la vita degli dei, dando al tutto un sapore di distaccato pettegolezso salottiero.“

56) Vgl. auch Oberg 2000, 239. Zum Rangstreit als einem in Fabeln verbreiteten Thema vgl. Perry 1965, xxvi f.

57) Thiele (1908, 348 f.) verweist zudem sowohl auf eine ähnliche Konstellation in Hyg. fab. 75 – in ihrer *iocosa altercatio* über die geschlechtsabhängige Verschiedenheit des Lustempfindens ziehen Jupiter und Juno mit dem Hirten Teiresias ebenfalls eine irdische Instanz zu Rate – als auch auf das Parisurteil.

bezeichnen, das passive *satiari* („gesättigt / befriedigt werden“, vgl. V. 5) bzw. dessen Resultativum *satis esse* („genug sein“, vgl. V. 6; 8) und das aktive *scalpere* („scharren“ / „erregend kratzen“, vgl. V. 7; 8; 9; 10; 12).

Die erste Frage der Göttin lautet, welcher Futtermenge es bedarf, um von außen einen Sättigungszustand bei der Henne zu bewirken. Genügsam antwortet das Tier, durch das Genus verbi von *satiari* (V. 5) in die passive Empfängerrolle gedrängt, gleich was Venus ihm gebe, es werde ihm genug sein, solange ihm die Liebesgöttin nur das Scharren erlaube und damit die Möglichkeit, sich auch weiterhin seine Nahrung selbst zu suchen.⁵⁸ Mit dieser Bedingung macht das Huhn seine Prioritäten deutlich. Es zieht ein aktives Dasein einem gänzlich passiven vor. *Pedibus aliquid scalpere* (V. 7) erfährt Nachdruck durch die rahmende Herausstellung von *pēdībūs* mittels der Zäsuren,⁵⁹ die fünf kurzen Silben, die sogar die schnelle Kratzbewegung nachzuahmen scheinen, das unspezifische – und daher nicht nur den Erdboden assoziierende – *aliquid* sowie das in Endstellung betonte *scalpere*. Die Wendung lässt sich nun aber keineswegs allein auf die Befriedigung des Nahrungsbedürfnisses des Tieres beschränken, sondern evoziert auch die aktive (Selbst-)Befriedigung des menschlichen Sexualtriebs.⁶⁰ Mithilfe der Henne als *domestica avis* ist damit eindeutig auf die weibliche

58) Es lässt sich daher keineswegs von einer „rätselhaften Bedingung“ (Oberg 2000, 239) sprechen. Hühner sind sehr aktive Tiere, die ständig mit den Füßen nach Nahrung (z. B. Körnern, Würmern) scharren, indem sie die oberste Schicht des Erdbodens mit wiederholten schnellen, kratzenden Bewegungen durchwühlen. Freilaufende Tiere brauchen daher i. d. R. auch kein zusätzlich gegebenes Futter aus der Hand ihres Besitzers.

59) *Pedibus* ist Ablativus instrumenti zu *scalpere*, ließe sich aber ἀπό κοινοῦ auch als Dativ zu *concedas* (V. 7) auffassen.

60) Zu den Metaphern *scalpere* und *fodere* (vgl. z. B. Juv. 9,45) für den Vollzug des Sexualaktes aus der aktiven Sicht eines Mannes, auch in Verbindung mit *digito* – daher vielleicht in obszöner Analogie die besondere Hervorhebung der Gliedmaßen (*pedibus*) als „Mittel des Sich-Verschaffens“ (Korzeniewski 1970, 440) –, siehe Adams 1982, 149–152. Vgl. auch De Maria (1987, 132), u. a. mit Verweis auf Mart. 3,93 und die darin thematisierte passive (!) Befriedigung der *libido* einer alten Frau (*Quod si cadaver exigit tuum scalpi*). Das frivole *scalpere* der Henne lässt amüsanterweise auch an die *libido* ihres männlichen Pendants, des Hahns, denken (vgl. z. B. bei Aischyl. Ag. 1671; Var. rust. 3,9,5; Mart. 3,58,17; 13,63). Vgl. De Maria 1987, 131 – „Tutta fedriana è la scelta di presentare la gallina non semplicemente sottomessa alla prepotenza del gallo, ma protagonista attiva di una continua ricerca di piacere“ (ebd.).

libido einer (wohl verheirateten, an Haus und Ehemann gebundenen) Frau angespielt.

Diesen vergnüglich-frivolen Effekt führt Venus fort. Sie greift das obszön konnotierte, nach dem phallokratischen Geschlechterrollenverständnis der Antike – das nur einem Mann den sexuell aktiven, die *libido* der Frau befriedigenden Part zugesteht – äußerst unweibliche Scharren wieder auf, das sie im Dienste ihrer Verhörtaktik und *iuconditas* allerdings pro forma verneint (*ne scalpas*, V. 8). Denn dass gerade die Liebesgöttin, die als *dea non casta* stets selbst die Initiative ergreift und die Frauen dazu verführt, ihrem sexuellen Begehren nachzugeben,⁶¹ diese aktive Geste negiert, ist amüsant. Mit ihrer zweiten Frage prüft sie den Standpunkt des Huhns, indem sie ihr Futterangebot konkretisiert. Das Tier räumt daraufhin zwar ein, dass ein Scheffel Weizen sogar mehr als genug sei. '*Plane, immo nimium est*' (V. 9)⁶² lässt zunächst sogar den Eindruck entstehen, das Huhn wolle das verlockende überreiche Futterangebot, den so von außen herbeigeführten (Über-)Sättigungszustand, annehmen. Doch wird damit seine hartnäckige Ablehnung einer ausschließlich passiven Triebbefriedigung zugunsten des aktiven Scharrens nur noch stärker fokussiert. Energischer als in V. 7 macht das Huhn das frivol konnotierte *scalpere* zur Bedingung, diesmal in Form einer direkt an Venus gerichteten Gegenfrage bzw. Aufforderung (*sed permittes scalpere?*, V. 9).⁶³

Ein drittes Mal versucht die Liebesgöttin pro forma das Huhn vom Scharren abzubringen (*ne quid scalpas*, V. 10). Mit *quid desideras?* (V. 10) dem Tier seine aktiv bestimmende Rolle zugestehend

61) Man denke z. B. an die tragischen Frauenfiguren Phaedra (z. B. Eur. Hipp.) und Dido (Verg. Aen. 4), aber auch Aphrodites erfolgreiche Verführungskünste in eigener Sache (z. B. Hom. h. 5).

62) *Nimium (e)st*, das gemäß dem Nahrungsangebot eine Steigerung zum genügsamen *satis erit* (V. 6) der ersten Antwort darstellt, ist analog zu *satis est* (V. 8) mittels Zäsuren und Kürzen hervorgehoben. Auch Korzeniewski (1970, 440) verweist auf die Korrespondenz der Verse 5–9 aufgrund der durch die Auflösungen metrisch unterstrichenen Responson der Mengenangaben *satis* (V. 6), *aliquid* (V. 7), *satis* (V. 8), *modius* (V. 8), *nimius* (V. 9).

63) *Scalpere* ist erneut durch seine Endstellung betont, der Konditionalsatz aus V. 7 allerdings zum Halbvers *sed permitt(e)s scalpere* prägnant verkürzt. Das Erzähltempo nimmt so weiter zu. Perry (1965, 386) behält den durchaus passenderen affektiven Imperativ *permitt(e)* (NV) bei, Guaglianone (1969, 99) liest mit Havet *permittes*.

fragt sie es nach einer gleichwertig befriedigenden Alternative.⁶⁴ Durch eine eingeschaltete auktoriale Bemerkung des Erzählers, der das *scalpere* als angeborenen, unkorrigierbaren Fehler (*naturae malum*, V. 11) entlarvt,⁶⁵ wird die finale Antwort des Huhns, der Höhepunkt der Fabel, nicht nur retardiert, sondern auch schlussfolgernd als Geständnis (*tum denique ... fassa est*, V. 11) am Ende dieser *interrogatio* ausgewiesen. Dass seinem natürlichen aktiven *scalpere*-Bedürfnis mit nichts von außen beizukommen ist, macht das Huhn mit der Hyperbole des ihm dargebotenen offenstehenden Kornspeichers und seiner energischen Beteuerung *ego scalpam tamen* (V. 12) als Schlusspointe des Verhörs deutlich.⁶⁶

Genau dieses Geständnis hat die Liebesgöttin beabsichtigt, wie der Schlussteil der Fabel (V. 13 f.) zeigt. Indem auch sie das Verhalten des Huhns als Allegorie für das gemäß dem antiken Geschlechterrollenverständnis moralisch äußerst verwerfliche sexuell-triebhaftes Wesen der Frauen versteht (*quia per gallinam denotarit feminas*, V. 14),⁶⁷ sieht Juno nämlich ihren Alleinanspruch auf das *castitas*-Ideal bestätigt. Vordergründig ist mit dieser Gleichsetzung von Huhn und Frau, die in der ganzen antiken Literatur einmalig ist,⁶⁸

64) Die fünf Spondeen verleihen der finalen Frage rhythmisch Nachdruck. Das Sprechtempo wird deutlich verlangsamt. *Ex toto* (V. 10) bezieht sich adverbial eher auf *ne ... scalpas* („damit du überhaupt nicht scharrst“, so z. B. auch Perry 1965, 387 f.) als auf *desideras* (so z. B. Guaglianone 1969, 99).

65) Das explizierende *naturae malum* ist moralisch negativ konnotiert und verweist auf die aus antiker, männlich-phallokratischer Sicht fehlerhafte Natur der Frauen. Vgl. auch Anm. 69.

66) Damit ist nach *quanto ... cibo?* (V. 5), *quicquid dederis* (V. 6), *modius tritici* (V. 8), *quid desideras?* (V. 10) die größtmögliche Steigerung erreicht (vgl. Korzeniewski 1970, 436). Die fünfmalige Wiederholung von *scalpere* („L'efficacia della martellante ripetizione“, De Maria 1987, 131) lässt die Kratzbewegung sogar en gros innerhalb des Wortwechsels nachempfinden.

67) Daher auch Perottis Titel *De mulierum libidine*, auch wenn diese Deutung lediglich durch *scalpere* evoziert ist. Darin liegt der Reiz, die *iucunditas*, des Gedichts. Sein erklärender Schlussvers offenbart: Eine Henne steht stellvertretend für das Verhalten von (allen) Frauen. Der Plural *feminas* steht pointiert am Ende. Behält man Havets Konjektur *denotarit* (*denotavit* NV) bei, so gibt der letzte Vers, v. a. wenn man *denotare* nicht nur als „bezeichnen“, sondern angesichts der assoziierten Gerichtsszene als moralisch öffentlich-rechtliches „brandmarken“ versteht, entweder Junos subjektive Meinung wieder, Venus, die man gemeinhin als Agens des Satzes auffasst, habe mithilfe des Huhns die Frauen (zu Junos Gunsten) abgewertet, oder, wenn man Juno selbst als Subjekt nimmt, deren Auffassung, sie könne nun zu Recht die sexuell aktiven, jeder *castitas* entbehrenden Frauen verachten.

68) Vgl. De Maria 1987, 131.

die Behauptung „Keine Frau ist Juno an sexueller Zurückhaltung und Passivität ebenbürtig“ (vgl. V. 3) bewiesen, auch wenn dies in gewisser Weise Juno selbst ihren Status als Frau abzuerkennen scheint, sich also als Scherz auf Kosten der Jupitergattin und ihrer *castitas* entpuppt. Hintergründig verifiziert das *scalpere*-Bekenntnis der Henne aber v.a. die zweite These: „Keine Frau widersteht der Heiterkeit der Venus, dem sexuellen Vergnügen, aber auch ihrer rhetorischen Verführungskraft.“ Denn wie Venus durch die geschickt geführte *interrogatio*, ihre als Mittel zum Zweck nur pro forma eingenommene *Anti-scalpere*-Position, die Klimax ihrer drei gescheiterten Versuche, das Huhn mit Alternativen zu verführen, zum einen gezeigt hat, kann eine Frau ihren angeborenen aktiven Drang nach sexueller *iucunditas* nicht zugunsten eines gänzlich passiven, moralisch integren *casta*-Daseins aufgeben.⁶⁹ Zum anderen ist aber selbst die sexuell passive Jupitergattin nicht in der Lage, sich dem Charme der Venus, ihrer erotisch-rhetorischen *iucunditas* zu entziehen, denn sogar die sonst so strenge und oft zornige Juno soll angesichts des humorvoll-frivolen Wortwechsels, der *Veneris ioci* (vgl. V. 13), amüsiert gelacht haben.⁷⁰ Mag dieses Lachen zunächst auch als ein über Venus triumphierendes erscheinen, die Fabel damit die *libido* der Frauen als *naturae malum* scherzhaft-mahnend vor Augen führen, so lässt doch das heitere Vergnügen, das diese Verse sowohl der Jupitergattin als auch dem Leser bereiten, die Liebesgöttin erneut als Siegerin aus dem Rangstreit der beiden Göttinnen hervorgehen.

69) Zur exzessiven *libido* von Frauen, einem gängigen Topos in der Antike, vgl. z. B. Ov. ars 1,342 (*acrior est nostra plusque furoris habet*), auch vor dem Hintergrund der Bemühungen des frühen Prinzipats um eine *restitutio* der Moral, vgl. De Maria 1987, 133–135.

70) Ihr Lachen verstärkt das lautmalerische *risisse*. Vgl. auch die Parallelität der das *gallina*-Verhör rahmenden Verse *interrogasse sic gallinam dicitur* (V. 4) und *risisse Iuno dicitur Veneris iocos* (V. 13), vgl. auch Anm. 55. Einen weiteren Rahmen bilden *iucunditatis* ... *Venus* (V. 2) und *Veneris iocos* (V. 13), wobei *ioci* nicht nur den heiter-scherzenden Charakter der *iucunditas* expliziert, sondern zugleich implizit auf Phaedrus' poetisches Programm (*risum movere et consilio monere* und *fictis iocari fabulis*; vgl. 1 prol. 3 f.; 7) verweist. Ähnlich auch καλῶς παίξας Ἔρωος (Babr. 32,10 f.; vgl. Anm. 30). Doch bei Phaedrus scherzt Venus selbst.

Zusammenfassung

Mit der Unveränderlichkeit der Natur ist allen vier hier behandelten Texten ein gängiges popularphilosophisches Fabel-Thema gemeinsam,⁷¹ das ihre Autoren jedoch auf ganz unterschiedliche Weise mithilfe des Mythologems Aphrodite akzentuieren und unterhaltsam-lebendig illustrieren.

Phaedrus veranschaulicht uns diese Determiniertheit auf humorvolle und originelle Art am Beispiel der scharrenden Henne, deren Verhalten ihm als Allegorie für das sexuell-triebhaftes Wesen der Frauen dient. Seine Rangstreitfabel steht dabei ganz im Zeichen des die Sinne erfreuenden Vergnügens, der erotischen wie auch rhetorischen Verführung. Als deren Personifikation lässt er Venus als Verteidigerin der *incunditas* vor dem mythologischen Hintergrund der alten Fehde mit Juno und ihrer konträren (sexual-)moralischen Positionen das Geschehen dominieren. Das *gallina*-Verhör, die *Anti-scalpere*-Klimax, offenbart zugleich zwei charakteristische Eigenschaften der Liebesgöttin, ihr erotisch-tändelndes Wesen, aber auch ihr strategisch-zielorientiertes Vorgehen, wodurch sie am Ende zur eigentlichen Siegerin des Rangstreites wird. Das Huhn ist sich seines wahren Seins, der Unabänderlichkeit seiner triebhaften Natur, stets bewusst (*ego scalpam tamen*, V. 12),⁷² und Venus zeigt diesen unwandelbaren Ist-Zustand auf, getreu dem wohl schon in der Antike gängigen Sprichwort „Die Henne lässt das Scharren nicht“, das der phädrianischen Fabel im Kern zugrunde liegt.⁷³

In Babrios' Anekdote (Babr. 10) dagegen ist von der weiblichen *libido* keine Rede. Im Gegensatz zur Henne liegt der hässlichen Sklavin nämlich vielmehr an der materiellen Befriedigung und Staturerhöhung, die sie durch ihren Herrn erfährt. In ihrer Funktion als Göttin der Sexualität und Schönheit erscheint Aphrodite daher im letzten Drittel der Fabel als die auf das Geschehen reagierende, klärende moralische Instanz, was dem Gedicht seinen gelehrt-heiteren Charakter verleiht. Sie entlarvt die hässliche Natur der Sklavin und zeigt damit auch hier, dass man seiner Natur-

71) Vgl. hierzu auch Adrados 1999, 610–614.

72) Die moralische Wertung als *naturae malum* (V. 11) erfolgt durch den Erzähler.

73) Vgl. Thiele 1908, 344.

anlage durch keinerlei äußere Einwirkung und Maskerade bekommen kann. Doch richtet sich der Zorn der Liebesgöttin (κεχόλωμαί, V. 12) v. a. gegen die falsche *libido* des vor Liebe blinden Mannes, der etwas vermeintlich Schönes liebt und nicht zwischen Schein und Sein zu differenzieren weiß.

Während Babrios Aphrodite dort die explizierende Rolle am Schluss zuweist, dient sie ihm in seiner Bearbeitung des Wieselstoffes (Babr. 32), in ihrer Funktion als ἡ πόθων μήτηρ (V. 2) verantwortlich für Begehren und die äußere Verwandlung des Tieres, lediglich als die entscheidende Impulsgeberin zu Beginn der Handlung. In den Schlussversen liegt der Fokus allein auf dem scherzenden Eros: Das personifizierte sexuelle Begehren des MenschS(ch)eins, dessen Kultiviertheit bei Babrios durch die Verlegung des Geschehens an die Hochzeitstafel in den Vordergrund rückt, unterliegt und weicht dem natürlichen Jagdtrieb des Tier-Seins (τῆ φύσει γὰρ ἠττήθη, V. 10). In gewisser Weise kann sich, gleich der Henne bei Phaedrus, auch die Wieselbraut nicht der kulturellen Anpassung und passiven Frauenrolle fügen. Sie zieht die selbstgejagte Maus dem dargebotenen (Hochzeits-)Essen vor.

In Aes. 50 bringt Aphrodite als ἡ θεὸς ἐλεήσασα (Z. 2) ebenfalls die Handlung in Gang. Doch ist es die Göttin selbst, die im zweiten Teil der Fabel das (Nicht-)Geschehen im Schlafzimmer dominiert, die Diskrepanz zwischen Schein und Sein prüfend aufdeckt und sogar den ursprünglichen Naturzustand durch die Rückverwandlung wiederherstellt. Wie in Babr. 10 das falsche sexuelle Begehren des Hausherrn ihren Zorn erregt, so zeigt sie sich auch hier als ἡ θεὸς ἀγανακτήσασα (Z. 8), als das Wiesel mit dem Aussehen einer Frau in dieser Situation anstelle einer weiblichen *libido* seinen animalischen Jagdtrieb offenbart. Besondere Gemeinsamkeiten und Unterschiede weist diese durch die Verhinderung des Sexualaktes ebenfalls amüsante Wiesel-Fabel, auch wenn ihr Epimythium sie als die moralischste unter den Aphrodite-Fabeln erscheinen lässt, mit Phaedrus' Hennen-Fabel auf. Denn in beiden Texten, deren Kern zudem jeweils mit οὐ πρέπει γαλῆ κροκωτόν und „Die Henne lässt das Scharren nicht“ ein auf die Unveränderlichkeit der menschlichen Natur bezogenes Sprichwort aus der Tierwelt zugrunde liegt, bestimmt die Liebesgöttin die Handlung. Indem sie investigativ die Natur des Tieres durch einen Schlüsselreiz von außen, die Maus bzw. das Futter, auf die Probe stellt, bringt sie das wahre, unveränderliche Wesen zum Vor-

schein.⁷⁴ Während jedoch in Aes. 50 tierischer Jagd-/Nahrungstrieb und menschlicher Sexualtrieb einander konkurrierend und ausschließend gegenübergestellt sind, finden sich diese bei Phaedrus kongruent in der *scalpere*-Metapher vereint. Im Gegensatz zum Wiesel besteht das sich seiner Natur bewusste Huhn daher auch mit Bravour seine Charakter- bzw. *libido*-Prüfung durch Venus.

Literatur

- Adams 1982: J. N. Adams, *The Latin Sexual Vocabulary*, London 1982.
- Adrados 1952: F. R. Adrados, *El Papiro Rylands 493 y la tradición fabulística antigua*, *Emerita* 20 (1952) 337–388.
- Adrados 1999: F. R. Adrados, *History of the Graeco-Latin Fable. Vol. I: Introduction and From the Origins to the Hellenistic Age*. Translated by L. A. Ray, Leiden / Boston / Köln 1999.
- Becker 2006: M. Becker, Gefälschtes *fabula docet* in der Fabeldichtung des Babrios, *RhM* 149 (2006) 168–184.
- Boldrini 1988: S. Boldrini, *Fedro e Perotti. Ricerche di storia della tradizione*, Urbino 1988.
- Borthwick 1968: E. K. Borthwick, Beetle, Bell, Goldfinch, and Weasel in Aristophanes' Peace, *CR* 82 (1968) 134–139.
- Champlin 2005: E. Champlin, Phaedrus the Fabulous, *JRS* 95 (2005) 97–123.
- Cremona 1980: C. A. Cremona, *Lexicon Phaedrianum*, Hildesheim / New York 1980.
- De Maria 1987: L. De Maria, *La femina in Fedro. Emarginazione e privilegio*, Lecce 1987.
- Dijk 1997: G.-J. van Dijk, ΑΙΝΟΙ, ΔΟΓΜΑΤΑ, ΜΥΘΟΙ. Fables in Archaic, Classical and Hellenistic Greek Literature. With a study of the theory and terminology of the genre, Leiden / New York / Köln 1997.

74) Adrados (1999, 205; 611) bezeichnet solche Fabeln daher auch als „aetiological fables“. Das Auf-die-Probe-Stellen findet sich ähnlich z. B. in der spätantiken, wohl auf eine Fabel des Phaedrus zurückgehenden Prosaparaphrase von Jupiter und der Füchsin (*Wiss.* 5,9 = 97 Th.). Die von dem Gott in eine Frau verwandelte und begehrte Füchsin, die ebenfalls vom Ehebett (*legitimis toris; thalamis*) aufspringt und einem Skarabäus nachjagt, erinnert an das Wiesel in Aes. 50, die darüber lachende Götterschar (*superi risere*) an Juno in Phaedr. app. 11. Eine motivische Verwandtschaft zeigt sich zudem in Aes. 107 (Ζεὺς καὶ ἄλωπις), worin der Fuchs, von Zeus zum König der Tiere gemacht, diese Ehre ebenfalls beim Anblick eines Skarabäus vergisst und so wieder verliert. Vgl. hierzu Thiele 1908, 344–348; Nøjgaard 1964–67, II 428; Adrados 1999, 611. In diese Reihe gehört auch die Fabel von den tanzenden Affen, die sich als *exemplum* bei Lukian (*Pisc.* 36) findet: Eine Handvoll Nüsse bewirkt, dass die verkleideten Affen aus ihrer menschlichen Rolle fallen. Vgl. Borthwick 1968, 137 Anm. 1; Holzberg ³2012, 32.

- Full 2008: B. Full, Aphrodite, in: M. Moog-Grünewald (Hrsg.), *Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Stuttgart / Weimar 2008, 97–114.
- Guaglianone 1969: A. Guaglianone, *Phaedri Augusti liberti liber fabularum*, Torino 1969.
- Holzberg ³2012: N. Holzberg, *Die antike Fabel. Eine Einführung*, Darmstadt ³2012.
- Hünemörder 2002: C. Hünemörder, *Wiesel*, DNP XII 2 (2002) 510 f.
- Irmischer 2011: J. Irmischer (Hrsg.), *Sämtliche Fabeln der Antike*, Köln 2011 [= Berlin / Weimar 1978].
- Korzeniewski 1970: D. Korzeniewski, *Zur Verstechnik des Phaedrus. Aufgelöste Hebungen und Senkungen in seinen Senaren*, *Hermes* 98 (1970) 430–458.
- Luzzatto 1975: M. J. Luzzatto, *La cultura letteraria di Babrio*, *ASNP* 5 (1975) 17–97.
- Luzzatto 1983: M. J. Luzzatto, *La datazione della Collectio Augustana di Esopo ed il verso politico delle origini*, *JÖByz* 33 (1983) 137–177.
- Luzzatto 1985: M. J. Luzzatto, *Fra poesia e retorica: la clausola del “coliambo” di Babrio*, *QUCC* 48 (1985) 97–127.
- Luzzatto 1997: M. J. Luzzatto, *Babrius*, DNP II (1997) 384 f.
- Luzzatto / La Penna 1986: M. J. Luzzatto / A. La Penna, *Babrius. Mythiambi Aesopei*, Leipzig 1986.
- Morgan 2007: T. Morgan, *Popular Morality in the Early Roman Empire*, Cambridge 2007.
- Nickel 2005: R. Nickel (Hrsg.), *Äsop. Fabeln. Griechisch-deutsch*, Düsseldorf / Zürich 2005.
- Nøjgaard 1964–67: M. Nøjgaard, *La fable antique*. 2 Bde., Kopenhagen 1964–67.
- Oberg 2000: E. Oberg, *Phaedrus-Kommentar*, Stuttgart 2000.
- Önnerfors 1987: A. Önnerfors, *Textkritisches und Sprachliches zu Phaedrus*, *Hermes* 115 (1987) 429–452.
- Perry 1952: B. E. Perry, *Aesopica. A series of texts relating to Aesop or ascribed to him or closely connected with the literary tradition that bears his name. Collected and critically edited, in part translated from oriental languages, with a commentary and historical essay. I: Greek and Latin texts*, Urbana, Illinois 1952.
- Perry 1965: B. E. Perry, *Babrius and Phaedrus. Fables*, Cambridge / London 1965.
- Pieper 2010: C. Pieper, *Phaedrus' Ironie. Anmerkungen zum Prolog des dritten Fabelbuches*, *Gymnasium* 117 (2010) 33–48.
- Pirenne-Delforge 1996: V. Pirenne-Delforge, *Aphrodite*, DNP I (1996) 838–843.
- Polara 2000: G. Polara, *Appunti per una ricerca sul Perotti studioso di Fedro*, *Studi umanistici piceni* 20 (2000) 3–19.
- Rutherford 1883: W. G. Rutherford, *Babrius*, ed. with introductory dissertations, critical notes, commentary and lexicon, London 1883.
- Schönberger 1975: O. Schönberger (Hrsg.), *Phaedrus. Liber fabularum. Fabelbuch. Lateinisch und deutsch. Übersetzt von F.F. Rückert und O. Schönberger*, Stuttgart 1975.
- Télo 2006: M. Télo, *Vecchie e ‘nuove’ Andromede: Sapph. fr. 57,3 V. e Babr. 10,4*, *Eikasmos* 17 (2006) 37–47.
- Thiele 1908: G. Thiele, *Phaedrus-Studien*, *Hermes* 43 (1908) 337–372.
- Vaio 2001: J. Vaio, *The Mythiambi of Babrius. Notes on the Constitution of the Text*, Hildesheim / Zürich / New York 2001.

Voskuhl 2005: T. Voskuhl (Hrsg.), Äsop. Fabeln. Griechisch / Deutsch. Übersetzung und Anmerkungen von T. Voskuhl. Nachwort von N. Holzberg, Stuttgart 2005.

Zafiroopoulos 2001: C. A. Zafiroopoulos, Ethics in Aesop's Fables: The *Augustana* Collection, Leiden / Boston / Köln 2001.

München

Stephanie Seibold